

MANUALES MUSICALES RICORDI



MADELEINE MANSION EL ESTUDIO DEL CANTO

BA 9795

Industria Argentina
Printed in Argentina

Este libro fue impreso el 6/12/77 en los
Talleres Gráficos EDCAR Periodista
A. Prieto 339- Lanús (Este) (Bs. As.)

N

Solo para uso académico

15a. EDICION

MADELEINE MANSION

Paola Laubrauco

EL ESTUDIO DEL CANTO

TECNICA DE LA VOZ
HABLADA Y CANTADA

PEDAGOGIA

*Método práctico
Ejercicios explicados*

Revisada y aumentada por la Autora

RICORDI AMERICANA
SOCIEDAD ANONIMA EDITORIAL Y COMERCIAL
buenos aires

TÍTULO ORIGINAL DE LA OBRA
L'ÉTUDE DU CHANT
TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS DE
FRANCINE DEBENEDETTI

Todos los derechos de la edición española están
reservados para todos los países.

© Copyright by RICORDI AMERICANA S. A.

BUENOS AIRES

MCMXLVII

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

MADELEINE MANSION

Solista de los grandes conciertos sinfónicos de Francia, Bélgica y Holanda, solista de la Radiodifusión Francesa, del Instituto Nacional de Radiodifusión de Bélgica, *Madeleine Mansion* cantó muchas veces bajo la dirección de los maestros Albert Woll, Gaston Poulet, Manuel Infante, etc. Compositores célebres la eligieron como intérprete de sus obras, acompañándola personalmente; citemos a Albert Roussel, Raoul Laparra, Joaquín Nin, J. Canteloube, Louis Aubert, Pierre de Bréville.

Atraída por la enseñanza, *Madeleine Mansion* se inició en esa carrera desde 1930. Formada ella misma por los grandes maestros alemanes e italianos del Bel-Canto, aplica un método que funde y une ambas escuelas: la italiana y la alemana, obteniendo rápidamente resultados notables por su rapidez y seguridad.

En 1933, *Madeleine Mansion* tomó parte en el Congreso Nacional de Canto de París. Sus informes, que llamaron poderosamente la atención, fueron reunidos en un folleto, del que dos ediciones sucesivas fueron rápidamente agotadas.

En 1937 presenta dos comunicaciones interesantes al Congreso Internacional de Canto sobre: "La necesidad de la enseñanza de la técnica vocal a los niños" y "La psicología en la Pedagogía vocal".

En 1936 *Madeleine Mansion* es designada oficial de Academia por el Ministerio de Educación Nacional y en junio de 1938 recibe la Medalla de Honor del Mérito Francés.

Miembro de la Sociedad de Gentes de Letras desde 1931 y Corresponsal de la "Revista Internacional de Música" y de la "Revista Musical Belga", escribió muchos artículos de crítica musical y teatral, siendo actualmente corresponsal de la "Revista Musical" de París, para la Argentina.

Madeleine Mansion ha sido durante cuatro años, profesora de canto en el Conservatorio Internacional de París y formó parte del jurado en numerosos concursos de canto de París y otras ciudades de Francia.

*"Todo inspira y espira...
Todo es vibración..."*

HERMES
(El Kybalion.)

Carla Lauranco

INDICE

PRIMERA PARTE

GENERALIDADES

	Pág.
I. — Objeto de esta obra. — A quién se dirige	13
II. — ¿Pueden todos esperar llegar a ser cantantes?	17
III. — Ventajas del estudio del canto	19
IV. — ¿A qué edad puede iniciarse el trabajo vocal?	21

SEGUNDA PARTE

TEORÍA

I. — El instrumento vocal. — Descripción. — Funcionamiento	27
1) El aparato respiratorio	30
2) El aparato de la fonación	32
3) El aparato resonador	34
Mecanismo de la voz	34
II. — La respiración. — El control del aliento	35
La respiración se realiza en tres tiempos	37
Consejos	39
III. — Posición y función de los órganos de la boca	41
La mandíbula inferior	41
La lengua	42
El paladar blando o Velo del paladar	43
Los labios	43
IV. — Los resonadores	45
V. — La emisión	49
El ataque del sonido	50

	Pág.
El apoyo del sonido	52
La colocación y la homogeneidad de la voz	53
¿Cómo finalizar el sonido?	55
El papel de la articulación en la emisión y coloración de la voz..	55
Temblor e inestabilidad de la voz	56
En la emisión vocal, flexibilidad ante todo	58
Consideraciones, imágenes, sensaciones	59
VI. — Articulación. — Dicción. — Interpretación	63
Las vocales	64
Las consonantes	65
Dicción	67
Interpretación	68
VII. — La clasificación de las voces	71
VIII. — El trabajo vocal. — El control por el disco. — El trac. — Preparación para la radio, el teatro, el concierto	75
Consejos	83
IX. — Higiene del cantante	85
Consejos	87
X. — La voz hablada	89
Consejos	93
XI. — Pedagogía	95
La grabación en discos	104
Audiciones muy frecuentes	104
Los concursos	105
Consejos a los maestros	107
XII. — Espiritualidad en el canto	109
Consejos	113
Las ocho beatitudes del cantante	115

TERCERA PARTE

PRÁCTICA

I. — Algunos ejercicios físicos para desarrollar los músculos del tórax.	119
II. — Ejercicios respiratorios	123
III. — Técnica de la emisión. — Razón de ser de los ejercicios explicados.	127
Ejercicios explicados. — Consejos a los profesores para el acom-	
pañamiento de los ejercicios	131
Los ejercicios de agilidad	153

PRIMERA PARTE

GENERALIDADES

OBJETO DE ESTA OBRA. — A QUIEN SE DIRIGE

He aquí otro libro sobre el Arte del Canto.

No es que falten libros sobre este tema.

Sin embargo, si bien es cierto que para la enseñanza del canto se han consumido mares de tinta y que existen ya tratados de gran valor, dichas obras desalientan muy a menudo al lector.

Habiendo sido escritas para cantantes ya experimentados, se tornan indescifrables para los principiantes. Se emplean en ellas términos misteriosos, aconsejando, por ejemplo, cantar “hacia adelante” o “en la máscara”, lo cual deja perplejo al no iniciado: éste se pregunta el significado de dichos términos levemente carnavalescos.

En ciertos tratados de canto se pierde uno en largas explicaciones sobre los órganos vocales y los músculos que los rigen, así como en consideraciones fonéticas sobre cada vocal y cada consonante, sobre la abertura de la boca por ellas requerida, etc., etc.

¿Es realmente indispensable conocer los nombres *científicos* de todos los huesos, músculos y cartílagos que contribuyen a la producción de la voz, y embarcarse en profundos estudios sobre los cambios que se operan en la región buco-naso-faríngea para la emisión de cada vocal y cada consonante?

Esto es caer en una repetición de la famosa "lección del Señor Jourdain" del "Burgués gentilhomme" de Molière.

Son suficientes algunas nociones elementales, claras y sencillas para comprender el mecanismo del canto.

Cantar es un acto sencillo y natural en sí; de nada sirve complicarlo, si bien es necesario establecer rigurosamente sus bases: *respiración, resonancia, emisión, articulación.*

Nada debe ser librado al azar, adquiriéndose de este modo el dominio y el control vocal, es decir la *técnica.*

Mi propósito es dar una explicación lo más clara posible de la técnica vocal.

No estamos ya en la época de la enseñanza experimental, que se valía exclusivamente de la imitación. Nunca pude dejarme convencer por aquel profesor (apreciado, sin embargo) que afirmaba la inutilidad de toda explicación.

"Los alumnos — decía — no tienen necesidad de comprender: básteles con imitar".

Esto le aseguraba, evidentemente, un gran dominio sobre sus discípulos, ya que éstos imitaban siempre, sin comprender el mecanismo vocal. Claro está que los más dotados conseguían mucho. Pero, ¡cuánto desaliento y cuánta desesperación en los que tenían menos facilidad!

En el transcurso de mi enseñanza, me fué dado constatar hasta qué punto puede ganarse tiempo *explicando el mayor número de cosas posible* a los alumnos.

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

Si se dice, por ejemplo, "cántese hacia adelante" o "en la máscara", hay que indicar *la manera* de llegar a este resultado.

Ciertos ejercicios elementales y ciertas "imágenes", conducen infaliblemente al mismo.

Muchos cantantes han perdido buen número de años debatiéndose en un trabajo vocal sin resultados, por falta de una base sólida en dicho estudio. Mariposean de profesor

en profesor, buscando desesperadamente un método nuevo y eficaz.

Ahora bien: así como la verdad es única, no hay más que un método de canto verdadero.

Pero el arte pedagógico del profesor estriba en saber adaptar a cada uno de sus alumnos la aplicación de dicho método; ya que, siendo el instrumento *voz* parte del órgano humano, no existen, por lo tanto, dos voces iguales. Es, pues, imposible tratar a todos los alumnos de la misma manera.

Así como en mis lecciones me pongo al alcance de mis discípulos, quisiera en esta obra, lograr lo mismo con respecto al lector.

Son, por otra parte, mis alumnos los que me han llevado a escribir lo que enseño: todo aquello cuya comprensión tanto aprecian.

Habré logrado mi propósito si, por medio de mis explicaciones y mis "imágenes", puedo ayudar a algunos artistas que "buscan" su voz, si puedo contribuir a hacer menos árido, menos inaccesible el estudio del canto, fomentando de este modo en el alumno y el artista el deseo y el gusto de dicho estudio.

Esta obra está igualmente destinada a aquellos en quienes la palabra es instrumento de trabajo: abogados, actores, oradores, predicadores, institutores.

Los ejercicios de técnica vocal les serán sumamente útiles, pues aligerarán su voz, no sin darle mayor sonoridad, evitando de este modo la fatiga y la ronquera originadas por el uso indebido de la voz hablada. Gracias a la plena utilización de las resonancias y a una articulación prolija y sonora, lograrán un instrumento dócil y dúctil, susceptible de las múltiples inflexiones que constituyen el encanto persuasivo de la verdadera elocuencia.

II

¿PUEDEN TODOS ESPERAR LLEGAR A SER CANTANTES?

¿Puede todo el mundo aspirar llegar a ser cantante?

Y ante todo: ¿qué es el canto?

El "Diccionario de la Música" de Hugo Riemann dice: "El canto no es más que la palabra tornada música por la exageración de las diversas inflexiones de la voz".

Todo el que tiene una voz hablada puede, por consiguiente, desarrollarla con miras de cantar. Es lo que muchos ignoran.

Una buena técnica, tiempo y trabajo, llegan a "hacer surgir", casi infaliblemente, una voz cantada, si ella está normalmente timbrada en el habla.

Esto, por lo que al instrumento se refiere. Pero el instrumento no basta. Es necesario hacerlo vibrar melodiosamente, y para esto se requieren muchas condiciones, pero primero y sobre todo, el *deseo* de cantar y el *amor al canto*.

Este amor, casi siempre apasionado, obedece a una *vocación* a menudo irresistible, y los que han creído tener que renunciar a ella lo lamentan toda su vida. Al no tener una voz natural hermosa y fuerte, les pareció inútil trabajar contando con un pequeño "hilo de voz". Y sin embargo, ¡cuántos "pequeños hilos de voz" se han desarrollado con el trabajo!

¿Se sabe acaso que Caruso, uno de los más célebres cantantes del mundo, fué rechazado de varios coros al comienzo de su carrera, por no poseer suficiente voz? Tuvo que estudiar largo tiempo para llegar a ser el gran cantante que fué.

A menudo, voces excepcionales están profundamente ocultas.

Por el contrario, una excesiva facilidad puede llegar a ser un peligro. Ciertas voces muy hermosas y muy fáciles parecen poder prescindir del trabajo vocal. Cantantes dotados de un espléndido órgano no se toman el trabajo de aprender a usarlo prudentemente: confiando en sus dotes, someten su voz a un régimen demasiado violento y no tardan en arruinarla definitivamente.

Presionando menos al espirar, articulando mejor y empleando debidamente los resonadores, obtendrían mejores resultados vocales, cuidándose y asegurándose de este modo una larga carrera.

¡Cuántos jóvenes cantantes, admirablemente dotados, han visto su porvenir arruinado a causa del "surmenage" a que los ha llevado su falta de técnica!, mientras que otros, mucho menos favorecidos en cuanto a voz, han desarrollado escasos recursos, hasta llegar a ocupar un lugar entre los buenos cantantes, gracias a un trabajo serio y continuo.

A menudo se domina más lo que fué difícil de aprender que lo que fué demasiado sencillo.

Todo puede aprenderse.

Quienquiera posea sentido musical, buen oído y una voz hablada bien timbrada, puede esperar obtener buenos resultados en el estudio del canto.

III

VENTAJAS DEL ESTUDIO DEL CANTO

Habrá quien se pregunte: "¿Para qué cantar?"

Esas personas no tienen la menor idea del aporte físico y moral que representa el estudio del canto.

Y sin embargo, ¡qué fuente de provecho es éste para la salud! *proporciona una respiración amplia y profunda, favorece el desarrollo de los músculos del tórax, el control de la respiración, el enderezamiento del busto, el masaje vibratorio por el empleo de los resonadores, etc.*

Los ejercicios respiratorios, al efectuarse forzosamente por la nariz, revelan las obstrucciones que se presentan (vegetaciones, desviación del tabique, amígdalas demasiado desarrolladas, etc.). Una visita al laringólogo y un tratamiento adecuado acabarán rápidamente con dichos obstáculos, que son, por otra parte, causantes de más de un malestar físico.

A veces basta con mejorar el estado de las vías respiratorias superiores, dándoles mayor permeabilidad o suprimiendo algún elemento infeccioso, para establecer correctamente el juego de la ventilación pulmonar y la oxigenación de la sangre.

En lo que respecta a la gimnasia respiratoria, indispensable para el trabajo vocal, su efecto sobre la patología pulmonar no deja de ser saludable.

La práctica del control respiratorio actúa sobre los centros nerviosos, equilibrándolos.

Inclusive la belleza resulta favorecida, gracias a la actitud exigida por el canto: enderezamiento del busto, soltura de la cabeza, movilidad de la cara y la obligación, por parte del cantante, de cuidar más que nadie de su aspecto físico.

Moralmente, como todas las artes, el canto educa, afina, libera, da fuerza y coraje para sobrellevar las dificultades de la vida. Es, en medio de las preocupaciones cotidianas, una ventana abierta hacia lo Ideal.

En una palabra, el canto origina una plenitud física y moral que da a la vida todo su valor espiritual.

IV

¿A QUE EDAD PUEDE INICIARSE EL TRABAJO VOCAL?

Nunca es ni demasiado tarde ni demasiado temprano para emprender el estudio del canto. Suponer que haya que esperar hasta los 17 ó 18 años para trabajar la voz, es un prejuicio totalmente equivocado.

Los niños *a quienes les gusta cantar, deben aprender la técnica vocal*, así como cualquier otra disciplina.

En efecto, ¿qué sucede? Los niños cantan como les viene. A veces, su voz es encantadora y bastante bien impostada. Pero, en el solfeo o en los coros de niños, el que tiene linda voz se tienta y fuerza su instrumento para destacarse más.

A menudo se le pide también que cante solo. Para cantar fuerte, canta por la nariz o por la garganta, y se cansa... sobreviene la ronquera. Y sin embargo sigue cantando, a riesgo de comprometer su porvenir vocal.

¿Cómo es posible que los padres y los profesores no se den cuenta de la necesidad de impostar la voz del niño, cuando, por otra parte, vigilan su comportamiento, le impiden caminar con los pies para adentro y emplear malas palabras?

Un niño a quien le gusta cantar, debe entender *cómo* hacerlo, desde su más tierna infancia. Esto le restará poco tiempo a sus ocupaciones, pues, mientras el estudio de un instrumento exige largas horas de ejercicios cotidianos, (ho-

ras difíciles de encontrar durante los años escolares), el estudio del canto, en sus comienzos, se reduce a algunos minutos diarios de ejercicios respiratorios y a dos o tres lecciones semanales de media hora.

Es, en efecto, preferible que el alumno no trabaje solo mientras no haya asimilado bien los principios de la impostación de la voz.

El estudio del canto resulta, desde todo punto de vista, sumamente saludable para el desarrollo físico y moral del niño:

- 1º Lo obliga a estarse derecho y desarrolla su caja torácica, por medio de los ejercicios de cultura física (ver parte III);
- 2º Provoca una inmensa oxigenación, por los ejercicios respiratorios;
- 3º Durante la búsqueda de los resonadores, se acusan, en los niños cuyas resonancias están reducidas, vegetaciones u otros obstáculos, que reclaman los cuidados de un laringólogo;
- 4º La práctica de la articulación corrige desde un principio los defectos de pronunciación (tartajeo, ceceo, etc.);
- 5º El estudio del canto desarrolla el gusto artístico y, por medio de los conjuntos vocales, crea en el niño el espíritu de grupo.

Los coros y cursos de solfeo deberían empezar siempre por algunos ejercicios respiratorios y de técnica vocal. Es muy fácil poner dichos ejercicios al alcance de los niños y hacerlos entretenidos.

Las voces bien guiadas desde la infancia se desarrollan armoniosamente y sin dificultad, hasta alcanzar su completa expansión.

Las grandes épocas del canto fueron aquellas de las "Maîtrises", cuyos "niños cantores" se entregaban por com-

pleto al cultivo del Arte Vocal, bajo la dirección de calificados maestros.

Si bien es excelente empezar el entrenamiento vocal desde la más temprana edad, no debe creerse por ello que en la edad adulta no se esté ya a tiempo: Puede decirse que nunca es tarde para empezar.

Muchos cantantes han hecho buenas carreras a pesar de haber comenzado tardíamente.

La voz se adquiere, se desarrolla, a cualquier edad, por medio de un buen estudio.

A menudo he oído decir a jóvenes de 28 a 30 años: "Es demasiado tarde para empezar". ¡Qué error!

A esa edad, en que los órganos vocales alcanzan su completo desarrollo, el resultado del estudio vocal es a menudo sorprendentemente rápido.

Y aun, mucho más tarde, en un momento de la vida en que ya no se tienen quizá deseos de hacer carrera, ¡cuán dulce es encontrar en el estudio del canto la más noble evasión de las preocupaciones, el más poderoso tónico del alma. el medio de expresión de... lo *Indecible!*

Ningún trabajo, ningún placer, pueden proporcionar con mayor intensidad las puras satisfacciones que da este arte, tan profundamente humano y tan próximo a lo divino.

Al cantante enamorado de su arte y siempre deseoso de mejorarse, le es poco una vida. Pero toda su existencia se habrá embellecido en la eterna y apasionante *búsqueda* de la *perfección*.

SEGUNDA PARTE

T E O R I A

EL INSTRUMENTO VOCAL¹

DESCRIPCIÓN. — FUNCIONAMIENTO

Es indispensable para un cantante conocer bien su instrumento de trabajo.

—“¿Por qué?”, se preguntarán.

Un pianista, un violinista, ¿no pueden acaso ser grandes artistas sin estar al tanto de los detalles de fabricación de sus respectivos instrumentos?

Comparar no es demostrar.

En efecto: si el instrumentista deteriora su violín o su piano a fuerza de golpearlo o de maltratarlo, puede hacerlo componer y, en caso de necesidad, comprar otro, que tratará esta vez con mayor precaución.

¿Pero el cantante?

Su instrumento no puede ser reemplazado. Desde un principio debe aprender a manejarlo debidamente, si quiere ahorrarle serios daños y escapar al peligro de perderlo prematuramente.

Como todas las partes del cuerpo humano, el aparato vocal es un mecanismo sumamente complicado.

En él están comprendidos un número incalculable de nervios, vasos sanguíneos, músculos, cartílagos, etc., que, por

1. Todo lo que se refiere a la descripción del aparato vocal y a su higiene fué aprobado por el Dr. Leroux-Robert, eminente laringólogo de los “hopitaux de París”.

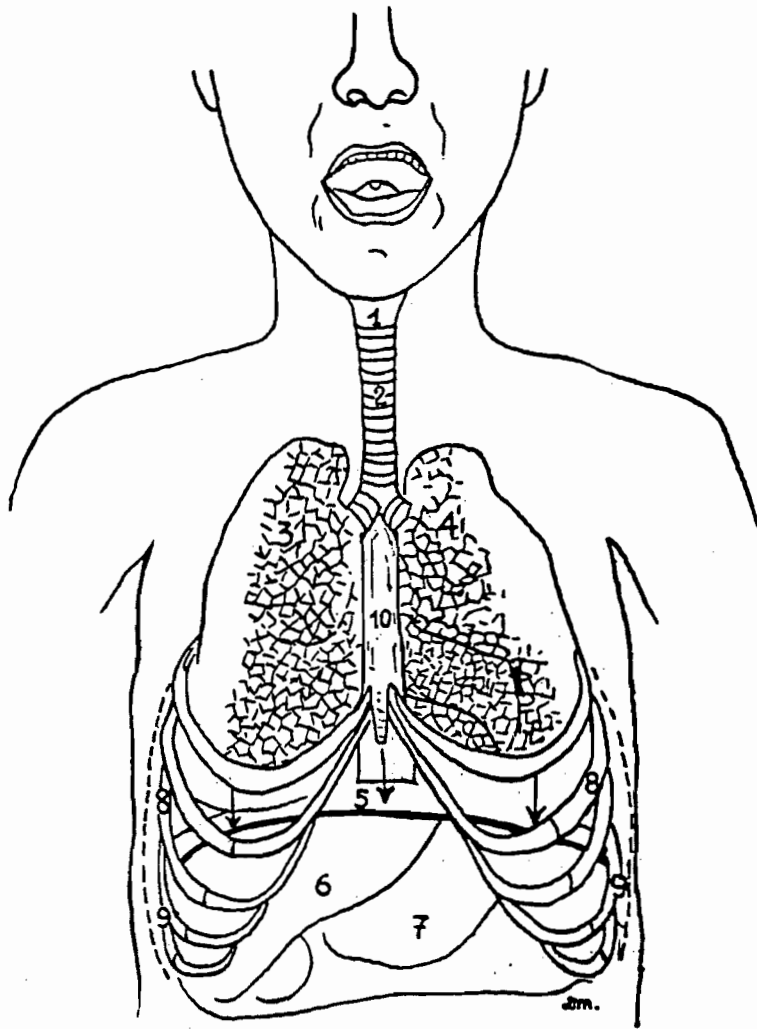


FIG. 1. — Aparato respiratorio visto de frente.

Las costillas superiores no están dibujadas, para dejar ver los pulmones. El punteado a lo largo de las costillas indica la dilatación de las mismas por la inspiración. Las flechas indican el descenso del diafragma durante la inspiración. 1) Laringe. 2) Tráquea. 3) Pulmón derecho. 4) Pulmón izquierdo. 5) Diafragma. 6) Hígado. 7) Estómago. 8) Falsas costillas. 9) Costillas flotantes. 10) Esternón.

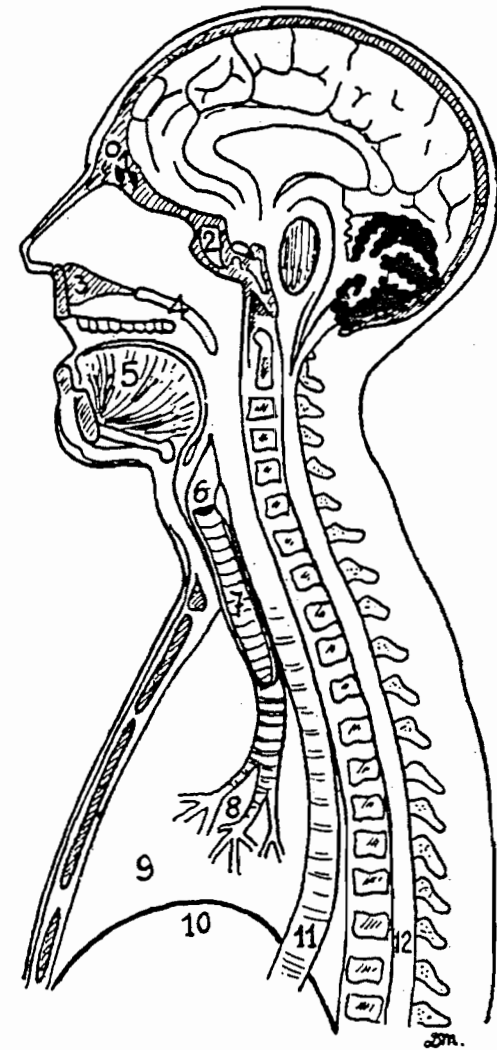


FIG. 2. — Aparato vocal visto de perfil.

1) Senos frontales. 2) Senos esfenoidales. 3) Paladar duro. 4) Paladar blando. 5) Lengua. 6) Cuerdas vocales (en la laringe). 7) Tráquea (corte longitudinal). 8) Bronquios (ramificaciones de la tráquea). 9) Pulmón izquierdo. 10) Diafragma. 11) Esófago. 12) Columna vertebral.

tener todos nombres científicos de resonancias más bien exóticas, resultan difíciles e inútiles de retener.

Trataré de simplificar en lo posible su descripción, a fin de no desalentar a nadie y de ser comprendida por todos.

El instrumento vocal se divide en tres partes bien definidas:

- 1º *El aparato respiratorio*, donde se almacena y circula el aire;
- 2º *El aparato de la fonación*, en el que el aire se transforma en sonido al pasar entre las cuerdas vocales;
- 3º *El aparato resonador*, donde el aire, transformado en sonido, se expande, adquiriendo su calidad y su amplitud.

1) EL APARATO RESPIRATORIO

El aparato respiratorio está integrado por la *nariz*, la *tráquea*, los *pulmones* y el *diafragma* (ver figs. 1 y 2).

El aire que penetra por la nariz (o por la boca), pasa por la tráquea, especie de tubo largo que se divide en dos a la entrada de los pulmones.

Los *pulmones*, masas esponjosas y esencialmente extensibles, constituyen nuestro receptáculo de aire. Están contenidos en la caja torácica (ver figs. 3 y 4).

Esta caja ósea está formada, de cada lado, por doce costillas (huesos curvos y chatos) fijadas todas por detrás en la columna vertebral. De estas costillas, sólo siete están fijadas *separadamente* sobre el esternón, por delante (ver figura 3, "caja torácica").

De las restantes, las tres falsas costillas están unidas *conjuntamente* al esternón por un cartílago, y las dos costillas flotantes están libres hacia adelante.

En la inspiración, al hincharse los pulmones, las costillas se separan y la caja torácica se dilata.

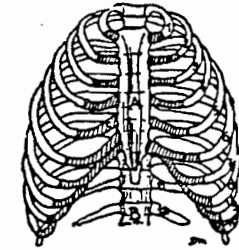


FIG. 3. — Caja torácica.

A: Esternón. B: Columna vertebral. C: Cartílagos. De 1 a 7: Costillas verdaderas. 8, 9 y 10: Falsas costillas. 11 y 12: Costillas flotantes. Las partes rayadas, en las costillas, representan los cartílagos costales, que las unen al esternón.

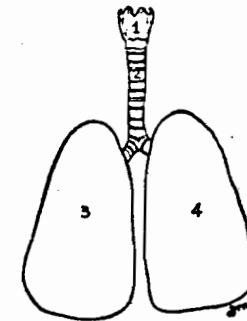


FIG. 4. — Pulmones.

1: Laringe. — 2: Tráquea. — 3: Pulmón derecho. — 4: Pulmón izquierdo.

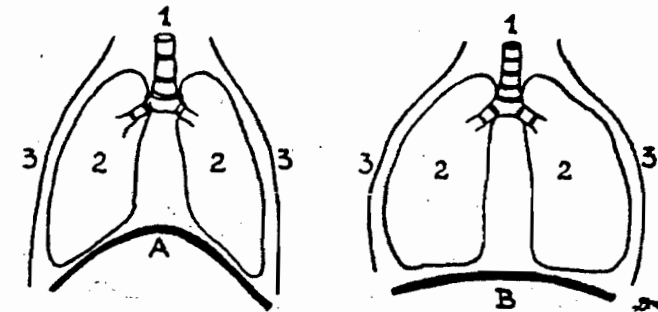


FIG. 5. — Variaciones de los pulmones y del diafragma durante la inspiración. 1) Tráquea. 2) Pulmones. 3) Pared del tórax. — A: Diafragma en reposo. B: Diafragma en descenso, durante la inspiración.

La elasticidad de la caja torácica está asegurada por los músculos intercostales, por los cartílagos que sirven para unir las costillas y, finalmente, por el *diafragma*, ancho músculo transversal que separa los órganos respiratorios de los digestivos (ver figs. 1 y 2).

El *diafragma* desciende durante la inspiración, para dejar lugar a los pulmones (fig. 5).

2) EL APARATO DE LA FONACIÓN

El aparato de la fonación está constituido por la *laringe* y las *cuerdas vocales*.



FIG. 6. — Laringe (Vista anterior).

1: Epiglotis. — 2: Hueso hioides. — 3: Cartilago tiroideo (manzana de Adán). — 4: Cartilago cricoides. — 5: Tráquea.

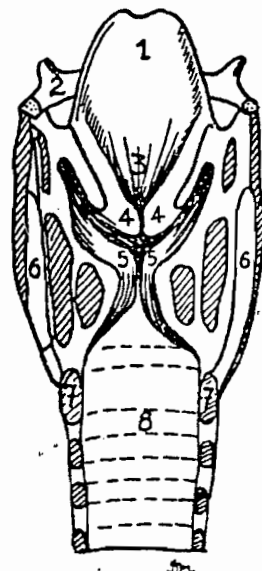


FIG. 7. — Laringe (Corte vertical, vista posterior).

1: Epiglotis. — 2: Hueso hioides. — 3: Glotis. — 4: Cuerdas vocales superiores. — 5: Cuerdas vocales inferiores. — 6: Cartilago tiroideo. — 7: Cartilago cricoides. — 8: Tráquea.

La *laringe* se halla a continuación de la tráquea, prolongándola hacia arriba. La corona como el capitel corona a la columna.

Situada en el interior del cuello, la laringe da lugar a la protuberancia denominada “manzana de Adán”. Su forma es la de un embudo, cuya parte más estrecha, adaptada a la tráquea, es ocluída por las cuerdas vocales cuando éstas se tienden en la vibración.

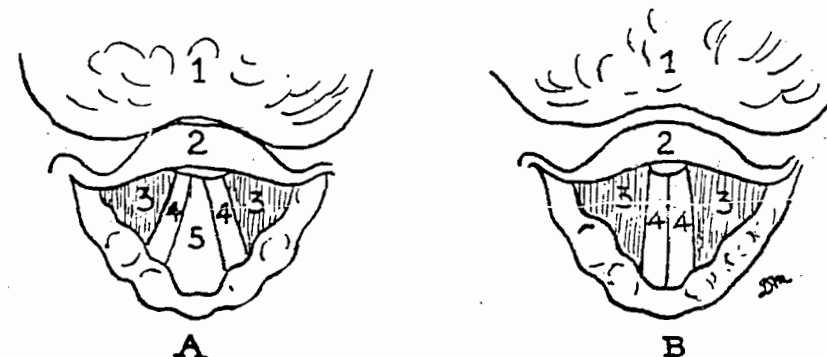


FIG. 8. — Abertura de la laringe: Vista superior.

1) Lengua. 2) Epiglotis. 3) Cuerdas vocales superiores. 4) Cuerdas vocales inferiores. 5) Orificio superior de la tráquea (glotis). A) Glotis abierta. B) Glotis cerrada (producción del sonido).

Numerosos huesos, ligamentos, cartílagos (prometí no citar nombres demasiado complicados) la componen.

Los ingleses dan a la laringe el nombre de “voice-box”, es decir, “caja de la voz”. Ella es, en efecto, el asiento y la fuente de la voz. Como hemos visto más arriba, es en la laringe donde se encuentran las *cuerdas vocales*, que no tienen de cuerdas más que el nombre, ya que son ligamentos fijados a la laringe a lo largo de su borde interno, contrariamente a las cuerdas de un instrumento, fijadas a él sólo en sus extremos.

Se denomina *glotis* el espacio comprendido entre los dos bordes libres de los ligamentos-cuerdas vocales.

La *glotis* se abre para la aspiración y se cierra para la fonación (fig. 8).

3) EL APARATO RESONADOR

El sonido producido por la sola vibración de las cuerdas vocales es muy tenue. Para adquirir su brillo, su amplitud, su redondez, debe pasar por los resonadores, así como el sonido producido por una cuerda de violín debe resonar en la caja de madera del instrumento para resultar musical.

¿Cuáles son los resonadores de la voz humana? Son muy numerosos y se podría, incluso, sostener que el esqueleto entero toma parte en la resonancia vocal. Los resonadores más importantes se encuentran en los huesos de la cabeza, y son: *el paladar óseo*, los *senos* (maxilares, esfenoidales y frontales), el *cavum* y la *faringe* (ver fig. 11).

En las notas graves, los huesos del pecho aportan también gran riqueza a la resonancia.

La belleza de la voz, su timbre, su amplitud, dependen mucho más de la calidad de los resonadores que de las cuerdas vocales mismas.

Eso es la descripción, muy sucinta, del instrumento voz.

MECANISMO DE LA VOZ

El mecanismo de la voz es, dicho en pocas palabras, el siguiente:

Por la *inspiración*, los *pulmones*, es decir *los fuelles*, se llenan de aire. Este aire es el que se transforma en sonido.

En la *expiración*, las *cuerdas vocales* se tienden y se acercan suficientemente entre sí para *vibrar* al paso del aire.

Este aire, transformado en sonido, se dirige hacia los *resonadores*, donde adquiere su amplitud y su calidad, antes de ser expulsado.

Veremos, en los capítulos siguientes, que este es el momento más importante de la ejecución vocal. Junto con el estudio de la respiración, es una de las claves de la buena *impostación de la voz*.

II

LA RESPIRACION — EL CONTROL DEL ALIENTO

La respiración es al cantante lo que el arco al violinista. Es imposible ser buen violinista sin tener un buen golpe de arco.

De igual modo, no se es buen cantante si no se posee un perfecto control de la respiración.

El aliento puede ser, en efecto, comparado al arco, que sostiene el sonido y le da su amplitud, su fuerza, su suavidad y su flexibilidad.

El estudio de la respiración es, pues, la base de la técnica vocal; sería vano tratar de suprimirlo, ya que ello equivaldría a construir sobre arena.

Puede ser que no se experimente (o no se crea experimentar) ninguna dificultad al respecto: que se aspire correctamente con toda naturalidad y que la espiración sea lo bastante prolongada como para no trabar la frase musical. A pesar de esto, es indispensable conocer el mecanismo de la respiración controlada. En efecto: un malestar, el miedo al público o cualquier otra causa, podrían privar momentáneamente al cantante desprevenido de los recursos respiratorios que creía poseer. Pero si la base de su técnica es sólida tendrá la mayor seguridad en las circunstancias más adversas.

Por extraño que parezca, *pocas personas saben respirar bien.*

Pedid a un principiante que respire profundamente: nueve veces de cada diez, se pondrá rígido, aspirará con gran estrépito alzando los hombros, para resoplar luego como una foca. Y sin embargo, ¡cuánto más sencillo es!

Basta con amplificar la respiración natural.

Esta es, por supuesto, la que se realiza inconscientemente durante el sueño. Para comprender su mecanismo, es suficiente colocar una mano sobre el estómago y la otra sobre las costillas, estando acostado. Al respirar tranquilamente se percibe la dilatación de toda la caja torácica y se comprueba que los hombros no intervienen en absoluto en el proceso.

La respiración profunda es la que llena por completo los pulmones, haciendo descender el diafragma y dilatando las costillas.

Es la respiración costo-abdominal, ampliación de la *respiración natural* o sea la *del sueño*.

La técnica del *control respiratorio* es la que aplicamos inconscientemente en la palabra. Al hablar, aspiramos rápidamente y regulamos la emisión del aire de acuerdo a la extensión de la frase.

Aprovecho la ocasión para subrayar que, en el canto, todos los fenómenos son, aunque en distinta escala, similares a los de palabra. Hay que tender, pues, a imitar la palabra tanto para la respiración como para las resonancias y la articulación. El canto es un medio de expresión superior, cuya *belleza natural* hay que esforzarse por mantener intacta.

Todo el aire inspirado debe transformarse en sonido para que éste sea *lleno y puro*. Al emitir demasiado aire para un sonido, la voz resulta velada... y se creería estar oyendo un escape de gas.

El aire inspirado debe fluir lentamente, en columna ascendente, de la caja torácica hacia los resonadores y permanecer como en suspenso en la boca antes de ser emitido. De

este modo se logrará controlar su emisión en el molde vocal, constituido por los órganos de la boca y los demás resonadores.

Es indispensable efectuar diariamente ejercicios de respiración profunda, *no porque en el canto haya que respirar siempre profundamente*, sino para lograr la fuerza, la docilidad y el control absoluto de los músculos de la respiración.

La inspiración debe realizarse siempre por la nariz, en la que se filtra y se calienta el aire antes de llegar a la garganta.

Sin embargo, eso no implica la necesidad de cerrar la boca para cada inspiración, cosa que, por otra parte, tampoco hacemos al hablar.

Hay que saber respirar por la nariz manteniendo la boca entreabierta.

LA RESPIRACIÓN SE REALIZA EN TRES TIEMPOS:

1er. tiempo:

INSPIRACIÓN (por la nariz) amplia, profunda, silenciosa y rápida, como para aspirar el perfume de una flor.

2do. tiempo:

Imperceptible instante de SUSPENSIÓN Y BLOQUEO DEL AIRE. Las costillas están separadas y se tiene la sensación de descansar sobre ellas.

3er. tiempo:

ESPIRACIÓN. Lenta emisión del aire, controlada, dominada y dócil. La caja torácica y el abdomen permanecen dilatados el mayor tiempo posible.

Para facilitar el control del aliento y la espiración calma y regular, los músculos deben presionar muy suavemente hacia abajo, teniéndose entonces la misma sensación que durante la espiración en el bostezo.

En la tercera parte de esta obra indico algunos ejercicios de respiración profunda, especiales para el canto. Deberán ser objeto de un estudio muy serio antes de iniciarse el trabajo vocal, y el cantante no les descuidará durante toda su carrera. Sólo por medio de una respiración bien controlada se adquirirá la *nitidez* en el ataque y en el final de los sonidos, así como su continuidad, estabilidad y flexibilidad.

CONSEJOS

— Para cantar no es necesario aspirar mucho aire, sino saberlo emitir con economía.

El exceso de aire oprime y molesta al cantante.

— Por consiguiente, las inspiraciones *muy* profundas no deberán ser practicadas más que en los *ejercicios respiratorios*. Estos tienen por objeto llegar a dominar el mecanismo de la respiración y someterlo al control de la voluntad.

Todo el aire debe transformarse en sonido. Es una cuestión de “dosificación”; y es también el secreto de las voces puras y cristalinas.

Cuado el aliento es excesivo, se tiende un velo sobre la voz, semejante al del ruido de la púa sobre el disco.

Que la respiración sea para vuestra voz como un resorte, elástico pero firme.

Cuidad siempre que vuestra espiración acabe con el sonido.

Es por lo menos inútil “vaciar” después de una frase cantada. El aire retenido en los pulmones os permitirá efectuar tan sólo una pequeña inspiración antes de proseguir.

Si tenéis poco tiempo entre dos frases cantadas, para efectuar una buena inspiración, separad mucho las costillas al aspirar y bloqueadlas. De este modo, habréis logrado dominar maravillosamente el aliento, que será susceptible de una emisión dócil, y regulada de acuerdo a la extensión de la frase.

Tenéis que llegar a conseguir que no se os oiga ni se os vea respirar.

— Seguid, controlad, guiad vuestro aliento, en el habla y en el canto, así como el violinista sigue, controla y guía su arco. La costumbre de pensar en el aliento, aun al hablar os ayudará a no encontraros nunca faltos del mismo.

III

POSICION Y FUNCION DE LOS ORGANOS DE LA BOCA

Los animales que poseen cuerdas vocales pueden emitir sonidos más o menos melódicos.

Pero el hombre, *debido a la conformación y movilidad de su boca, puede transformar los sonidos* en palabras y en canto articulado.

La boca desempeña un papel de primordial importancia en la articulación de las palabras de la voz hablada y cantada.

Por medio de un hábil empleo de los órganos bucales, principales *transformadores* del sonido, se logra también modificar el color y la sonoridad de la voz. La libertad y la facilidad en la articulación dependen en gran parte de la *posición* y de la *soltura* de los órganos de la boca. Estos reciben el sonido a su salida de la laringe y tienen la temible misión de realizar al *máximo* sus posibilidades, dirigiéndolo hacia los resonadores y proporcionándole la poderosa ayuda de una buena articulación.

LA MANDÍBULA INFERIOR debe estar libre de toda contracción, pudiendo descender y ascender con soltura, sin alterar el sonido. Debe poner su adaptabilidad a entera disposición de la voz, para los ascensos y descensos, así como para la articulación.

LA LENGUA es la mejor y la peor de las cosas, ha dicho Esopo. Para el canto, como para lo demás, debe estar sometida a una absoluta obediencia.

Blanda y pasiva en los sonidos mantenidos, firme y vivaz para la articulación, debe volver siempre rápidamente a su lugar habitual, que es el fondo de la mandíbula inferior con la punta apoyada contra los incisivos inferiores. Esto es lo que se produce automáticamente en el habla y, *lo repito*, si observáramos mejor el mecanismo de la palabra, nos parecería mucho más sencillo cantar.

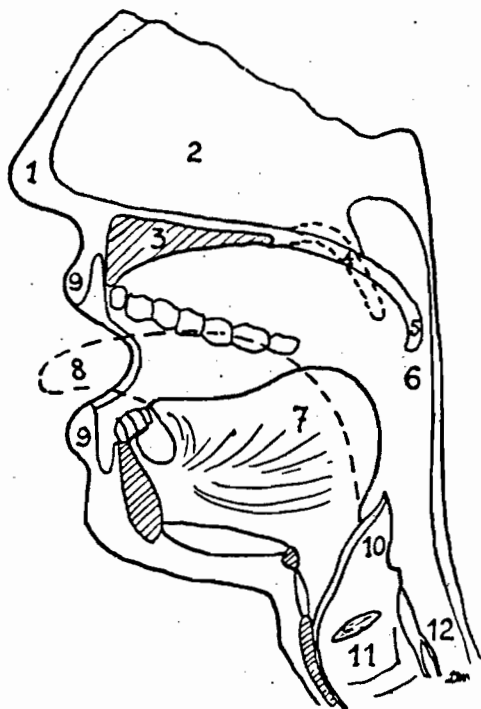


FIG. 9. — El velo del paladar y la lengua (perfil).

- 1) Nariz. 2) Fosas nasales. 3) Paladar. 4) Velo del paladar (dos posiciones). 5) Uvula. 6) Faringe. 7) Lengua. 8) Lengua (sacada fuera de la boca). 9) Labios. 10) Epiglotis que, al descender, impide que los alimentos entren en la laringe. 11) Laringe. 12) Esófago.

Es la rigidez de la lengua la que dificulta tanto los ascensos de la voz en los cantantes inexpertos, haciéndoles "apretar" en las partes agudas.

Todo el mundo ha tenido ocasión de ver, en la mesa, una lengua de buey y habrá notado que, si bien uno de sus extremos es delgado y libre, el otro es una gruesa masa de carne.

Lo mismo sucede con nosotros: tenemos en el fondo de la garganta un grueso trozo de lengua, dispuesto en cualquier momento a atajar el sonido y a impedir el ascenso del aire hacia los resonadores.

Efectuando ejercicios *con la lengua fuera de la boca*, se libera el paso del aire, y los sonidos pueden entonces, sin obstáculo alguno, encontrar el camino de los resonadores.

Huelga decir que éste no es más que un medio y que se puede obtener (una vez comprendida la distensión) el mismo resultado sin sacar la lengua afuera, sino dejándola libre y cuan ancha es en el fondo de la mandíbula inferior.

EL PALADAR BLANDO O VELO DEL PALADAR tiene una misión muy importante en la producción artística de la voz cantada: al elevarse obtura las fosas nasales, libera el fondo de la garganta y asegura de este modo un sonido "redondo", opuesto al sonido estridente o áspero.

Para darse cuenta del mecanismo del paladar blando, basta mirarse el fondo de la garganta en un espejo y bostezar. (Ver fig. 10).

El desconocimiento del empleo del paladar blando es el principal causante de las voces chatas y aplastadas.

Los LABIOS deben tener toda la soltura y la firmeza requeridas por la pronunciación. El sonido no dependerá en absoluto de *contracciones* de los músculos faciales, es decir que no hay que ayudarse con ninguna *mueca* para lograr el sonido: labios pegados a los dientes, boca en forma de corneta, etc.

Por el contrario, es la *expresión natural* de la cara la que matiza infaliblemente la voz de acuerdo con el sentimiento que se experimenta.

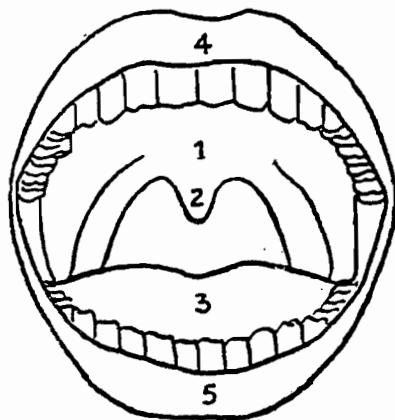


FIG. 10. — El velo del paladar (vista anterior).

1) Velo del paladar. 2) Uvula. 3) Lengua. 4) Labio superior. 5) Labio inferior.

Si se canta con un ánimo feliz o jovial y una expresión sonriente, la voz adquirirá un timbre, un "color" claro y alegre, mientras que, si se experimentan sentimientos tristes y se los traduce en sinceridad, adoptando la fisonomía, la expresión por ellos impuesta, la voz adquirirá las inflexiones y el "color" de la tristeza.

IV

LOS RESONADORES

Si se pregunta a diez personas no iniciadas en el estudio del canto: — "¿Dónde resuena la voz?", nueve, por lo menos, responderán: — "En la garganta".

Eso equivaldría más o menos a decir que el violín resuena sobre sus cuerdas.

Sin embargo, todo el mundo sabe que el valor de un violín no depende de sus cuerdas (que son las mismas para todos los violines) sino y únicamente de su *caja* (su resonador), de la madera más o menos preciosa con que ha sido construida, de sus dimensiones, de los detalles de su fabricación; las diferencias que existen entre la sonoridad de un violín, un violoncelo, un contrabajo, se deben a las distintas dimensiones de sus respectivas cajas.

Si se tendieran al aire las cuerdas de uno u otro de estos instrumentos, no se podría extraer de ellas más que un sonido débil y sin ninguna calidad.

Lo mismo sucede con el cantante: el aire, al hacer vibrar las cuerdas vocales, produce un sonido insignificante, que necesita encontrar una caja de resonancia para poder amplificarse.

Es en el sistema óseo donde el sonido halla dicha caja de resonancia.

Los *resonadores* son múltiples y casi podría afirmarse que todos los huesos del cuerpo entran en vibración por el canto.

Los más importantes son los resonadores faciales: paladar óseo, cavum, región de la faringe, y sobre todo los *senos*, cavidades óseas diseminadas por detrás de la cara, entre la mandíbula superior y la frente.

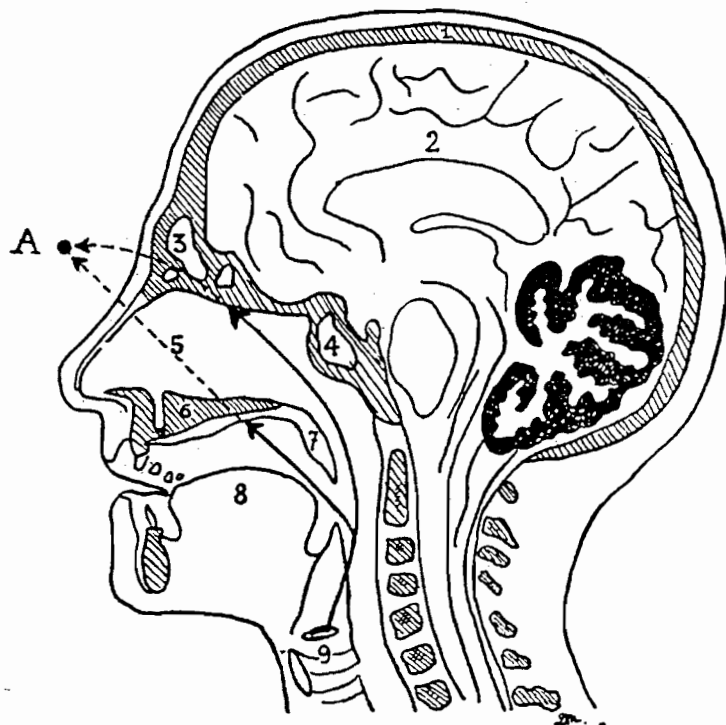


FIG. 11. — Llegada del sonido a los resonadores faciales.

- 1) Cráneo. 2) Cerebro. 3) Senos frontales. 4) Seno esfenoidal. 5) Fosas nasales. 6) Paladar. 7) Velo del paladar. 8) Lengua. 9) Cuerdas vocales (laringe).
A) Punto al que debe tenerse la impresión de enviar el sonido.

Esta región, que muchos han dado en llamar “la máscara”, es la más importante en la *resonancia vocal*. “Cantar en la máscara”, “cantar hacia adelante”, significa, pues, cantar utilizando los resonadores de la cara. Estos, los resonadores superiores, son por otra parte los más difíciles de alcanzar y de emplear adecuadamente.

En la parte del libro referente al *método*, indico ejercicios por medio de los cuales se llega infaliblemente a estos resonadores.

La resonancia del pecho para las partes graves es fácil de lograr, así como la resonancia palatal para el médium; esta última es la que empleamos corrientemente en el habla.

Más hay que agregar a las resonancias pectoral y palatal, las resonancias superiores o resonancias de la cabeza, que aseguran a la voz su altura y su brillo en toda su extensión.

La boca, resonador muy importante, es el único capaz de alterar su forma; de su adaptabilidad depende la facilidad en el paso del grave al agudo, sin perceptibles tropiezos.

Pero esto ya concierne a la emisión, que trataremos en el capítulo siguiente.

LA EMISION

¿Qué es la *emisión*?

La emisión vocal es el acto de producir un sonido.

Es la puesta en acción de la *respiración*, del *mecanismo de los órganos de la boca* y de la *articulación*. Puede decirse que es toda la parte *física* del canto.

Existen varias maneras de *emitir* la voz, es decir, de formar los sonidos. Para verificarlo, basta con cantar una nota cualquiera en el médium de la voz: tómese por ejemplo la vocal A y cántesela:

- 1º Con la boca abierta a lo ancho, sonriente, sin elevar el velo del paladar;
- 2º Con la boca abierta en redondo, elevando el velo del paladar;
- 3º Como en el 2º, y contrayendo el fondo de la garganta.

Se habrán empleado de este modo tres emisiones bien características:

- 1º La emisión *blanca* o *chata*;
- 2º La emisión *redonda* o *cubierta*;
- 3º La emisión *sombria* u *opaca*.

Ejercitándose en la emisión, el alumno logrará fabricarse un *teclado vocal homogéneo*, que será un instrumento flexible y dócil puesto al servicio del "Arte del Canto". Este trabajo abarca todo lo concerniente al proceso de transformación del pequeño hilo de voz surgido de la laringe en voz hablada o cantada. Es un TODO complejo que dividiremos en varias partes para estudiarlas separadamente.

Y ante todo:

EL ATAQUE DEL SONIDO

¿Cómo hay que iniciar un sonido, digamos "atacarlo", puesto que es el término que se acostumbra emplear?

Hay quien aconseja dejar escapar un poco de aliento antes de iniciar la nota que debe cantarse. Otros, por el contrario, recomiendan el "golpe de glotis".

¡Qué fea palabra y qué fea cosa! El "golpe de glotis" es realmente el *ataque* brutal del sonido por medio de una especie de explosión, que se logra haciendo un esfuerzo en el fondo de la garganta antes de dejar salir la voz.

Retomando una comparación que me es familiar, es como si el violinista *golpeará* brutalmente su arco contra la cuerda en lugar de tomar el sonido suavemente.

Pueden darse casos en los que la expresión exige un golpe de glotis o un brusco ataque del arco para obtener ciertos efectos de violencia, pero esto no puede de ningún modo pasar a ser una costumbre.

Ciertos famosos profesores, que fueron grandes cantantes, recomendaban el golpe de glotis aunque ellos mismos no lo empleaban.

¿Y entonces?

En resumen, unos dejan escapar un poco de aliento, otros prefieren "el golpe de glotis".

Ni uno ni otro de estos procedimientos es correcto.

¿Efectuamos acaso el golpe de glotis al hablar?

¿Espiramos antes de iniciar una frase?

En el canto, así como en la palabra, *el sonido debe comenzar en el preciso instante en que se inicia nuestra espiración* y sin la brusquedad del "golpe de glotis". Mientras se canta, el aire inspirado no debe salir sino *transformado en sonido*. Este será más o menos fuerte según esté más o menos alimentado por el aire, pues *sólo el aporte de la respiración aumenta o disminuye la intensidad del sonido*.

Antes de su emisión, el aire, aspirado y bloqueado, se encuentra "a punto" para ser transformado en sonido.

El principal transformador, la boca, desempeña un papel de primordial importancia. Hemos visto más arriba que, al alterar su forma, modifica la calidad y el color del sonido, y que para obtener un sonido redondo, es decir un sonido musical y agradable al oído, es necesario elevar el *velo del paladar*.

Esta posición es la del bostezo.

Cuando reprimimos un bostezo, los labios se cierran, el fondo de la garganta está bien abierto, el paladar blando (velo del paladar) se eleva, la boca entera se abre al máximo *interiormente*.

En esta posición bucal, si se emite el zumbido: MM... prolongadamente, el sonido llega infaliblemente a los resonadores faciales y provoca un leve cosquilleo debido a las vibraciones que se realizan por detrás de la nariz. Una vez logrado este zumbido, si se abre la boca formándola para una vocal determinada, resultará un sonido perfectamente atacado, emitido correctamente. Se tiene la sensación de que el sonido se expande, se abre como una flor, en el extremo del tallo ascendente, formado por el zumbido MM...

Esta es una de las mejores maneras de iniciar el estudio del ataque del sonido y de la impostación de la voz. Si se tiene la garganta abierta y los labios bien cerrados es muy fácil evitar el "golpe de glotis" y atacar el sonido MM... sin espiración previa.

Al trabajar la impostación de la voz, es conveniente hacer los ejercicios *atacando* las vocales por una consonante,

con lo cual se evita infaliblemente "el golpe de glotis" y se habitúa el alumno a prescindir del mismo, aun en el ataque directo de las vocales.

EL APOYO DEL SONIDO

Se habla mucho, al tratarse la técnica vocal, del *apoyo del sonido*, y las opiniones están, como siempre, muy divididas.

Ante todo ¿qué se entiende por "apoyo del sonido"?

Es el punto en el cual se siente la *solidez del sonido* y en el que se tiene la impresión de "poseerlo", de "manejarlo".

Es obvio, entonces, que *este apoyo se encuentra en los resonadores*, puesto que es en ellos donde el sonido es atacado y amplificado.

Tal como hemos dicho en un capítulo precedente, el aire, al pasar entre las cuerdas vocales se ha transformado en un sonido débil que no aumenta ni es realmente una *voz hablada o cantada* sino a su llegada a la caja de resonancia.

Por consiguiente, no debe dejar de estar en contacto en ningún momento con los resonadores, a los cuales debe encontrarse firmemente "enganchado", "apoyado", para "cantar" en ellos como el sonido en el violín, por el contacto del arco con sus cuerdas.

Es lo que se llama "cantar con el arco a la cuerda".

Si este *apoyo*, este punto de contacto no está muy firmemente establecido, una parte del aire transformado en sonido por la laringe no llega a los resonadores y es emitido directamente sin haber sido amplificado. La pureza de la voz es entonces empañada, velada por el ruido del aliento que escapa. Además, la voz pierde parte de la amplitud y la *estabilidad* que le proporciona un buen *apoyo*.

LA COLOCACIÓN Y LA HOMOGENEIDAD DE LA VOZ

Ahora que sabemos *cómo* atacar el sonido y *dónde* apoyarlo, veamos la manera de conservar su posición durante la ejecución, es decir, de lograr homogeneidad en toda la extensión de la voz.

¿Y qué decir de los "pasos y registros", esos puntos en continuo litigio en la enseñanza del canto? Desde siempre, los cantantes los han discutido sin descanso y aun no han podido ponerse de acuerdo.

Los defensores de los "pasos y registros" reconocen generalmente tres registros o series de notas emitidas en diferente forma, que son: los registros de *pecho*, del *medium* y de la *voz de cabeza*.

Su método es extremadamente complicado, pues, para hacer casi imperceptible el "Paso" de un "Registro" a otro, el cantante debe manejar su voz valiéndose de mil artificios y precauciones.

Ciertas notas bien definidas son llamadas "notas de paso" y... estas notas son siempre arbitrariamente las mismas para todas las voces de una misma categoría!

Grandes cantantes e ilustres maestros, entre los que puede citarse a *Lilli Lehmann*, están decididamente en contra de la idea de los "registros".

En efecto: cada nota debe tener *su lugar propio* en una voz bien impostada, tornándose de este modo imperceptible el paso de una a la otra en toda la extensión de la voz.

A los que han trabajado siempre en una absoluta distensión y preocupándose por *enriquecer cada sonido con el máximo de las distintas resonancias*, hasta les resulta difícil comprender la noción de los "registros y pasos".

Ciertamente, en las notas muy agudas, la voz de cabeza no cuenta ya con las demás resonancias, pero si está bien conducida y bien impostada, es casi imposible percibir el instante en que las abandona.

En las notas graves, hay que agregar siempre a las resonancias del pecho, las superiores, que por los sonidos armónicos que aportan, dan a la voz su timbre, brillo y altura.

Para convencerse de la posibilidad de homogeneizar la voz en toda su extensión haciendo abstracción de los "registros", he aquí dos experiencias decisivas:

- 1º Se elegirá la mejor nota del alto médium, y se la fijará bien; se procederá por semi-tonos en escala descendente, con la boca y la laringe distendidas y en una posición ligeramente "de bostezo", emitiendo cada nota lo más próxima posible a la precedente y teniendo la sensación de cantarla aún más alta que ésta.

Si el ejercicio está bien efectuado, no puede acusarse ningún cambio de "registro"; por el contrario, se tiene la sensación de que las notas surgen una de la otra y aún de que están estrecha pero plásticamente soldadas entre sí.

- 2º Los ejercicios o escalas efectuadas *con la lengua fuera de la boca* (ayudándose con un pañuelo para mantenerla en dicha posición) y cantando una E liviana (emisión fisiológica requerida por los laringólogos en el examen de las cuerdas vocales), evidencian igualmente la ausencia de todo "registro o paso".

Esto prueba claramente que los "registros y pasos" son el resultado de una contracción a menudo inconsciente del fondo de la garganta o de la lengua.

Es, pues, necesario hacer abstracción de los mismos en el estudio del canto.

Para asegurar a la voz su mejor punto de resonancia, imagínese tener detrás de la nariz un tabique metálico, una especie de "gong", contra el cual fueran a vibrar todas las notas... o a golpear como pequeños martillos. Para conservar esta posición en los ascensos, es importante abrir progresivamente la boca, estirándola en sentido vertical, de

modo que el sonido pueda llegar libremente al "gong". A medida que la escala asciende, el velo del paladar se eleva y la mandíbula inferior baja cada vez más.

En las partes muy agudas, cuando los sonidos pasan por completo a la cabeza, la boca debe abrirse a lo ancho, los pómulos elevarse y se percibe el ascenso de la laringe. Pido que se me disculpe si digo que en ese momento se tiene un poco... la sensación de vomitar...

El diafragma, al elevarse, sigue el ascenso de la columna del aliento, la sostiene, la conduce, impidiendo de este modo la solución de continuidad del sonido.

¿CÓMO FINALIZAR EL SONIDO?

Sobre todo... sobre todo, no os encontréis faltos de aliento al terminar una frase melódica: no hay nada más desagradable de escuchar, nada más anti-artístico.

Es preferible, sin lugar a dudas, efectuar una respiración suplementaria, aun cuando ésta no fuera muy oportuna. En este caso, prestadle autoridad, intención, como si la hicierais para dar más valor a las últimas palabras.

La espiración debe detenerse con el canto. Habiendo seguido a la voz en su crescendo o decrescendo final, terminarán ambas a un tiempo.

Deséchese pues el "escape de aire", tanto para los fines de frase como para el ataque o la emisión del sonido.

La voz debe ser nítida, pura, limpia, es decir, no empañada por el exceso de aliento

EL PAPEL DE LA ARTICULACIÓN EN LA EMISIÓN Y COLORACIÓN DE LA VOZ

La correcta emisión vocal cuenta con la poderosa ayuda de una buena articulación.

Las *consonantes*, pronunciadas con energía, contribuyen a la *precisión del ataque*, y las *vocales*, vehículos del

sonido por excelencia, tienen el poder de colorar la voz y de darle relieve: concentran el sonido y lo reflejan, tal como el prisma concentra y refleja la luz.

Gracias a una articulación nítida una voz pequeña o medianamente fuerte puede parecer más sonora que otra, grande, pero articulada blandamente; sobre todo, "llegará más".

Raras veces la emisión es defectuosa cuando la articulación es muy buena. Por consiguiente, los ejercicios relativos a la emisión deberán efectuarse sobre todas las vocales precedidas por todas las consonantes, y no sólo sobre la eterna "A", culpable de tantas voces colocadas "hacia atrás".

La articulación bien trabajada, sumada a la flexibilidad de la voz, da una dicción perfecta y permite al cantante exteriorizar los matices más variados y colorear su voz de acuerdo a los sentimientos que experimenta; en una palabra, *le permite interpretar*.

TEMBLOR E INESTABILIDAD DE LA VOZ

Existe en francés una expresión muy exacta y muy gráfica: "voix chevrotante", cuyo significado, según el diccionario de Larive y Fleury, es el de "voz que se asemeja a la de una cabra".

Este tipo de voz es muy común y parece ser aceptado tranquilamente: en el teatro, en los conciertos, se escuchan cantantes (especialmente mujeres) balar a más y mejor. Como me decía muy pintorescamente mi vecino de butaca en un recital de una cantante muy renombrada: "Parece que cantara desde la plataforma de un ómnibus". Este temblor muy rápido, casi siempre involuntario, obedece *generalmente* a una espiración mal controlada que presiona sobre las cuerdas vocales.

A veces, el temblor se percibe visualmente en el cuello, a la altura de la laringe, durante la emisión.

Hay quien tiembla en toda la extensión de la voz, hay quien lo hace sólo a partir del alto médium.

El temblor de la voz es uno de los defectos más difíciles de corregir porque, muy a menudo, el alumno ni siquiera tiene conciencia del mismo. En este caso, debe emplearse *el control por el disco*.

Si aun entonces el alumno no reconociera que su voz tiembla, el aparato registrador de las vibraciones le proporcionará una prueba visual de su defecto.

Aparte del temblor rápido y continuo (*chevrotement*), la *inestabilidad de la voz* puede residir en una falta de continuidad en el sonido y de calma en la emisión. Se producen entonces amplias ondulaciones vocales desordenadas, alternadamente "estallidos" o "fading" (desvanecimiento de la voz), debidos al aire que se "precipita" y llega en ondas mal dominadas.

Parecería que todos los músculos del cuerpo se contrajeran para ayudar a "empujar" el sonido". La voz carece por completo de seguridad.

He podido constatar que este defecto se presenta muy a menudo en las naturalezas expansivas, exuberantes, que creen poner de este modo más expresión en su canto.

Encauzando este exceso de aire, se obtienen muy buenos resultados. Hay que "introvertir" el excedente de esas ondas agitadas para transformarlo en fuerza expresiva contenida y controlada.

La corrección del *temblor* y de la *inestabilidad vocal* requiere mucho tacto por parte del profesor, ya que estos defectos no obedecen siempre a la misma causa; pueden provenir ya sea de la falta de control en el aliento como de una excesiva nerviosidad, de una gran exuberancia o de contracción.

En los principiantes, estos defectos de la voz son bastante fáciles de corregir, pero resulta mucho más difícil curar a los que han cantado mal durante largo tiempo. En estos casos, se requiere por parte del alumno, no sólo buena voluntad, sino una voluntad *tenaz*.

El trabajo deberá efectuarse siempre en un completo relajamiento. Estos "contraídos" deben comprender que son sólo dos los puntos de apoyo necesarios: las *costillas*, bien firmes, que mantienen el aire, y el *apoyo* en los *resonadores* a la llegada del sonido.

Entre estos dos puntos, soltura y absoluta libertad.

Algunos cantantes, aún no teniendo el temblor o la inestabilidad vocal, tienen, a veces, un temblor nervioso de la mandíbula o de los labios. Eso puede ser curado poco a poco por el trabajo vocal en "completo relajamiento"

También ayuda mucho en esos casos mantener firmemente la mandíbula o apoyar livianamente dos dedos sobre los labios para impedir el temblor de los mismos.

Muy a menudo esos recursos bastan para curar dichos defectos en muy poco tiempo.

EN LA EMISIÓN VOCAL, FLEXIBILIDAD ANTE TODO

El peor enemigo del cantante es la rigidez muscular, tanto la del cuerpo como la del aparato vocal. Por eso, antes de emprender la práctica de cualquier ejercicio y después de haber asimilado bien el mecanismo de la respiración controlada, es indispensable adquirir soltura en las distintas partes del molde vocal: mandíbulas, velo del paladar, lengua, labios.

Y sobre todo, soltura general.

En la emisión debe haber una absoluta falta de contracción: por el contrario, gran flexibilidad, aunque también mucha firmeza en los músculos del tórax. Manténgase la laringe bien abierta y la mandíbula floja. Tanto ésta como los labios y la lengua deben estar en todo momento a disposición de la articulación.

¿Quién no ha visto al tenor fuerte (o dramático) ostentar triunfalmente su actitud desafiante, rígido, tendido el cuello, como un gallo al amanecer? Con su cara bermeja, logra hacer surgir a duras penas las notas de su garganta contraída. Y se imagina que con esta su actitud atlética consigue mayor fuerza.

Es un grave error.

Todo esto es malo, archi-malo.

La verdadera fuerza, en el canto, así como en el deporte y tantas otras cosas, se logra siempre a base de flexibilidad.

Es por esto que el trabajo del relajamiento es tan importante, aunque muy ingrato al principio.

Es difícil lograr en seguida efectos de fuerza, manteniendo la flexibilidad, y no se llega a ello sino después de haber trabajado *mucho tiempo*, a "mezza-voce" con los órganos vocales relajados, sosteniendo siempre con firmeza la respiración. Sólo entonces se habrá conseguido desarrollar mayor amplitud sin esfuerzo ni contracción algunos.

✕CONSIDERACIONES, IMAGENES, SENSACIONES

El indiscutible encanto de la emisión en la Escuela Italiana se debe al principio: "aperto ma coperto" (abierto pero cubierto), o sea libre y redondo.

La emisión debe ser fácil, clara, flexible, coloreada.

Los sonidos "ahogados o sombríos" son redondos, pero contraídos y duros.

El control de la respiración es *vital* en la emisión. Nunca me cansaré de repetirlo. No debe espirarse más que lo estrictamente necesario para el sonido.

En la posición de "bostezo" el aire es utilizado con el máximo de economía: llega con facilidad a los resonadores y no es emitido en exceso por la boca.

La perfecta emisión ha de ser tan elástica, que durante la misma se tenga la sensación de cantar sobre un almohadón de goma.

La voz es como una máquina de escribir: tanto las notas como las letras están dispersas pero deben llegar todas al mismo lugar.

El *lugar de resonancia* de la voz, se encuentra *detrás* de la nariz, entre los incisivos superiores y lo alto del cráneo.

Las *vocales* deben situarse siempre por detrás de los incisivos superiores. Desde allí, sus vibraciones suben por sí solas.

Libertad (imaginariamente) por detrás de la nariz, un gran espacio para el sonido.

Apuntad hacia lo lejos. Cantad siempre para la última fila de la sala.

Cantad hacia adelante: ofreced el sonido, como sobre una bandeja colocada delante vuestro.

¿El sonido se os escapa hacia atrás? Imaginad entonces tener... un bozal, dentro del cual cantáis.

¿Para los ascensos? Pensad en un trozo de espeso caucho, que vais estirando hacia arriba, o bien..., ¡en una goma de mascar!

En los ascensos de la voz, todo se abre de más en más. Al descender, todo debe conservar su posición más alta.

Al ascender, redondead el sonido.

Al descender, aclaradlo.

Imaginad que tenéis en la boca un pequeño globo que se hincha verticalmente cuando el sonido sube.

Cantad *piano y fuerte en el mismo lugar*. Para el piano, dad solamente menos aire y *articulad* aún mejor.

Se lamenta la falta de buenos coros. Hay un solo remedio para esto: la enseñanza colectiva de la emisión.

Cantad "*por encima del bostezo*".

Fijad el sonido entre los dos ojos; *cavad* "in mente" un orificio en ese lugar para dejarlo pasar.

Al ascender, tomad muy alto la primera nota.

Guiad la línea del canto; dadle amplitud, disminuídla, e insertad en ella las palabras nítidamente articuladas.

Seguid siempre vuestro aliento, como un arco, que no se abandona hasta el final.

Seguid el sonido mentalmente; conducidlo hasta el siguiente, con mucha *flexibilidad*. Un sonido es como un *paso*, que se eleva, se posa y prepara el paso siguiente.

Una voz desafinada puede corregirse por medio de una buena técnica, siempre que se cuente con un buen oído.

..Emma Calvé decía haber encontrado sus adorables sonidos aflautados en el agudo buscándolos con la boca cerrada.

Para mantener la voz bien situada, imaginad que el sonido es aspirado por una ventosa (el velo del paladar).

En los sonidos mantenidos, si vuestra voz tiene tendencia a la *inestabilidad*, enganchad firmemente la nota hacia arriba, por detrás de la nariz y seguidla siempre en línea recta, como a lo largo de un riel.

Y, sobre todo, no dejéis de pensar en ella: de lo contrario, podría vengarse, "quebrándose".

Mientras dure un sonido, cuidad que la mandíbula y el interior de la boca permanezcan *absolutamente* inmóviles.

Imaginad, al cantar, que el interior de vuestra boca es una gran nave de catedral, en la que los sonidos encuentran un amplio campo de resonancia. Y, entrando en un orden de ideas más prosaico... y más alimenticio, imaginad tener dos lindas mandarinas, una en el fondo de la garganta, otra en la boca, por sobre las que deben pasar los sonidos.

Seguramente, de niños habréis hecho pompas de jabón y recordáis con cuanto facilidad se rompían; imaginad que cantáis con una pompa de jabón en la boca, teniendo que evitar *a toda costa* que se rompa.

Quizá todo esto os parezca un poco exagerado insistente. Puede ser. Pero mientras se trabaja *la técnica*, nunca hay que temer la exageración: ya se atenuará bastante durante la ejecución.

VI

ARTICULACION — DICCION — INTERPRETACION

¿Quién no conoce el suplicio de oír cantar sin entender una palabra? Por más que se aguce el oído, se está en la absoluta imposibilidad de distinguir siquiera el idioma empleado: ¿español? ... ¿francés? ... ¿alemán? ... ¿italiano? ... ¿o iroqués?

Esto es ya bastante molesto en las arias y melodías, pero en el teatro se vuelve insoportable, puesto que no es posible seguir la acción. Una buena articulación es la menor de las atenciones que debe tener el cantante para con su auditorio, a quien raras veces le satisface escuchar una hermosa voz como si se tratara de un instrumento: desea enterarse de lo que expresa el cantante.

Pero éste, preocupado muy a menudo por la impostación de su voz, teme alterar la homogeneidad de la misma articulando bien.

Puede tener la seguridad de que, si su voz ha sido impostada, como hemos dicho, manteniéndose siempre flexible y contando con la independencia de los músculos de la articulación, es decir, si ha trabajado sin contraer sus labios ni su lengua, éstos estarán a su completa disposición para la articulación. Por otra parte, si se han efectuado los ejercicios sobre todas las vocales precedidas por todas las consonantes, manteniendo una perfecta homogeneidad vo-

cal, la articulación estará al servicio de cualquiera de los textos que deban cantarse.

LAS VOCALES, aunque conservando su pureza, deben estar siempre como revestidas por el color artístico requerido en el canto.

"A", "E", "I", tal como se las pronuncia al hablar, carecerían de redondez; pero al adoptar la posición bucal ligeramente "de bostezo", se les proporciona más espacio para resonar, redondeándolas y dándoles mayor pastosidad.

La "A" deberá redondearse.

Sería imposible cantar "E", "I" cerradas en el agudo. Con el bostezo, estas vocales se deforman ligeramente, redondeándose, sin volverse por ello irreconocibles.

En efecto la "I" incisiva del lenguaje hablado, no se podría llegar a una gran altura del sonido sin "bostezarla" y sin hacerla tender ligeramente hacia la "U" (francesa).

Lo mismo sucede con la "E", que se acercará a la "E" francesa a medida que el sonido asciende.

En cuanto a la "O", tiende hacia la "U", o bien hacia "A" en el agudo.

Debe tenerse bien pensada la vocal que se canta para que la actitud bucal requerida por el canto la deforme lo menos posible.

En las partes muy agudas, es casi imposible pronunciar cualquier vocal que no sea la "A". Los maestros italianos del *bel canto* lo sabían y han respetado siempre esta dificultad en sus composiciones.

Sin embargo, si hubiera una "I" en una nota muy alta, deberá pensarse "I" aunque se cante abierto, como lo exige el agudo. De esta manera, la vocal sufrirá el mínimo de deformación, a pesar de haber adquirido un tinte de "A" y de "E".

Así como el pintor mezcla sus colores en la paleta, el cantante mezcla y matiza las vocales.

El hecho de pensar "I" o "E" al cantar "A", "O", "U" es muy útil para mantener la voz arriba si es que ésta tiende a bajar.

El color de las vocales se modifica también de acuerdo al sentimiento que se expresa: un "Ah" alegre no tiene el mismo matiz sonoro que el "Ah" de la tristeza. El primero es aclarado por la posición de la boca al sonreír, mientras que el segundo tomará su tono triste de la abertura vertical por el descenso de la mandíbula.

Es la expresión sincera de los sentimientos experimentados la que dispone estas diversas actitudes, coloreando incluso el timbre de la voz. Este reflejará entonces fielmente las emociones.

Además de las vocales, existen, en el idioma francés, los sonidos nasales "an-on-in-un". Estos facilitan mucho la impostación de la voz en el grave y el médium, por la *nasalización*.

Nasalizar es cantar *contra la nariz*, es decir, en el sitio en que el sonido puede encontrar el máximo de resonancia.

No hay que confundir esto con el *ganguero*, o sea el hecho de cantar *por la nariz*, lo cual produce un horrible sonido de "mirliton".

Resulta a veces casi imposible pronunciar los sonidos nasales "An-On-In-Un" en las notas agudas de tenor o de soprano. En estos casos, se permite hacer una pequeña trampa: transformar "An" y "On" en "O" e "In" y "Un" en "E" (francesa), sin que el oyente pueda sospecharlo cuando el resto ha sido correctamente articulado.

Espero que esta breve explicación no os haga recordar demasiado "El Burgués Gentilhombre", de Molière, cuyo protagonista, el cándido señor Jourdain, se extasiaba ante las posiciones que debía dar a su boca para pronunciar cada vocal.

LAS CONSONANTES son las "bisagras" de la articulación, y, por su solidez, hacen las veces de trampolín, proyectando las vocales hacia adelante. Hay que duplicar siem-

pre las consonantes, sin temor a la exageración. Al trabajar la articulación de las mismas, los labios y la lengua adquieren mayor flexibilidad, firmeza y agilidad.

Me cuidaré de insistir sobre la árida clasificación de las consonantes en "labiales-explosivas (B - P)", en "pálato-linguales (L - N)", etc., pues los que aprenden a cantar, generalmente saben hablar y no interesa que sepan cómo disponer los labios y la lengua para pronunciar, ya que lo hacen instintivamente.

La consonante "R" es a menudo un escollo. Muchas personas tartajan, pronunciándola por detrás de la boca, cuando, al cantar, es obligatorio deslizarla a la italiana, hacia la punta de la lengua.

Remplazándola por "D" después de otra consonante, se comprenderá el mecanismo que debe emplearse para la "R". Decid, por ejemplo: "tdabajo" por "trabajo", "gdande" por "grande", etc.

Por medio del empleo de las consonantes, y según la fuerza y la importancia que se les dé, se puede agregar a las palabras un elemento expresivo de notable intensidad, poniéndolas en relieve.

Pero esto concierne ya a la dicción, de la cual hablaremos más adelante.

La articulación nítida es el mejor medio de "dosificar" el aliento.

La palabra debe ser "engastada" en el sonido. No debe dejarse pasar el aire *no* transformado en sonido, que empañaría su pureza.

Aunque "bañada en sonido", la palabra no debe ser ahogada por ondas tumultuosas que la cubran.

La articulación hace las veces de barrera reteniendo el flujo sonoro y, al aliviar la laringe, impide la fatiga vocal, sin restar en absoluto amplitud a la voz.

Una voz pequeña bien articulada, puede parecer más sonora que otra grande sin articulación.

Eminentes artistas, como *Fugere* y *Salignac*, a pesar de contar con voces mediocres, han hecho grandes carreras gracias a una articulación perfecta que permitía a sus voces "llegar" tanto como cualquiera otra más fuerte.

Las medias tintas y los "piano" más delicados llegan hasta el fondo de las salas más amplias cuando son "llevados" por una buena articulación. Esta, por nítida que sea, no debe quebrar nunca la línea melódica, así como los dedos del violinista tampoco la rompen al producir las notas.

Los ejercicios efectuados sobre las vocales precedidas por consonantes, sin "quitar el arco de la cuerda" facilitan esta técnica y le dan naturalidad, evitando en los principiantes la brusquedad de la articulación, defecto tan frecuente en aquellos que no han trabajado su voz más que sobre las vocales.

El canto de una frase musical puede compararse a un tallo largo y erguido, sobre el que se enroscan las palabras como las campanillas en la rama.

La articulación, aunque muy nítida, no debe dar lugar a *explosiones del sonido* que desequilibrarían la línea melódica. Deberá ajustarse a la intensidad sonora requerida por la ejecución artística de la obra.

Es siempre una cuestión de "dosificación". Se vuelve particularmente importante en la música radial, pues ésta exige gran igualdad en la intensidad y no soporta la brusquedad.

El "Bel Canto" es la dosificación exacta del aliento y de la articulación. De ninguna manera debe "desbordar" el aire, como en los altavoces mal contruidos.

La articulación es la parte mecánica de la palabra.

La DICCIÓN es la manera más o menos estética de articular, de pronunciar las palabras. Se puede articular muy bien y poseer una dicción defectuosa, aún sin tener acento extranjero.

La dicción está a medio camino entre la articulación, que la sirve y la interpretación, a quien sirve.

En efecto, la articulación puede ser considerada como el esqueleto, la estructura, o, si se quiere, el instrumento de la *dicción*, en tanto que la dicción consiste en realzar las palabras culminantes de una frase por la importancia que da a su articulación.

Por medio de juegos de luces y sombras, la *dicción* puede transmitir inteligencia y sensibilidad al canto.

La dicción equilibra las *sílabas* de las palabras, acentuando las que tienen importancia y evitando que sobresalgan las demás. Una buena dicción agrega mucho encanto a las palabras y constituye uno de los principales elementos de una buena *interpretación*.

La INTERPRETACION, en efecto, no puede prescindir de una buena dicción.

En esta última encuentra el sentimiento un excelente medio para exteriorizarse, dando al canto la *interpretación* requerida.

Si bien la articulación es la "paleta de los colores", la dicción es ya el *cuadro* al que el artista no tiene más que transmitir el fuego, la vida, el espíritu, es decir la *interpretación*.

Para ello, debe poseer un gran fondo de poesía, de ensueño, de espiritualidad. Un cantante sin alma, aunque teniendo "voz de oro" y una técnica impecable, nunca alcanzará a ser más excelente artesano. Siempre le faltará ese "algo" que conmueve y provoca el entusiasmo, esa sutil mezcla de ideal, de cultura y de encanto que constituye el artista.

No estamos más en el tiempo donde bellísimas vocalizaciones, acrobacias vocales bastaban a satisfacer el público. Una buena cultura general y la elevación de los sentimientos, proporcionan al *intérprete* aquello que puede hacer de un canto sin interés un cuadro sonoro de colores atrayentes.

Para *interpretar* cualquier obra, es necesario conocer a fondo su texto, a fin de poder identificarse con el poeta, o, dado el caso, "vivir" el personaje que se encarna.

La interpretación es la meta y la culminación de todo el trabajo vocal.

Es preciso haber logrado en el *control de la respiración*, la *impostación de la voz*, la *articulación* y la *dicción*, un grado tal de perfección, que dichas funciones, dichos "servidores" del arte, lleguen a ser verdaderos reflejos y que el empleo de la *técnica vocal* se haya transformado en una segunda naturaleza.

Sólo entonces se cantará como un gran artista, pues, cuando todos estos detalles técnicos no preocupan ya al intérprete, éste gozará de una completa libertad para exteriorizar sus sentimientos, secundada por un instrumento vocal perfectamente "a punto".

El conocimiento de idiomas extranjeros es muy deseable para los cantantes, quienes deberían interpretar siempre los textos en su versión original. En efecto, nada es tan penoso como oír, sobre una melodía de Schubert, un magnífico poema de Goethe traducido sin arte; o melodías italianas, francesas, inglesas, etc., cantadas con palabras lamentablemente superficiales en una adaptación dudosa y torpe, cuando en el original, poema y melodía están íntimamente fusionados, como amalgamados.

VII

LA CLASIFICACION DE LAS VOCES

Clasificar una voz es rotularla, ubicarla en una categoría determinada.

Es reconocer que esa voz se presta para interpretar las arias y los papeles de dicha categoría.

La voz puede ser:

AGUDA	MEDIA	GRAVE
Soprano (mujer)	Mezzo-soprano (mujer)	Contralto (mujer)
Tenor (hombre)	Baritono (hombre)	Bajo (hombre)

Y con esto no cito más que las divisiones más generales, que admiten a su vez numerosas subdivisiones: tenor fuerte o dramático, tenor de ópera-cómica, tenor ligero, soprano dramática, soprano lírica, soprano ligera, etc.

Según se posea tal o cual voz, se podrá abordar tal o cual repertorio y asumir, en el teatro lírico, los papeles afines a ella.

Es evidente la capital importancia que tiene para el porvenir del cantante la *clasificación* de su voz, y la fatiga que representaría para él tener que cantar obras que no le conviniesen.

La clasificación, bajo ningún concepto, debe ser hecha apresuradamente; sólo después de varios meses de trabajo, el profesor podrá darse cuenta de las posibilidades de su alumno.

Al clasificar una voz, no hay que guiarse por su timbre en el habla, ya que la voz hablada está a menudo mal impostada.

La voz puede sufrir muchas modificaciones a lo largo del estudio. Cierta voz, por ejemplo, que parecía ser de mezzo-soprano y que no pasaba del mí o del fa, se acercará a las más grandes alturas vocales ni bien haya aplicado correctamente la distensión. En otros, en cambio, el estudio desarrollará los tonos graves.

La voz no debe ser clasificada por su extensión sino por su "tessitura" y por su timbre.

¿Qué es la "tessitura"? En italiano, "tessitura" significa tejido, trama. Es, pues, la contextura misma de la voz. Es el conjunto de notas con las cuales se canta, se "borda" con absoluta comodidad.

En general, la "tessitura" abarca una decena de notas, en las que el cantante puede dar el máximo, tanto en cuanto a voz como en cuanto a articulación y dicción.

El timbre es ese algo sutil e indefinible que hace que dos voces, al cantar la misma nota, conserven su individualidad, se mantengan inconfundibles: es el color, la personalidad de cada voz.

Un timbre puede ser claro, redondo, cálido, áspero, profundo, cristalino, etc. La clasificación según el timbre es menos absoluta que la que se guía por la "tessitura".

En efecto: he tenido ocasión de hacer trabajar voces que poseían el timbre cálido, el color, la facilidad en el "médium" de una auténtica mezzo-soprano, pero que se encontraban enteramente cómodas en la "tessitura" de la soprano, y llegaban hasta el contra-sól con suma facilidad.

Ese tipo de voces, así como otras excepcionales, no se agrupan en las grandes divisiones: llevan el nombre de grandes artistas que las han ilustrado: *Falcón, Dugazón, barítono Martín*, etc.

Lo esencial no es dar un nombre a la voz sino guiarla a lo largo de un estudio que la lleve a su desarrollo máximo, sin fatiga alguna.

He aquí un cuadro de la clasificación de las voces, tal como se la ha adoptado generalmente. La doy sólo a título de indicación, pues nada es absoluto en la extensión de las distintas voces.



FIG. 12. — Clasificación de las voces (aproximativa)

- 1) Soprano. 2) Soprano ligera. 3) Mezzo-soprano. 4) Contralto. 5) Tenor.
- 6) Barítono. 7) Bajo.

VIII

EL TRABAJO VOCAL

*"Hâtez-vous lentement et, sans perdre courage,
"Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage;
"Polissez-le sans cesse et le repolissez."*

BOILEAU (*Art poétique*).¹

EL CONTROL POR EL DISCO — EL TRAC — PREPARACIÓN PARA LA RADIO, EL TEATRO, EL CONCIERTO

El trabajo es la ley de la *vida vocal*.

En tanto se cante se seguirá estudiante pues "lo que no adelanta retrocede". Siempre hay en el canto algo que aprender, que buscar, que perfeccionar.

Es oportuno recordar que "el tiempo no respeta más que lo que se ha hecho con él". Por consiguiente, si se quiere cantar *bien y por mucho tiempo*, se deberá trabajar *bien y durante mucho tiempo*.

La práctica vocal bien encauzada no fatiga en absoluto la voz: por el contrario, los músculos y los órganos vocales se desarrollan y fortifican con el ejercicio. Necesitan un entrenamiento cotidiano, así como los músculos que intervienen en la cultura física y el deporte.

1. *"Apuráos lentamente y, sin desalentar,
"Veinte veces volved vuestra obra al telar;
"Pulidla y repulidla sin cesar."*

BOILEAU (*Arte poético*).

Si el trabajo vocal acarrea una fatiga o ronquera anormales ello indica que ha sido mal realizado; en ese caso, es preciso rectificar la técnica empleada.

Los pilares del arte del canto: la respiración, la utilización de los resonadores la articulación, serán, al principio, objeto de un trabajo *lento y progresivo*.

El asegurarse sólidas bases en el estudio del canto, significa haber ganado mucho tiempo.

La voz debe ser tratada con gran suavidad y el estudio cotidiano iniciado siempre a "mezza-voce" (media voz).

Desde su despertar, mientras realiza su aseo personal, el cantante puede empezar a practicar "murmurando" a boca cerrada, en completa distensión, para revivir las vibraciones en los resonadores. (Ver ejercicio Nº 1).

Este entrenamiento es excelente, pues acostumbra a mantener la estabilidad del sonido durante la acción.

Para evitar que los principiantes vayan por camino errado, les recomiendo siempre el no trabajar su voz fuera de las lecciones, limitándose a los ejercicios respiratorios. El profesor deberá determinar el momento en que su alumno, suficientemente bien encaminado, puede trabajar solo sin peligro.

Los alumnos cuya técnica no es aún muy segura, harían bien en trabajar poco pero seguido: tres o cuatro veces por día durante un cuarto de hora, tratando con sumo cuidado de *colocar* el sonido, sin preocuparse, al principio, por su fuerza. Pasarán luego a otro ejercicio, mas sólo cuando el anterior los haya satisfecho plenamente.

Las voces cansadas por un entrenamiento defectuoso, deberán descansar unas semanas antes de iniciar su reeducación. Esta reeducación se realizará con suma prudencia y al principio se trabajará sólo con las notas que no han sido perjudicadas por el maltrato recibido, hasta que haya desaparecido toda señal de fatiga, todo velo en la voz.

El trabajo realizado sobre la "U", es particularmente indicado para las voces cansadas, así como los ejercicios "con la lengua fuera de la boca". (Ver Ejercicios explicados).

Es a la mañana, con la voz aún torpe y pesada, cuando el trabajo aprovecha más. No olvidemos que las dificultades de la mañana deben ser superadas a toda costa; de lo contrario ¿qué sería del solista en una misa o en un concierto matutino?

Jamás forcéis la voz al trabajar.

Es preciso buscar, *ante todo*, la *calidad* en el sonido. Su fuerza y su amplitud surgirán sin dificultad, una vez que que se lo haya colocado bien.

Por consiguiente, debe empezarse por adquirir la "redondez" de la voz, aun en detrimento de su claridad. Ya se la aclarará luego, una vez redondeada.

Tal como hemos visto en el capítulo de la *emisión*, los ejercicios deben realizarse sobre todas las vocales, precedidas por todas las consonantes. *Los ejercicios explicados* guiarán al alumno en esta práctica.

Sin embargo, nada podrá substituir enteramente al *profesor*: él es quien debe darse cuenta de la *dirección* en que hay que conducir la voz, adaptando a la misma los ejercicios adecuados.

El control de un maestro es siempre necesario y los más grandes artistas, llegados a la cumbre de su carrera, no se avergüenzan ni de pedir consejo ni de dejarse guiar.

Después de haber hecho los ejercicios especiales de "Impostación de la voz" (ver capítulo: Ejercicios Explicados) se pasará a los ejercicios de agilidad.

Al principio, el mejor medio de adquirir agilidad es la lentitud. También los pianistas inician el estudio de su instrumento articulando lenta y firmemente los dedos.

Igualmente, para aprender un *pasaje*, una *vocalización*, deberá comenzarse muy lentamente, prestando individualidad a cada nota, "engastándola". Sólo cuando dicho pasaje o vocalización empiecen a perfeccionarse, se aumentará la velocidad, paralelamente a los progresos realizados.

Las notas de estos pasajes o vocalizaciones, deben desgranarse como las cuentas de un collar, independientes entre

sí, pero formando en su conjunto un todo armonioso y homogéneo.

Los sonidos mantenidos y filados, los "sonidos picados", el trino, estarán incluidos en el "menú" del trabajo cotidiano de un cantante. Todo esto se encuentra detallado en los "Ejercicios Explicados".

Una vez hechos los ejercicios, algunas vocalizaciones *sin palabras*, muy musicales, colocará la voz sobre las vocales. El cantante las ejecutará como si fuera un instrumentista. Para ello, deberá hacer de cuenta que es un violín, una flauta, un violoncelo, según la voz que tenga y la vocalización que cante.

En estas vocalizaciones, debe buscarse la perfección únicamente en la belleza del sonido emitido y en la *musicalidad de la línea melódica*.

El primer paso en el estudio del canto *articulado*, orientado hacia la escuela de "Bel-Canto", lo constituyen las obras clásicas con letra en italiano. Estas son, luego de los ejercicios y vocalizaciones sin palabras, el eslabón indispensable para ganar tiempo y no perderlo, tal como creen algunos alumnos, que no comprenden la necesidad de adquirir una *sólida base en el canto*.

Antes de emprender el estudio de *Lieder, Arias de Opera, Romanzas* y, sobre todo, de los *compositores modernos*, es necesario haber estudiado mucho y bien los grandes *clásicos italianos y alemanes*, que siempre, en sus composiciones, han respetado y tratado de poner de relieve las posibilidades vocales. Cuando se ha llegado a cantar perfectamente las grandes arias de *Haendel, Gluck, Mozart, Haydn, Scarlatti*, etc., se posee la clave de toda ejecución vocal. El resto vendrá sin dificultad.

El gusto y el estilo se habrán desarrollado infaliblemente con el estudio asiduo de los grandes maestros.

Como todo auténtico artista, sediento de belleza y perfección, el cantante debe ser siempre muy exigente consigo mismo y no dejar nada librado al azar.

No puede cantarse realmente bien una obra si no se la ha *asimilado* perfectamente, si melodía y letra no se han, por decirlo así, "infiltrado y grabado" en el inconsciente.

Lo único que debe preocupar es la interpretación, no ya las notas o las palabras. Sólo entonces podrá darse libre curso a los sentimientos que se experimentan y a la dicha que da el cantar.

Esta madurez sólo se alcanza con *el trabajo y con el tiempo*.

El difícil oírse bien a sí mismo.

El disco, aunque incapaz de reemplazar totalmente la crítica de un maestro experimentado, proporciona por lo menos al alumno y al artista indicaciones preciosas.

Generalmente, el escucharse por vez primera asusta y desorienta:

—Se creía articular mejor.

—¡Qué falta de homogeneidad!

—Las palabras aparecen ahogadas en sonido.

...Y por fin se comprende todo lo que hay todavía que hacer.

Se decide entonces colocar la articulación en primer plano y esforzarse por no dejar "estallar" su voz. Entonces las cosas mejoran.

Cuando finalmente se haya logrado un buen disco, se tendrá la prueba de haber realizado grandes progresos en cuanto a impostación de la voz, homogeneidad y articulación.

La conducción de la voz en el que piensa cantar por radio o grabar discos, necesita cierto ajuste: en dichos casos, se requiere ante todo calma en la línea vocal y una perfecta articulación. El público no ve al artista, no cede ante su encanto... y no perdona nada.

Las grabaciones ofrecen además la ventaja de acostumbrar al alumno al micrófono, poniéndolo de este modo a salvo de las sorpresas que reserva el "trac". Muchos artistas temen al micrófono más aún que a una sala colmada de oyentes.

Por medio de la grabación, el cantante (o el alumno) se acostumbra al micrófono en la intimidad, evitándose de este modo el ser abandonado sin experiencia ante un micrófono radial, lo cual le haría perder todos sus recursos por el "trac" (miedo al público).

Sería también muy deseable que en el transcurso de los estudios, se hayan tenido numerosas ocasiones de actuar en público, afrontándolo en la intimidad, pues para muchos, el *trac* es una temible *trampa*.

Se supone conocer una obra, pero he ahí que, ni bien uno enfrenta el público . . . , ha olvidado todo . . . las piernas flaquean . . . la garganta está seca . . . ya nada marcha.

Es muy difícil, sobre todo para las naturalezas nerviosas y sensibles, liberarse del "trac", pero habituándose al contacto con el público, se logra *dominarlo* perfectamente.

Es esencial no preocuparse por el efecto producido, sino concentrarse en las obras que se cantarán.

A menudo, los que no saben nada, desconocen también el "trac". No temen, pues no tienen idea de todo lo que exige el arte de *cantar bien*.

En el teatro, para representar bien un papel no basta con saberlo al dedillo, ni aún conociendo la puesta en escena y las réplicas.

No: el actor debe tener una idea exacta de *todos* los papeles de la obra, de los caracteres de cada personaje, de la *época* y del *lugar* en que se desarrolla la acción.

Sólo de este modo podrá "vivir" su personaje, entrando en el ambiente y el clima de la obra.

En el concierto, el artista debe afirmarse desde su entrada al escenario. Aunque se muera de miedo, entrará con autoridad.

Por su porte decidido, aunque sin ostentación, su saludo y su sonrisa discreta, se asegurará la simpatía del público (que sufre mucho al ver un artista desamparado).

Inmediatamente deberá pensar en el "relajamiento", en no crispase ni contraer nerviosamente las manos; y sobre todo, no pensará más en la técnica: *ya la ha adquirido*, y cuando esté ante el público deberá dominarla, relegarla a segundo término, para no pensar más que en la *interpretación*.

Al instante que la orquesta o el piano ataquen los compases que preceden al canto, debe "entrar en ambiente", cantar *mentalmente* con la orquesta o el piano, *para que el comienzo del canto surja naturalmente de lo que antecede*.

Por supuesto que, siendo la técnica muy segura, el cantante ha inspirado y bloqueado luego el aliento, antes de comenzar.

A menudo la primera obra resulta un poco perjudicada por el "trac".

Pero, sobre todo, no hay que dejarse intimidar.

Todo irá de más en mejor, y ¡qué alegría! al sentir crearse, a medida que se avanza en el programa, un contacto, una atmósfera de simpatía proveniente de la sala, que dará la seguridad y la euforia tan útiles para una buena ejecución.

Para alcanzar esa madurez, es necesario haber trabajado *mucho*, con confianza y coraje, sin haberse dejado desalentar.

Al leer la vida de grandes cantantes, se verá que, a menudo, han debido afrontar adversidades en sus comienzos. Pero poseían el fuego sagrado, la fibra espiritual necesaria para continuar, arrojando *todas las dificultades*.

Por el contrario, cuando la reputación está ya bien establecida, el público, que se había mostrado a menudo tan frío al principio, ese mismo público . . . , ¡lo acepta todo!

La perfección no existe en el arte, ya que éste es la tendencia hacia el *ideal* y el *ideal* es, por definición, inalcanzable.

Por consiguiente se puede, se debe trabajar toda la vida para acercársele.

CONSEJOS

— Sean relajados al cantar. La caja del violoncelo no se contrae cuando se toca dicho instrumento. Vuestro cuerpo debe actuar con soltura y libertad en el canto.

— Al enfrentaros con una obra, estudiad primeramente su texto, luego la línea melódica. Fundidlos entonces, esforzándoos por obtener del conjunto el máximo de expresión.

Pensad mucho en el canto: el trabajo mental hace madurar enormemente el trabajo vocal efectivo.

Cuando cantáis fuerte, se os oye.

Cuando cantáis piano, se os escucha.

Un ruiñeñor solitario que no oye jamás otros ruiñeñores, va perdiendo poco a poco su virtuosismo. Los adiestradores de pájaros ponen siempre en su pajarera a uno que sea muy buen cantor. Al imitarlo, los otros pájaros irán mejorando su canto. Toda vez que os sea posible, id a escuchar a los grandes cantantes. Tratad, por medio del análisis, de discernir dónde reside su superioridad. De vuelta, buscad imitarlos.

Todo esfuerzo visible es antiartístico.

El estudio de la música, el solfeo, deben formar parte de la educación vocal, y si es posible, precederla.

Si tenéis una voz pesada, trabajad mucho los sonidos picados y los ejercicios de agilidad. Si vuestra voz es liviana, trabajad el "legato" y los sonidos mantenidos.

Las voces que tienen tendencia a la aspereza serán suavizadas por un perseverante trabajo sobre la "u"; aquellos que poseen una voz opaca, adquirirán la claridad que les falta trabajando sobre "i" y "e", ligeramente "bostezadas".

Existe un momento óptimo y fugitivo en la vida de un cantante: aquel en que, por una parte, conoce ya todos los secretos de su arte y sabe manejar su instrumento a voluntad, y por otra parte, está aún en plena juventud, en plena salud, en plena euforia física y moral.

Hay que saber dar elocuencia a los silencios: en algunos casos están cargados de sentido. Pensad en ello al trabajar "intelectualmente" las obras.

Las mujeres se estudian mucho ante el espejo para embellecerse. Emplead el disco como espejo de la voz, para descubrir y corregir sus imperfecciones.

IX

HIGIENE DEL CANTANTE

"Conócete a ti mismo".
SÓCRATES.

Mens (vox) sana in corpore sano.
JUVENAL (Sátira X, 356)

La salud es un don precioso e indispensable para el artista que desea desarrollar al máximo sus posibilidades.

Jamás se logra un buen trabajo sin buenas "herramientas". Tratándose del canto y de la danza, éstas son todas parte integrante del cuerpo humano.

Una de las primeras preocupaciones del futuro cantante será, pues, esforzarse por restablecer o afirmar su estado general, a fin de adquirir la fuerza necesaria para trabajar sin cansarse y poder cantar con euforia, cosa tan útil en la ejecución artística. Por una feliz reciprocidad, la práctica del canto favorece notablemente la conquista de la salud (ver capítulo: Ventajas del estudio del canto).

Los cuidados que deberán brindarse no se limitan a la garganta, a la nariz o a los pulmones.

En efecto: la voz sigue casi siempre las más mínimas alteraciones del estado general del cantante. Un malestar, el exceso de fatiga, se traducen por una alteración más o menos perceptible de la voz.

Todos los cantantes saben que cuesta más cantar con el hígado dolorido por ejemplo, que con un principio de angina

Es por medio de una higiene general bien entendida que se obtendrán los mejores resultados.

Es difícil dar reglas y consejos aplicables a todos los temperamentos; hay quien puede "digerir ladrillos" y quien es trastornado por el menor desvío de su régimen. Algunos gustan del frío y lo soportan, otros se resfrían a la más leve corriente de aire. A unos les resulta maravilloso el deporte y una intensa cultura física, mientras que otros necesitan calma y reposo.

Cada uno debe, pues, estudiar y conocer su naturaleza y adaptarsele con inteligencia.

El dormir sus horas, una alimentación sana y más bien frugal y mucho aire puro, son la base de una "buena forma" vocal, así como la de una buena salud.

Sería bueno, dentro de lo posible, evitar las emociones violentas y tratar de crearse un estado mental impregnado de serenidad y de calmo optimismo.

... Desgraciadamente es más fácil decir todo esto que hacerlo, pero con voluntad se llega a mucho y ¿qué no haría uno por amor al canto?

Sin embargo, si sobreviniera una catástrofe (refrío, angina, ronquera), un buen laringólogo los reprimirá rápidamente por medio de prescripciones adecuadas a cada situación. En los casos de emergencia, su intervención se vuelve milagrosa: imagináos un infeliz cantante que amaneciera casi afónico la mañana de la representación o del concierto. El desastre puede evitarse: algunos toques, un poco de líquido "mágico" entre las cuerdas vocales, en la laringe, guardar silencio hasta la noche y... Pfuit... el mal habrá desaparecido: el pájaro cantará mejor que nunca.

CONSEJOS

Al primer síntoma de resfrío, acostaos. Un grog bien caliente, dieta y reposo absoluto por 24 horas, son el mejor medio para cortar una gripe en sus comienzos.

Siempre que os sea posible, reprimid la tos, que fatiga la voz y empaña su pureza. Evitad las tosecillas inútiles.

Si tenéis necesidad de toser, apretad entonces los labios, respirad calmamente y tragad un poco de saliva.

Mucho aire puro...

¿Ejercicios físicos, deporte? Sí, mas no hasta el cansancio.

La desintoxicación del organismo aclara la voz. Dos o tres días de ayuno le darán una pureza y una facilidad asombrosas.

Si tenéis que cantar de noche, cenad temprano: hacia las 5 ó las 6 de la tarde. Y muy frugalmente.

Acostaos temprano toda vez que os sea posible.

¿Dormir con la ventana abierta? Sí, pero sólo estando seguro de mantener la boca cerrada toda la noche y de permanecer bien cubierto.

El canto origina un gran desgaste nervioso; reservad para él todo el potencial nervioso que os sea posible guardar.

Hablad suavemente, a flor de labios. Evitad los gritos y los estallidos de la voz.

Por la calle, en el tranvía, en todo sitio ruidoso, guardad silencio.

Si os encontráis en un círculo de personas que hablan todas a la vez, no gritéis para tratar de haceros oír. Esperad el silencio: se os escuchará más y habréis ahorrado un esfuerzo a vuestra voz.

Si tenéis que salir un día de neblina, envolveos bien en vuestra bufanda hasta la nariz y respirad sólo dentro de ella.

Los días en que debéis cantar tratad de no hablar por teléfono: ello fatiga mucho la voz.

Rehusaos siempre a cantar al aire libre: es muy peligroso para la voz.

Nada he dicho acerca del humo. Grandes cantantes fueron fumadores empedernidos... pero, para la mayoría, ello es desastroso. Ciertamente, es mejor abstenerse.

X

LA VOZ HABLADA

"El hombre cumple un deber esencial al agradecer a los dioses que le han otorgado el privilegio de la voz hablada."

PLUTARCO (*De Mus. II*).

"Car le mot c'est le Verbe et le Verbe c'est Dieu" ¹.
VICTOR HUGO.

La voz hablada y la voz cantada son emitidas por los mismos órganos. Hablar y cantar son dos actos entre los que es difícil establecer una delimitación: la palabra es parte integrante del canto articulado y, por otra parte, el habla sin una cierta dosis de canto resulta monótona, seca, y pierde todo su encanto.

La diferencia entre el canto y la palabra estriba en que ésta emplea mucho menos notas y las que emplea están muy próximas entre sí.

Una voz hablada demasiado limitada en sus notas es monótona.

Por medio del trabajo vocal se puede dar a la voz mayor extensión y flexibilidad y aprender a emplear los intervalos y las entonaciones. La alegría, el asombro, la tristeza, no pueden expresarse con las mismas notas.

1. *"Pues la palabra es el Verbo y el Verbo es Dios"*.

Por lo acariciante de las reflexiones, y la variedad de las entonaciones, se llega a cautivar al auditorio o al interlocutor.

En efecto ¿quién, al conversar, no ha sucumbido ante el encanto de una voz cautivadora y cálida, expresiva por sus inflexiones musicales? ¿Quién no ha ardido en deseos de conocer, de ver el "rostro" de la voz hechicera que le llega desde el otro extremo del hilo?

Una hermosa voz hablada es uno de los mayores encantos de una persona y se olvidan fácilmente los defectos físicos de un ser que os arrulla y envuelve con la música de su voz.

Por el contrario, ¿hay algo más decepcionante que oír surgir una voz agria, seca, dura, de una boca graciosa?

Un orador, un actor, un predicador o un abogado que posea un instrumento vocal desarrollado, rico, y sepa emplearlo, "cautivará" a su auditorio más fácilmente que otro, aun cuando ambos expresaran ideas igualmente convincentes e inteligentes.

Los antiguos tenían el culto de la voz y conocían ya todo su misterioso hechizo. La cultivaban con especial empeño.

En las épocas más remotas, los primitivos hacían uso del Encantamiento, suerte de declamación canturreada y envolvente, destinada a apaciguar la cólera de los dioses y atraer sus favores.

Demóstenes, el más grande orador de la antigua Grecia, comprendió tan bien la importancia de la voz en la oratoria, que, aunque muy mal dotado naturalmente a ese respecto, desarrolló una voz y una articulación *notables*, habituándose a hablar con guijarros en la boca, próximo al ruido del mar.

El poder y el éxito de Dantón se debieron en gran parte a su "formidable" voz que electrizaba las masas.

Y, ya más cerca nuestro, Aristides Briand, Sarah Bernhardt, la "de la voz de oro", y cuántos más, han cautivado sus auditorios por el hechizo de sus voces habladas.

La técnica de la voz hablada se trabaja *exactamente* como la de la voz cantada. Es la *única manera* de encontrar su clasificación y sitio exactos, así como de desarrollar todas sus cualidades.

Los alumnos de canto se dan cuenta, al cabo de algunos meses, y aun algunas semanas de estudio, que su voz hablada ha cambiado por completo. Está menos apoyada, va más hacia adelante, es más fácil, "llega más" cansándose menos, posee inflexiones más variadas que les encantan.

Entre los que emplean mucho la voz hablada, sucede frecuentemente que, ya por "surmenage", ya simplemente por hábitos defectuosos, su voz está totalmente desplazada.

Tal voz, por ejemplo, que es incontestablemente de soprano, habla sobre notas graves de contralto.

Este régimen desemboca tarde o temprano, pero infaliblemente, en la ronquera crónica, en la pérdida de la voz, y hasta puede causar graves disturbios traqueales o pulmonares. En esos casos, el trabajo de reeducación deberá realizarse con todo el cuidado que se pone en la cura de una enfermedad grave.

Todo lo que dije en otra parte acerca de *la respiración, la posición y función de los órganos de la boca, los resonadores, la emisión, la articulación, dicción e interpretación, todos los ejercicios referentes a esos puntos, todo esto*, es íntegramente aplicable a la educación de la voz hablada.

En el arte de la oratoria, así como en el del canto, jamás debe temerse exagerar el trabajo técnico.

Abogados, actores, predicadores, institutores, oradores, ganarán muchísimo aplicando durante algunos meses la técnica vocal, pues la impostación de la voz cantada mejora infaliblemente la voz hablada y le evita el cansarse demasiado fácilmente.

CONSEJOS

Al hablar, vigilad la "altura" de vuestra voz. Las mujeres, en general, la apoyan demasiado en las notas graves y la cansan, preparándose graves disturbios.¹

Al hablar, como al cantar, es necesario emplear los resonadores superiores. En la intimidad, acostumbraos a hablar sobre notas un poco más agudas que las que empleáis habitualmente.¹

No olvidéis que son los labios y la lengua los que articulan: acostumbradlos a mantenerse firmes y dóciles.

Articula cuidadosamente al hablar: necesitaréis mucho menos voz para haceros oír.

En un discurso, una conferencia, comenzad siempre con mucha calma y en voz más bien baja. Vuestro auditorio se verá entonces obligado a guardar el mayor silencio para escucharos.

Reservad los grandes efectos de voz para los acentos de fuerza y la peroración. Mas no abuséis de ellos. El público se cansa muy pronto de un orador que habla demasiado fuerte.

Si sentís, a lo largo de vuestro papel o vuestro discurso, que se os cansa la voz, aprovechad una pausa para adoptar la posición bucal del "bostezo reprimido"; proseguid entonces hablando "por encima del paladar" y *articulando*.

Profesionales de la voz: no malgastéis vuestro capital vocal en charlas, escenas domésticas o inútiles llamadas telefónicas.

"Lo que se ha ido no vuelve más", decía sabiamente un gran dramaturgo del siglo pasado.

1. Esta observación no se dirige a las mujeres de las Américas porque tienen por naturaleza un timbre más agudo.

P E D A G O G I A

La enseñanza del canto no es, ni debe ser, un oficio, sino *una vocación, un apostolado*.

Si no se siente un incontestable amor por la enseñanza, con toda la *abnegación, el sacrificio* y la paciencia que implica esta palabra, es mejor elegir otra ocupación. Es seguramente más fácil ganarse la vida ejerciendo el comercio, por ejemplo, que no es, por otra parte, tan absorbente y *agotador* como la enseñanza del canto *bien ejercida*. Pues, realmente en cada lección se entrega un poco de sí mismo, de su capital nervioso.

No basta, como sería fácil creer, con haber sido uno mismo un gran cantante para poder enseñar el arte al que tan bien se ha servido.

La ilustre *Adelina Patti* no sabía cómo hacía para cantar con tal perfección.

¿De qué manera, pues, hubiera podido enseñarlo?

Aquellos que han sido dotados por la Naturaleza con una voz extraordinaria y una excesiva facilidad no analizan siempre su manera de cantar. Es una de las causas de las grandes carreras trucas, y eso explica también porque hay notables cantantes que son lamentables profesores.

Bajo ningún concepto, un artista lírico, en el ocaso de su carrera, debe entregarse a la enseñanza por la sencilla razón de "que no puede hacer otra cosa".

Es, sin embargo, indispensable que el maestro sea un cantante o que haya tenido una actuación... más o menos prolongada.

Podría suceder, en efecto, que las preocupaciones cotidianas, una salud deficiente o la fatiga originada por las lecciones, le hayan restado prematuramente posibilidades y tiempo de trabajar como para mantenerse en la "forma" requerida en los que desean actuar en público. En ese caso, debe preocuparse por guardar sus fuerzas, su dinamismo, para la enseñanza.

Pero, aunque no cante más en público, el profesor debe continuar ejercitando su voz, para no perder las preciosas "sensaciones vocales" que le será necesario transmitir a sus discípulos. Es también gracias a las "sensaciones vocales", que, al imitar ciertos defectos de sus alumnos, localizará mejor sus fallas técnicas, y podrá corregirlas con más facilidad.

Por mala suerte, el profesorado del canto todavía no está reglamentado.

Cualquier pianista, instrumentista o solamente acompañante se otorga el derecho de dar lecciones de canto, a pesar de no saber nada de la técnica vocal no habiendo nunca cantado él mismo.

Por lo demás, la mayoría de los alumnos se imaginan que, para lograr a cantar bien, basta con hacer escalas, vocalizaciones o cantar arias clásicas y melodías sin haber, ante todo, conseguido un teclado vocal bien impostado por el trabajo de la técnica.

Los brillantes acordes y los bonitos acompañamientos del pianista, (pseudo-profesor) ahogan los defectos de la voz del alumno dándole un realce que lo deslumbra y lo encanta.

No siempre el alumno se da cuenta hasta qué punto él pierde su tiempo, su dinero y, quizás... su voz... pues un pianista no es más indicado para dar lecciones de canto que para enseñar el violín, la flauta o cualquier otro instrumento.

Eso no excluye la utilidad y el gran valor del trabajo de musicalidad y de interpretación que se puede hacer siendo guiado por eminentes músicos, compositores o directores de orquesta *cuando la técnica está bien adquirida* y que no hay más riesgo de cansancio vocal.

Para el maestro de canto es una ventaja apreciable ser buen pianista aunque no es imprescindible.

En efecto, para todo lo que se refiere a la "impostación de la voz" y al desarrollo de sus cualidades, sean: firmeza, redondez, flexibilidad, agilidad, etc., el acompañamiento debe quedar en segundo plano. Basta para este trabajo dar unas notas, un acorde o arpeggio liviano que no tape la voz, permitiendo escucharla atentamente y descubrir las más livianas fallas.

Por otra parte, cuando la técnica está bien consolidada y las arias estudiadas con todo el cuidado vocal y musical, entonces el profesor tendrá que hacerse reemplazar de vez en cuando al piano por un acompañante profesional.

Y eso por dos razones:

- 1º Es imprescindible que el alumno se acostumbre a acompañantes que no sean su profesor.
- 2º El maestro, no siendo ocupado al piano, podrá sentarse en frente de su alumno y observarlo en toda tranquilidad. Eso le permitirá vigilar su postura y la expresión de su semblante.

Un buen maestro de canto debe poseer, además de un perfecto conocimiento de todo lo que concierne a su arte, un oído *muy* sensible, un sentido crítico *extremadamente* desarrollado, el gusto por la belleza del sonido y una fina psicología.

Quizá haya que *comprender* al alumno, valorar sus posibilidades y su capacidad de trabajo, más aún que en la enseñanza de cualquier otra disciplina. Esto evitará que el alumno vaya por camino errado y pierda el sano entusiasmo que aporta casi siempre un novicio en el arte del canto.

Todo debe contribuir a que el alumno se encuentre en un ambiente simpático, tranquilo y acogedor: un estu-

dio claro, decorado artísticamente, adornado con objetos de buen gusto, un profesor amable y de buena presencia, favorecerán un clima de entusiasmo que jamás le proporcionaría un profesor desaliñado y rezongón en una pieza triste y oscura.

Cuando un alumno se presenta por primera vez, antes de empezar a hacerlo trabajar, es bueno conversar un poco con él: informarse acerca de su salud, sus gustos, sus ambiciones.

¿Su salud es excelente? Esto es ya una enorme ventaja en su haber.

¿Es deficiente? Podrá mejorar considerablemente por medio del estudio de la respiración y gracias al optimismo que infunde todo trabajo artístico bien realizado.

¿Sus gustos? Si son elevados, ¡qué alegría para el profesor! Si no lo son, se lo orientará progresivamente hacia lo bello.

Para esto es preciso no descuidar una sola oportunidad de guiar, de aconsejar al alumno, indicándole las manifestaciones artísticas que pudieran interesarle y afinar su gusto. El escuchar a un buen cantante o a una cantante de talento, constituye uno de los más eficientes auxiliares del estudio del canto.

Si el alumno es ambicioso, es preciso, sin prometerle resultados demasiado halagadores para dentro de un breve plazo (lo cual sería aleatorio), asegurarle que el trabajo concienzudo y bien realizado, así como la perseverancia, dan siempre grandes satisfacciones y acaban por ser ineludiblemente apreciados.

Ha llegado el momento de conocer la voz del nuevo alumno. El profesor la escuchará atentamente, para señalar desde el comienzo los defectos de respiración, emisión o articulación.

A menudo el alumno no está aún formado; otras veces está ya deformado, lo cual es mucho peor.

En efecto: si el alumno no ha estudiado todavía, será más fácil inculcarle los principios acertados y conseguir en

él la pasiva docilidad que se requiere en los comienzos. Mientras que si ha estudiado anteriormente, y con una mala guía, será mucho más dificultoso obtener de él lo que se desea, pues habrá adquirido hábitos defectuosos y difíciles de desarraigar.

Supongamos, por ejemplo, un joven que estudia canto desde hace varios años. Ha aprendido grandes arias, que canta a voz en cuello y en un continuo trémolo. Todo esto es muy ruidoso, vibra mucho. Su familia, sus conocidos, él mismo, probablemente, lo encuentran magnífico.

Pero enronquece fácilmente... por supuesto; y le es absolutamente imposible hacer el menor matiz de "piano", ni sostener o disminuir el sonido.

No existe más que un medio para reeducarlo: es exigir que haga abstracción de cuanto haya aprendido hasta ese momento y que se someta juiciosamente a un entrenamiento serio y lentamente progresivo, como si no hubiera estudiado nunca.

Muy a menudo, este régimen desagrada a nuestro neófito, que termina por... esfumarse.

Mala suerte.

Y peor para él, más que para nadie: creyendo ganar tiempo, lo pierde con toda seguridad.

Un maestro digno de ese nombre, no debe, bajo ningún pretexto, hacer concesiones a sus alumnos cuando está en juego el porvenir vocal de los mismos.

Un principio absoluto: el interés del futuro cantante primará sobre el interés (pecuniario) del maestro.

Y nunca creáis, jóvenes profesores, quitaros de este modo el pan de la boca.

Lejos de ello:

Los resultados de un trabajo realizado con conciencia e integridad os asegurarán la mejor publicidad.

El interés de un profesor de canto está en que *todos* sus alumnos posean una técnica impecable y canten correctamente y con gusto, sea cual fuere su voz.

Eso constituye una prueba mucho más segura del valor de su escuela que el tener uno o dos alumnos famosos en medio de una clase con voces mal impostadas.

Un alumno nuevo preguntará casi seguramente a su profesor: "¿Dentro de cuánto tiempo sabré cantar?"

Es absolutamente imposible responder a esta pregunta antes de conocer su capacidad de asimilación, así como la asiduidad y seriedad que aportará al estudio.

El nuevo alumno está generalmente también muy ansioso por conocer la clasificación de su voz.

¿Será él tenor, barítono o bajo? Y ella, ¿Manón, Rosina o Dalila?

Pero, según hemos visto, la clasificación de una voz implica una gran responsabilidad, que sólo se afrontará cuando se posea un conocimiento cabal de la voz y de sus posibilidades.

Recordemos, en efecto, que una voz puede modificarse mucho a través del estudio.

Será, pues, necesario no "estirla" hacia el grave o el agudo, sino seguirla prudentemente en sus desarrollo.

El profesor de canto tiene innumerables deberes para con sus alumnos. Pero, por otra parte, debe *exigir* de ellos *todo* lo que puede ayudar al éxito de la obra emprendida:

Suficiente conocimiento del solfeo y de la música en general.

Una atención siempre mantenida durante las lecciones.

Una perfecta docilidad.

Y una gran asiduidad.

Es más prudente no dejar trabajar a los principiantes fuera de las lecciones hasta que hayan comprendido bien los principios fundamentales del canto y no arriesguen ya ir por camino errado.

Uno de los elementos que más favorecen el éxito del trabajo es una asiduidad que no decline jamás. El alumno debe estar constantemente entre las manos de su maestro.

Al principio, se le exigirá un *mínimo* de tres lecciones semanales. Esto evitará el desánimo que se cierne sobre los principiantes, quienes no notan sus progresos cuando las lecciones son muy distanciadas. Los alumnos que pueden tomar una lección diaria realizan notables adelantos.

Los grandes éxitos de los antiguos Maestros de Canto italianos se debían, en gran parte, a que convivían con sus alumnos, cuyo estudio dirigían ininterrumpidamente.

PORPORA, célebre por los artistas que ha formado, los mantenía siempre a su lado y exigía de ellos la completa aniquilación de su voluntad.

Otro ejemplo de trabajo asiduo coronado por el éxito de éste: la divina MALIBRAN carecía de toda disposición para el canto, pero, a fuerza de hacerla trabajar sin descanso, su padre el ilustre profesor *García*, hizo de ella una de las más grandes cantantes del siglo pasado.

Se cuenta que la trataba con mano férrea, brutalizándola, y la pobre Malibran lloraba tanto cuanto cantaba.

Esta no es forzosamente, a mi juicio, la mejor manera de tratar a sus alumnos... Pero él era su padre, y se es a menudo más insensible con los suyos que con los extraños.

La voz se trabaja como si fuera arcilla.

El maestro debe ser el escultor que la moldea con saber y prudencia, adaptando el trabajo a los progresos y las disposiciones del momento.

Ante una dificultad, deberán ensayarse todos los recursos. Lo más importante es no dejarse desalentar sino —y en caso de no poderla atacar de frente— rodearla, asediarla, hasta que se rinda.

Apelando a la inteligencia del alumno, explicándole todo lo que se le mande hacer, se lo acostumbra a *buscar* y a encontrar mucho por sí mismo y se le impide de este modo que vuelva a sus malos hábitos el día en que quede librado a su propio criterio.

Cada alumno debe ser tratado según su temperamento,

cosa que exige por parte del maestro gran comprensión y ductilidad

Para dirigir a los temperamentos nerviosos se precisa una gran calma. Es preciso liberarlos a toda costa —y por medio de la suavidad— de la aprehensión que pudieran experimentar antes de la lección o durante la misma: corregirlos con amabilidad y paciencia, y sobre todo, demostrarles cuánto se aprecia el trabajo y los progresos realizados hasta entonces.

La nerviosidad durante el trabajo provoca una contracción que lo dificulta enormemente.

¡Cuántos alumnos se debaten en sus estudios, siéndoles imposible adelantar, debido al miedo que los sobrecoge ni bien se enfrentan con un profesor demasiado impaciente!

Por el contrario, podría uno tener que vérselas con naturalezas demasiado apáticas, que necesiten de una sacudida.

Sería una torpeza querer aplicar a todos el mismo plan de estudios y exigir en todos la misma cantidad de trabajo. En efecto: el canto pide una lenta asimilación y, por otra parte, su estudio no puede ser provechoso si el alumno no conserva todo el amor y el optimismo con que lo había iniciado.

El apuro que tienen ciertos alumnos por cantar en público dificulta mucho el trabajo serio del profesor. Si estos alumnos tienen una voz hermosa, que surge naturalmente, no comprenden por qué se los frena. Son “de raza” y no quieren dejarse guiar.

A menudo, los padres tienen también mucha culpa en esto, pues desean palpar en seguida los resultados de las lecciones que hacen tomar a sus hijos.

¿Por qué esa imposibilidad de comprender que, al exigir que canten una “pieza” en su próxima gran recepción, no hacen más que retrasar a sus hijos en los estudios?

Deberían respetar el trabajo en profundidad que realiza el futuro cantante y no exigirle más que lo que el profesor juzga conveniente permitirle.

En el canto, los progresos no se realizan siempre con regularidad. Al principio son generalmente muy rápidos y maravillan al alumno. Sobreviene a veces un período de estancamiento; el estudio no “rinde” más y uno se desespera. ¡Cuán inútilmente!

Esta fase no es más que un descanso en la escalera de los adelantos y el trabajo prepara en dicho “descanso” una nueva fase ascendente.

Siendo este caso frecuente, es bueno tenerlo en cuenta y poner sobre aviso a los alumnos.

El profesor debe dosificar el estudio, hacerlo interesante, variado, apelar siempre a la inteligencia y a la imaginación y no limitarse jamás a un trabajo mecánico.

Los mismos recursos no se prestan para todos los alumnos.

A las voces que tienen tendencia a oscurecer el sonido, se les hará efectuar preferentemente ejercicios sobre “I” y “E”. A las voces demasiado blancas y chatas, sobre “U” bien hacia adelante y sobre la “E” y “U” francesas. Pero, una vez más, esto es cuestión de dosificación, de tacto.

Es importante vigilar atentamente, desde un principio, la *actitud vocal*. Y entiendo por la misma: la *respiración* correcta, el porte (cabeza, cuerpo, piernas, manos, etc.), la expresión del rostro y la posición de la boca.

La costumbre se torna fácilmente una segunda naturaleza, y siendo muy exigente con los alumnos desde el principio, se les hace un gran favor. Por más que parezca difícil al comienzo, se crean bien pronto todos los reflejos que favorecen la buena ejecución.

Es un gran arte saber elegir la obra más conveniente para el alumno en un determinado momento, obra que contribuirá a favorecer el desarrollo de los elementos que lo necesiten: ritmo, legato, amplitud, ligereza, musicalidad, etc. Pero sería un error circunscribirlo dentro de un solo género so pretexto que dicho género conviene a su voz.

Haciendo estudiar el “Alleluia de Mozart” a una soprano dramática, por ejemplo, se dará soltura a su voz y se

la aligerará, mientras que una gran aria de Haendel o Gluck amplificará provechosamente una voz ligera. Esto no quiere decir que dichas obras integren en lo futuro sus respectivos repertorios, pero es excelente estudiar "un poco de todo" y los clásicos, cuyo estudio es tan eficaz como los ejercicios y vocalizaciones, desarrollan además el gusto y el *estilo*.

Pocos alumnos son insensibles a la alegría que da, en el culto de lo bello, el trabajo bien realizado, y nunca hay que ceder ante su deseo de quemar las etapas.

Los cursos de canto que agrupan a varios alumnos simultáneamente, pueden ser muy provechosos, pues el alumno encuentra en ellos emulación, aprende a criticar las cualidades y defectos de cada uno de sus compañeros y a tener conciencia de la sutileza y la diversidad del órgano vocal. Una observación hecha por el maestro a uno de sus compañeros a propósito de un defecto o una dificultad, puede abrirle los ojos sobre la misma dificultad que, menos acusada, casi insospechable en él, no había llamado aún la atención del pedagogo.

Para estimular el trabajo, recomiendo los tres recursos siguientes:

1º *La grabación de discos.*

Desde una de las primeras lecciones, se grabará una obra o una vocalización cualquiera, que reflejará el estado de la voz del alumno al principio de sus estudios.

Se lo volverá a hacer dos o tres meses más tarde... y luego con bastante regularidad. Para el alumno es la manera más eficaz de llegar a percibir sus defectos y de darse cuenta de los progresos que realiza. Otra de las ventajas que se obtienen con este sistema es la de ir acostumbrándose al micrófono.

2º *Audiciones muy frecuentes.*

No deben ser necesariamente públicas. Pequeñas reuniones, exclusivamente de alumnos, permitirán a los principiantes tomar un primer contacto con un auditorio que

no los turbe demasiado y los habitúe poco a poco a actuar sin demasiada aprehensión. Más adelante se efectuarán audiciones en las que serán admitidos los familiares y amigos de los alumnos. Ya en esta ocasión, el novicio se dará cuenta hasta qué punto hay que dominar y conocer a fondo una obra para poderla cantar en público: estaba seguro de saberla por el solo hecho de haberla cantado de memoria en la lección, pero bastaron 50 pares de ojos escrutadores para hacerle perder la cabeza, olvidar el comienzo y para borrar de su mente las palabras.

Brindando a los alumnos frecuentes ocasiones de cantar en público, se les hace un favor inapreciable. Llegado el día de las grandes audiciones, enfrentados con el verdadero público anónimo, ya sabrán dominar mejor el "trac".

Haré aquí una pequeña digresión para indicar al profesor que su tarea no habrá terminado cuando el alumno empiece su carrera: deberá encontrarse en la sala durante sus actuaciones toda vez que le sea posible.

Al principio de una carrera, nada es tan útil como la crítica sincera y desinteresada del maestro.

3º *Los concursos.*

No hay que vacilar en presentar a sus alumnos a los diversos concursos de canto.

En Francia los hay, organizados anualmente por distintas asociaciones y para todas las categorías: preparatorio, medio, superior, excelencia. Por consiguiente, allí pueden presentarse a dichos concursos incluso los debutantes, desde que su técnica comienza a dar frutos y logran entonces cantar correctamente una obra fácil.

Año tras año se empeñan en superar las distintas categorías, hasta llegar al... ¡primer premio de excelencia!

Ya he dicho que es prudente prohibir todo trabajo por cuenta propia a los principiantes en tanto no se tenga la certeza de que los fundamentos han sido asimilados.

Durante las vacaciones, se prohibirá el estudio, no sólo a los principiantes, sino también a los que han comprendido ya muchos principios sin poseer todavía la *solidez* necesaria para no volver a caer en sus errores anteriores al cabo de algunas semanas de auto-control.

De cualquier manera, el descanso vocal durante las vacaciones resultará enteramente provechoso. Los alumnos no olvidarán lo que han aprendido y *comprendido*: por el contrario, todo irá madurando solo.

Siempre me satisfizo constatar que, aun después de largos meses, y a veces uno o dos años de ausencia forzosa, los alumnos, que volvieron sin haber trabajado desde su partida, no habían perdido absolutamente nada.

Todo lo que concierne a la enseñanza misma de la Técnica Vocal está expuesto detalladamente en el *método práctico* y los *ejercicios explicados*.

Antes de cerrar este capítulo, dedicaré algunas palabras más a los profesores.

A pesar de todo el trabajo que nos tomamos para formar a nuestros alumnos, no hay que esperar mucha gratitud de parte de ellos: se correría el riesgo de una decepción.

Muy a menudo, después de haber aprovechado nuestras lecciones para imposter firmemente su voz..., el alumno desaparece bajo un pretexto cualquiera, para acudir a otro profesor, que recogerá toda la gloria de nuestro trabajo.

Los más grandes maestros no han escapado a estas desilusiones: el gran PORPORA murió en la miseria y la desesperación a la edad de ochenta años, llevando a la tumba toda la amargura debida a la ingratitud de sus alumnos, los ilustres cantantes *Hasse, Farinelli, Cafarelli*, que lo habían abandonado.

Es ésta la razón por la cual concluyo repitiendo que la enseñanza del canto no es una profesión, sino un *apostolado*.

CONSEJOS A LOS MAESTROS

Quered a cada uno de vuestros alumnos. Tratad de conocerlo y de penetrar en su alma.

Buscad siempre fomentarle la tendencia hacia lo bello. A menudo no gusta la buena música por ignorancia.

Entre una lección y otra, pensad en vuestros alumnos, en las dificultades con que tropiezan, en lo que podría ayudarlos, en los ejercicios, vocalizaciones u obras que les fueran útiles en ese momento.

Para atraer hacia los clásicos a los alumnos que les son reacios, no faltan obras alegres, rítmicos, vivaces, entre las de Mozart, Haydn... incluso Bach. (El aria de Momo de "La lucha de Febo y Pan" por ej.).

A la par del estudio del canto, se realiza un trabajo inconsciente, o mejor dicho, un trabajo del subconsciente. Me explico: vuestro alumno ha estudiado muy trabajosamente una obra y no ha podido vencerla: la obra se le ha resistido. Evitad que continúe a hacerse mala sangre por ello. Abandonad esa obra para dejarla descansar momentáneamente.

Hacedle estudiar una o dos obras distintas. Luego, retomadla. Casi siempre os asombrarán los progresos realizados durante ese letargo. *No olvidéis jamás este hecho en la enseñanza*: nada alienta tanto a un alumno como el constatar que su trabajo, si bien no ha dado resultados inmediatos, no ha sido por eso inútil.

En el canto, como en todo, un buen trabajo nunca es vano. Su resultado se pondrá de manifiesto en el transcurso de los estudios, si no inmediatamente.

Dirigíos siempre a la inteligencia del alumno. ¡Qué alegría cuando veáis aclararse su comprensión de la técnica!

Aconsejad a vuestros alumnos instruirse cuanto puedan, en todos los campos: un espíritu culto será siempre un mejor artista.

Hacedles aprovechar enteramente vuestra experiencia. ¡Cuánto tiempo se pierden tantos por falta de una guía!

Alentad siempre a los tímidos. La confianza en sí mismos los hará rendir su máximo.

Mantened, por medio del ejercicio, la flexibilidad de vuestra voz, con el fin de poder brindar a vuestros alumnos ejemplos cantados.

Después de cada lección el alumno debe tener conciencia de haber aprendido algo nuevo.

Conozco alumnos que se presentan a su lección de canto con el mismo entusiasmo con que acudirían a una cita.

XII

ESPIRITUALIDAD EN EL CANTO

La *Historia de la música*, de Combarieu, lleva, en la guarda de su primer tomo, las dos citas siguientes:

"Con la ayuda de un canto mágico, detuvieron la negra sangre que fluía de la herida de Ulises."

HOMERO, *Odisea*, XIX. 457.

"Enfermo (de amor), vuelve a la salud! Existen para ello mágicos cantares."

EURÍPEDES, *Hipólito Coronado*, 478.

El eminente musicólogo nos hace ver así, desde el comienzo de su obra, el poder atribuido al canto en los siglos más remotos. En efecto, desde tiempos inmemoriales, el hombre observaba la práctica de *encantamientos* (cantos mágicos) que tenían, según él, el poder de curar el alma y el cuerpo. Esculapio sanaba a sus enfermos "envolviéndolos en dulcísimos cantos" (Combarieu).

Y cuando comenzó a forjarse en los espíritus primitivos la idea de dioses benéficos o vengativos los hombres recurrieron igualmente a los cantares para implorar los favores o apaciguar la cólera divina.

La voz humana fué el primer instrumento musical. Quizá Adán y Eva, antes de pensar en la palabra, expresaron su amor por medio del canto. Este siempre ha sido, desde

el origen del mundo, el lenguaje del alma. Por medio del canto se llega a expresar lo que las palabras... aun en los más hermosos poemas, no pueden comunicar.

Por eso, los que se dedican al canto tienen el sagrado deber de no desviarlo de su elevada misión. No debe tomárselo como medio de expresión de sentimientos vulgares y los artistas dignos de este nombre no pueden consentir en cantar esas detestables caricaturas musicales que se dirigen a los más bajos sentimientos, lo cual sería una verdadera profanación.

Más aún que los ojos o la mirada, la voz es el fiel reflejo del alma: su timbre, su color, sus inflexiones, todo lo que contribuye a darle su personalidad, traduce los más profundos sentimientos del artista.

Cualquiera sea la obra que se cante, ésta debe estar como impregnada de las riquezas del corazón y de la mente.

"Por la abundancia del corazón habla la boca" (San Mateo).

Esto es aun más evidente si se lo aplica al canto. Y es por esto que es tan importante, fundamental, cultivar el espíritu y los sentimientos elevados.

Todo se refleja en el canto: la dicha ilumina la voz, la tristeza severa y resignada le imprime acentos profundos y conmovedores.

Por una feliz reciprocidad, el trabajo técnico del canto es uno de los medios más eficaces de lograr la educación de la psiquis.

Todos los que han estudiado, bien que mal, espiritualismo, advertirán en seguida el paralelismo existente entre los diversos actos comprendidos dentro del trabajo vocal y los ejercicios dictados por el *Yoga* de la India a sus adeptos.

El *Yoga* es un compendio de la cultura física y psíquica de los hindúes.

Para lograr el perfecto dominio de sí mismo, éstos practican el *relajamiento*, la *respiración integral y rítmica*, las *vibraciones*.

Por medio de esta disciplina, llegan a alcanzar un estado mental superior.

El cantante idealista puede obtener lo que el Yoghi, adaptando la práctica cotidiana de su cultura vocal a estas mismas leyes.

Los que se interesan por este aspecto del espiritualismo pueden documentarse provechosamente con la lectura de "Traitement Mental et Culture Spirituelle" de Albert Caillet. (Vigot, frères, París).

En esta obra encontrarán una exposición de las tradiciones orales del gran *Hermes*, primero de los faraones legendarios, considerado por los antiguos egipcios como el Gran Iniciador de las Ciencias y de las Artes. El *Kybalion*, compilación de las tradiciones Herméticas, agrupa las leyes de la vida según siete preceptos, de los cuales los más vitales se refieren a: *la respiración, la vibración, el trabajo mental, el ritmo*.

Los efectos psíquicos y curativos de las vibraciones internas de la voz bien impostada han sido estudiados por los Yoghi y los antiguos Egipcios; dichas vibraciones, debido a las sensaciones que despiertan y al masaje vibratorio en la caja del cráneo y el cerebro, son enormemente saludables, así también como los grandes movimientos respiratorios, cuyo ritmo se basa en el de los latidos del corazón:

Aspiración: 6 latidos; Suspenso: 3 latidos; Espiración: 6 latidos; Suspenso: 3 latidos.

No podríamos cerrar este capítulo sin decir antes unas palabras sobre la influencia de la imaginación y de la auto-sugestión.

Si se quiere cantar bien, es necesario acabar con el miedo, la aprehensión. Son estas fuerzas negativas que aniquilan todos los recursos y que es preciso combatir a toda costa.

El "trac", puesto que hay que llamarlo por su nombre, es un mero producto de la imaginación. La mejor prueba de que el "trac" no responde a ninguna realidad es que, de encontrarse solo, el cantante no lo experimentaría y, por

otra parte, su público está lejos de parecerse a un conjunto de animales feroces que pudieran justificar su espanto.

Si, por medio de un asiduo estudio de la técnica vocal, se ha adquirido el dominio del instrumento, hay que desear todo temor y no pensar más que en la alegría de poder comunicar a los demás su propio placer artístico.

Se ha adiestrado a los "servidores de la voz"; es preciso ahora ponerlos al servicio de la *interpretación*.

Pero ese amo, la Interpretación, no puede existir sino regido a su vez por un alma, un corazón, una inteligencia ricos en contenido y profundamente sensibles.

Y, una vez más, llegamos a la conclusión de que la cultura del espíritu y de los sentimientos es la condición indispensable para hacer de un cantante experimentado un *gran artista*.

CONSEJOS

Cultivad la calma y la serenidad. Huid de la agitación y la nerviosidad, sobre todo antes de cantar.

"Age quod agis": "Haz lo que haces". Entregaos por completo a vuestro arte, como a una gran pasión.

Al cantar, no escuchéis más vuestra voz: escuchad vuestro corazón.

Un verdadero artista siempre tiene una vida interior intensa.

Que vuestros pensamientos sean nobles y hermosos. Vivid un poco por encima de la realidad cotidiana. Un artista tiene derecho a soñar.

La gran dificultad del canto es que sólo se dispone de medios humanos para expresar algo sobrehumano.

Si queréis manteneros jóvenes, no dejéis de instruiros.

Todo, en vuestra vida, debe estar subordinado al canto.

Cultivad la "mentalidad profesional", es decir, aquella que profundiza todo y busca siempre la perfección. Huid de la "mentalidad aficionada" que trata todo superficialmente sin lograr a hacer nada a fondo.

Cantad lejos y alto delante vuestro... hacia el sol.

Lo que engrandece al artista no es sólo el grado de *perfección* por él alcanzado, sino el constante *deseo* de llegar a ella y el esfuerzo cotidiano por mejorarse.

Reservad en su vida de cada día unos oasis de silencio y de meditación. Sin el espíritu meditativo no hay gran artista.

Nada profundo, nada sublime nunca se ha hecho en la agitación.

Vivid intensamente... amad... sufrid... y dejad que cante vuestra alma.

LAS OCHO BEATITUDES DEL CANTANTE

Bienaventurado el cantante que ha sido guiado con sabiduría desde el comienzo de sus estudios.

Bienaventurados los cantantes que disfrutan de buena salud y de un sueño tranquilo.

Bienaventurado el que posee suficiente voluntad para dominar sus nervios.

Bienaventurado aquel cuyo trabajo y cuyo descanso son respetados por los que lo rodean.

Bienaventurado el cantante que, no habiendo perdido años irremplazables "buscando su voz", *sabe ya* conducirla y *posee todavía* el dinamismo de la juventud.

Bienaventurado aquel que, libre de toda preocupación material, puede entregarse en cuerpo y alma al canto.

Bienaventurado el cantante que cuenta con un buen acompañante entre sus allegados.

Bienaventurado aquel que no se deja desalentar por un fracaso o por críticas venenosas.

TERCERA PARTE

P R A C T I C A

I

ALGUNOS EJERCICIOS FISICOS PARA DESARROLLAR LOS MUSCULOS DEL TORAX

El *tórax* es la caja en que están contenidos los pulmones, receptáculos del aire, y el canto exige un desarrollo de su musculatura.

Los ejercicios siguientes, con los cuales hago comenzar toda educación vocal, ofrecen además la ventaja de enderezar las espaldas encorvadas, de desarrollar el busto y (cosa que agrada a las coquetas) de fortificar los músculos que sostienen los senos.

PRIMER EJERCICIO

Mueva los hombros, describiendo con ellos un círculo lo más amplio posible (hacia arriba, hacia atrás, hacia abajo, hacia adelante). Mientras realiza este movimiento, sus brazos permanecerán relajados y sueltos a lo largo del cuerpo, como los de un muñeco de trapo. Insista muy particularmente en el movimiento hacia atrás, que corrige los omóplatos demasiado salidos.

La actitud ideal para el cantante es la que resulta del ejercicio en el momento en que los hombros vuelven a bajar, luego de haber sido llevados hacia atrás... pero flexiblemente.

SEGUNDO EJERCICIO

Coloque los brazos a lo largo del cuerpo.

- 1º Vaya alzándolos *despacio*, lateralmente, hasta alcanzar la altura de los hombros;
- 2º Momento de suspenso. Gire las manos, colocándolas palmas arriba;
- 3º Alce los brazos hasta que las manos lleguen a tocarse por encima de la cabeza, *sin doblar los codos*. Tienda los brazos lo más alto posible como si quisiera alcanzar el techo;

Durante todo este ascenso efectúe una gran inspiración, cortándola al suspenso, pero *sin espirar*. Los pulmones deben estar llenos al llegar las manos por encima de la cabeza.

- 4º Baje los brazos hasta la altura de los hombros.
- 5º Momento de suspenso. Gire las palmas hacia abajo;
- 6º Baje los brazos a lo largo del cuerpo,

Este doble movimiento de descenso deberá acompañarse por una *espiración* completa, interrumpida por el instante de suspenso (*sin retomar aliento durante el mismo*).

El aire debe ser administrado de tal manera que permita una respiración regular.

Para obtener el mayor provecho de estos movimientos, es preciso efectuarlos con energía. Ejecutados blandamente serían poco menos que inútiles.

Sería bueno imaginarse tener un gran peso en cada mano, que se opone tanto al ascenso como al descenso.

TERCER EJERCICIO

Inícielo con los puños cerrados y colocados delante del pecho. Envíe fuertes codazos hacia atrás y vuelva los puños a su posición inicial.

CUARTO EJERCICIO

Tienda los brazos en forma de cruz y, conservando esta posición, penetre cuanto le sea posible en un ángulo de la habitación, avanzando de frente a la arista.

QUINTO EJERCICIO

Separe las piernas, afloje los brazos, agáchese al espirar, cenderécese al aspirar.

II

EJERCICIOS RESPIRATORIOS

PRIMER EJERCICIO

Para el control de la permeabilidad nasal.

1º) Aspire profundamente por la ventana derecha de la nariz apoyando el pulgar sobre la izquierda para ocluirarla.

2º) Retenga el aire, ocluyendo las dos ventanas con el pulgar y el índice.

3º) Destape la ventana izquierda y espire por ella.

4º) Suspenso.

5º) Aspire profundamente por esta misma ventana izquierda. Tápela nuevamente, espirando por la derecha.

Prosiga de este modo, tapando alternadamente una y otra ventana.

Este ejercicio, excelente por el masaje de las fosas nasales que provoca, es uno de los más antiguos y célebres ejercicios respiratorios de los Yoghi de la India, que le atribuyen "efectos maravillosos para despejar el cerebro y purificar el sistema nervioso. Permite un mayor rendimiento en el trabajo mental y favorece el descanso del intelecto después de un esfuerzo de pensamiento".

Pero, para realizarlo según los preceptos del Yoga, su ritmo debe regirse por el de los latidos del corazón; la inspiración abarcará seis latidos, el suspenso tres, la espiración seis, el suspenso tres.

SEGUNDO EJERCICIO

Realice varias aspiraciones y espiraciones profundas, movilizandole al máximo la caja torácica, y *sin elevar los hombros* (contrólese por medio del espejo).

IMPORTANTE: Para todos los ejercicios siguientes, la aspiración deberá ser amplia y silenciosa, como al aspirar voluptuosamente el perfume de una flor: las ventanas nasales se abren ampliamente, las costillas se separan, el diafragma desciende.

Para lograr la respiración *total* requerida por estos ejercicios, debe tenerse la sensación de llenar los pulmones primeramente por su parte inferior.

TERCER EJERCICIO

1º Inspire profundamente (tal como indico más arriba).

2º Instante de suspenso, para el bloqueo de las costillas y del aliento.

3º Aproximando los labios, como para silbar, envíe un pequeño chorro de aire hacia el dorso de la mano. Hay que imaginar que el aliento, bloqueado, tiene como única vía de salida el orificio de una aguja. El chorro de aire debe ser frío y compacto: si fuera caliente, ello indicaría que el aire pasa en exceso.

La espiración (que durará 30 segundos) debe hacerse sin tropiezos.

CUARTO EJERCICIO

Se realiza como el anterior, pero interrumpiendo dos veces la espiración sin retomar aliento durante esos cortes.

QUINTO EJERCICIO

1º y 2º tiempos como en el tercer ejercicio.

3º Diga sss..., como para hacer callar a alguien.

La duración mínima de la espiración será de treinta segundos.

Vigile la calma y la regularidad de la emisión. Para ello, imagine que el sonido sss... tropieza contra una pared infranqueable: los incisivos superiores.

Es como una lucha entablada por la actividad del aliento con la articulación de la consonante "S" y el control al que lo sometemos.

SEXTO Y SÉPTIMO EJERCICIOS

1º y 2º tiempos como para el tercer ejercicio.

3º Espire sobre zzz... (treinta segundos). (La "z" francesa: como el zumbido de una abeja).

Espire sobre iii... (treinta segundos). (Esta vocal debe ser murmurado sin voz y se siente el aliento como frenado en el paladar óseo.)

OCTAVO EJERCICIO

1º y 2º tiempos, como en los demás ejercicios.

3º Cúente (con una voz de cabeza muy liviana): 1, 2, 3, etc., expulsando el aire estrictamente necesario para la palabra, y suspendiendo la expulsión entre dos números.

Al principio debe llegar a contar 60, para sobrepasar luego los 100.

Le conviene efectuar diariamente estos ejercicios respiratorios, lo cual no llevará más de 10 ó 12 minutos y es factible en cualquier momento del día.

Pero cuide de no llegar a cansarse, especialmente si ha tenido alguna vez pleuresía. En ese caso, deberá proceder gradualmente y con suma prudencia.

III

TECNICA DE LA EMISION

RAZÓN DE SER DE LOS EJERCICIO EXPLICADOS

Poco importa en el estudio de la técnica vocal la cantidad de los ejercicios ni su variedad.

Lo importante es la forma de hacerlos.

Por esto, no me limito a indicar, como tantos manuales, los ejercicios que es necesario practicar, sino que trato de explicar *cómo deben ser ejecutados*.

Un solo ejercicio *perfectamente realizado* es mucho más provechoso que toda una serie de escalas y trinos cantados de cualquier modo. Es decir: es mejor no hacer ningún ejercicio que hacerlo mal, ya que sólo se conseguiría de este modo fatigar inútilmente la voz.

Sería difícil comprender las explicaciones de los ejercicios siguientes sin tener conocimiento de la parte *teórica* que precede. Aconsejo, pues, leerla atentamente y no proseguir antes de haberla asimilado bien.

Mis ejercicios están escritos, en general, para una tesitura mediana; por consiguiente, deben ser subidos o bajados según la voz de cada uno.

Entre estos ejercicios hay algunos que constituyen ya de por sí la base de otros métodos: por ejemplo, algunos profesores juzgan conveniente hacer ejecutar *todos* los ejer-

cicios *sacando la lengua*; otros hacen estudiar con un corcho o los dedos entre los dientes.

Estas prácticas son muy útiles para la comprensión del relajamiento y para acostumbrarse a mantener una buena posición de los órganos de la boca; pero, indudablemente, no bastan para una formación total. Para ser completo y eficaz, el *método* debe dar lugar a una verdadera gimnasia vocal, y no limitarse solamente a un único recurso.

Al cabo de un tiempo se comprobará cuánto puede desarrollarse la voz educándola mediante diversos ejercicios, orientados todos hacia un mismo fin. Se habrá conseguido de este modo: *relajamiento total, utilización de los resonadores, correcta articulación, control de la respiración y agilidad*.

No doy aquí más que una cantidad muy limitada de ejercicios, sólo aquellos que me parecen responder más directamente a los propósitos ya enunciados.

Una vez bien comprendida la impostación de la voz, se los puede variar indefinidamente.

Las voces que carecen de "redondez" insistirán preferentemente sobre las vocales "U" y "O", mientras que las voces muy opacas estudiarán sobre las vocales "E", "I", "A" hasta lograr el resultado apetecido, pues ninguna vocal debe ser omitida.

Se debe estudiar de pie, en una posición bien erguida, aunque muy flexible, próximo al piano y dándose continuamente la nota para asegurarse la más absoluta precisión.

Es preferible, para la gimnasia vocal, estudiar cuatro veces un cuarto de hora que una hora sin interrupción.

Los 18 primeros ejercicios se refieren a la impostación de la voz propiamente dicha: control del aliento, utilización de los resonadores, posición de los órganos de la boca, relajamiento, continuidad y homogeneidad del sonido.

Los ejercicios siguientes están destinados especialmente a desarrollar las cualidades vocales: flexibilidad, agilidad, legato, musicalidad.

No pretendo adjudicarme la paternidad ni la exclusividad de mis ejercicios en sí mismos: muchos de ellos me

fueron enseñados por los eminentes maestros que dirigieron profesores. Pero he escogido del conunto de las diversas enseñanzas recibidas (*método italiano y método alemán*) lo que me pareció ser, según mi experiencia, el camino más corto hacia la *comprensión* de la técnica vocal, y he podido, mis estudios vocales y a ellos, a su vez, por sus respectivos en efecto, comprobar que los alumnos que estudian *comprendiendo* bien lo que hacen, adelantan dos o tres veces más que aquellos a quienes se les hace hacer *escalas* y ejercicios por simple imitación y sin profundizar sus sensaciones vocales.

El ejercicio en sí, lo repito, no tiene sino una importancia secundaria: *todo está en el modo de realizarlo*.

Mi ambición es, pues, llegar a hacer comprender, mediante los *ejercicios explicados*, el objeto y el mecanismo de cada uno de ellos, aumentando así la eficiencia del estudio vocal.

PORPORA, el más ilustre entre los profesores italianos del *bel canto*, no hacía estudiar sino una paginita de ejercicios durante largos años. Luego declaraba a su alumno "que sabía lo suficiente para ser un gran artista". Quería significar con ello que el alumno, mediante esos pocos ejercicios bien ejecutados, había adquirido la correcta "actitud vocal", que le permitiría cantar cualquier cosa, pues habiendo logrado un instrumento perfecto, no le quedaba ya sino utilizarlo.

EJERCICIOS EXPLICADOS

CONSEJOS A LOS PROFESORES PARA EL ACOMPAÑAMIENTO DE LOS EJERCICIOS

No se deberá acompañar los ejercicios, bajo ningún pretexto, con arpeggios o acordes *ruidosos*.

Basta con tocar unos acordes muy livianos, o bien, para asegurar la absoluta precisión del sonido en las voces no muy afinadas, las notas que deben cantarse.

Evitar "tapar" la voz.

Toda la atención del alumno, y del maestro, se concentrarán sobre la calidad del sonido emitido, sobre la estabilidad, la altura, la redondez y el "color" de la voz.

Es bueno empezar a trabajar el color de la voz ya en los ejercicios, imprimiéndoles diversos caracteres: el de la tristeza, del asombro, de la alegría, etc.

Para lograr el color de la tristeza, el profesor puede ayudar al alumno "esbozando" en el piano algunos acordes o arpeggios en tono menor.

Pero este estudio del color no debe efectuarse sino una vez que el alumno haya situado bien el sonido, pues nunca hay que multiplicar las dificultades.

"Divide et impera" (*Maquiavelo*).¹

1. "Dividir para reinar".

PRIMER EJERCICIO

(El "golpe de arco" del cantor)

Este primer ejercicio tiene el doble objeto de enseñar a encontrar y utilizar las resonancias faciales y a sostener el sonido.

Cierre la boca observando su posición natural de descanso, sin contraerla, es decir, con los labios juntos pero no apretados, los dientes ligeramente separados y el fondo de la garganta libre y abierto.

Si tiene usted tendencia a contraer, ensaye un "bostezo reprimido" en el interior de su boca cerrada.

Aspire una mediana cantidad de aire y luego bloquéelo.

Ataque la nota sin golpe de glotis con el sonido de la consonante "m":



Si esto le parece difícil, pruebe haciendo: "Hemm..." aspirando la hache.

Sostenga el sonido tanto como le sea posible, pero téminelo antes de quedar sin aliento y en forma decreciente.

Acostúmbrase desde un principio a efectuar bien el ataque del sonido y su terminación.

Para guardar mucho tiempo el aliento y economizarlo, envíelo bien arriba, por detrás de los ojos, teniendo la sensación de que el sonido sale por ellos.

Sentirá entonces vibraciones detrás de la nariz, pudiendo verificarlas si apoya sobre el hueso de la misma el pulgar y el índice.

No siempre se encuentra en seguida el modo de llegar a todos los resonadores, pero, en el transcurso de la práctica,

se notará que la voz irá abriéndose nuevos sitios de resonancia, exactamente como si se abrieran nuevas puertas en una casa.

SEGUNDO EJERCICIO

(Movimiento de la lengua y de los labios mientras se mantiene el sonido)

Este ejercicio se realiza murmurando las consonantes "M" y "N" sin vocales intercaladas.

Empiece exactamente como en el primer ejercicio.

Después, sin abandonar el sonido, pronuncie la consonante "N" (sin e final) entreabriendo los labios y apoyando firmemente la lengua contra el paladar:



El sonido no debe cambiar en absoluto su colocación al cambiar la consonante.

La vibración interna es todavía más intensa que en el primer ejercicio. Debe tenerse la sensación de ir subiendo continuamente. Piense en una escalera o en una pila de platos: cada consonante que pronuncie será un escalón o un plato cada vez más alto.

Hay que subir constantemente para no bajar.

TERCER EJERCICIO

(La eclosión de las vocales)

Ahora que ha sentido usted bien las vibraciones de sus resonadores faciales y, en consecuencia, ha hallado el lugar

en que debe colocarse el sonido, trataremos de situar en ese mismo lugar las vocales.

Emita el sonido MM...

Cuando lo sienta bien colocado, abra la boca diciendo:
Mma... Mme... Mmi... Mmo... Mmu...¹ Mmu...²

Los músculos del cuello y de la mandíbula deben hallarse completamente distendidos y el *interior* de la boca abierto, como reprimiendo un leve deseo de bostezar:



Las vocales deben abrirse en lo alto del zumbido mm... como la flor sobre su tallo.

Estos primeros ejercicios están destinados especialmente a aprender a sostener el aliento y buscar los resonadores.

Los resultados con ellos obtenidos, así como los que se lograron con los ejercicios respiratorios anteriores, deben aplicarse a todos los ejercicios siguientes.

CUARTO EJERCICIO

(Para distender el fondo de la garganta y ablandar la lengua)

Este ejercicio tiene por objeto conseguir la distensión del fondo de la garganta y evitar que se contraiga la lengua.

Tómese entre el pulgar y el índice la punta de la lengua con un pañuelo... limpio, naturalmente.

Sáquela hacia afuera de la boca.

Abra bien grande la boca.

1. U, como la U francesa.
2. U, como la U española.
3. An, On, In, Un (sonidos nasales de la lengua francesa).

Realice el ejercicio siguiente sobre una "e" abierta muy suave y casi sin timbre:



Si, al ascender en la escala vocal, la lengua se resiste y tiene tendencia a contraerse en la boca, no le ceda, pues es justamente en los agudos cuando más se necesita tener la garganta libre. En este ejercicio, no busque calidad ni redondez en el sonido: sólo interesa la distensión.

Es absolutamente indispensable tomarse la lengua con los dedos, pues de lo contrario, y aunque no volviera a entrar en la boca, podría contraerse, cambiando de forma.

OBSERVACIÓN IMPORTANTE SOBRE LOS EJERCICIOS "SACANDO LA LENGUA", ES DECIR, EN "EMISIÓN FISIOLÓGICA"

Al sacar la lengua fuera de la boca, manteniéndola inmóvil mediante dos dedos cubiertos por un pañuelo, se inmovilizan todos los músculos que la gobiernan, así como los numerosos músculos de la laringe y del cuello.

Sólo las cuerdas vocales permanecen libres para producir el sonido.

Es necesario advertir que todas las notas deben poder ser emitidas así "fisiológicamente" (es decir, en estado rústico y por la sola contracción de las cuerdas vocales), pues aquellas que necesitan otros músculos para dicha emisión fisiológica son sonidos artificiales que, no sólo fatigan la voz a la larga, sino que jamás alcanzarán la flexibilidad y la pureza de los sonidos naturales. (Deben exceptuarse de esta regla algunos sonidos sobreagudos de las sopranos ligeras, que se emiten acercando el velo del paladar a la base de la lengua, en el fondo de la boca.)

Las cuerdas vocales, libradas a sí mismas, deben hacer un esfuerzo de acercamiento que constituye una gimnasia fortificante; en los agudos se siente cómo la lengua tira hacia adentro con todas sus fuerzas para ayudarlas.

Los ejercicios que se efectúan "sacando la lengua" constituyen una gran ayuda para la reeducación de las voces cansadas. Dichas voces han perdido la facilidad en la emisión por el abuso de los artificios empleados para alcanzar notas a las cuales no podían llegar, debido al relajamiento y a la pereza de sus cuerdas vocales.

Estos ejercicios son también un remedio eficaz para las voces que tienen tendencia a "bajar": es como la *afinación* de las cuerdas, que se ajustan a la posición requerida para cada nota.

Cuando el laringólogo quiere enterarse del estado de la voz de una persona, le hace sacar la lengua fuera de la boca para verificar por medio de su espejo si las cuerdas se juntan bien en la emisión del sonido "e"¹ en toda la extensión de la voz.

Es el criterio que debe seguirse para saber si las cuerdas vocales están sanas. El eminente laringólogo DR. WICART, de París, funda todo su método vocal sobre esta "emisión fisiológica" en su importante obra "El Cantante".

Según su opinión, el ejercicio con la lengua sacada basta para desarrollar y mantener la voz de los cantantes.

Sin estar totalmente de acuerdo con él, debemos reconocer que el agregado de estos ejercicios a los otros es sumamente eficaz para la reeducación de las voces estropeadas y para impedir la contracción de los músculos al imposter la voz.

Pero cuidado: en esto, como en todo, la lengua puede ser la mejor o la peor de las cosas; hay que saber utilizarla con circunspección y conocimiento de causa.

1. Una "e" bien abierta.

QUINTO EJERCICIO

(Para la abertura de la boca)

Este quinto ejercicio se realiza sobre la "u" introduciendo entre los dientes los dedos índice y medio, uno encima del otro. Los dientes no deben morderlos sino tocarlos ligeramente; los labios, al contrario, deben apretarlos con firmeza.

Debe tenerse la impresión de que el sonido "u" está colocado sobre los dedos, bien adelante, cerca de los labios:



prosiga ascendiendo por semi-tonos

Abra más la boca al subir, apartando los dedos en forma de tijera. En el agudo debe haber sitio para tres dedos... ¡siempre que no sean demasiado gruesos!

El interior de la boca debe quedar siempre completamente abierto, en posición de bostezo.

SEXTO EJERCICIO

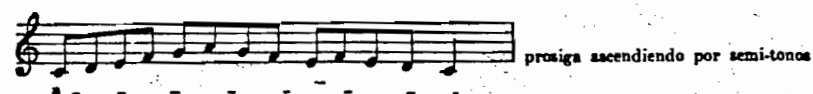
(El bostezo)

Adóptese decididamente la posición de un bostezo bien grande con la boca abierta y levantando el velo del paladar. (Esto provoca a menudo un verdadero bostezo, pero hay que evitarlo).

No debe haber rigidez ni contracción; piense en el bostezo de un bebé o de un gatito.

Efectúe el siguiente ejercicio sobre "a" o "an" francés, atacando las notas *por encima* del bostezo, detrás de la nariz.

Coloque bien la primera nota y trate luego de no variar de lugar:



Ascienda cromáticamente hasta el extremo más agudo de su voz.

Este ejercicio, debido a la total abertura de la garganta que provoca, es el que le permitirá alcanzar mejor las notas más altas.

IMPORTANTE: La columna de aire asciende a medida que las notas son más altas, mediante la elevación del diafragma producida al contraer el vientre, elástica y progresivamente.

En los sonidos sobreagudos, este movimiento se acentúa, la boca se abre a lo ancho, el velo del paladar se levanta cada vez más, esbozándose la actitud del ... vómito.

SÉPTIMO EJERCICIO

(Resonadores, articulación, legato)

Este ejercicio se realiza sobre "ling", "lul" ("u" francesa) y "ble":



Ling: Pronuncie una "L" bien firme y luego la "I", teniendo la sensación de colocarla con la punta de la lengua

1. U francesa.

contra el paladar, mandándola hacia adelante. Todo esto siempre en un ligero bostezo.

Sobre la segunda nota diga "ing", pasando rápidamente por la "I" para hacer vibrar la voz en "NG", bien cerca de la nariz.

El intervalo de tercera que media entre las dos notas, exige una ligera distensión de la mandíbula.

No debe pronunciarse "E" entre los dos "ling" (segunda y tercera notas), sino quedarse sobre la vibración "NG" hasta la emisión de la sílaba siguiente.

Sobre la tercera nota, diga "ling", sin demorarse en "li", sino mandando en seguida la vibración "NG" hacia la nariz (a los resonadores).

Las cuatro últimas notas se cantan del mismo modo, teniendo cuidado de no dejar bajar la voz en las terceras descendentes: al cantarlas, debe tenerse la sensación de subir.

Lul ("U" francesa): Pronuncie, como antes, una "L" bien energética. La "U" debe colocarse bien a flor de labios, como si estuviera dibujada entre ellos.

Haga vibrar la segunda nota sobre la "L" final de "ul", manteniendo la lengua firmemente apoyada contra el paladar (con la garganta bien abierta).

Esta vibración sobre "L" es muy pura, porque todo el aliento se concentra en el sonido al ser atajado por la lengua.

Sobre la tercera nota del ejercicio, cante "lul" pasando rápidamente por la "U" para hacer vibrar la "L".

Al descender siga las mismas indicaciones que para "ling".

Es difícil pronunciar *ling* y *lul* sino en la "tessitura" de la propia voz. Cuando al subir empiece a sentir alguna dificultad, cambie dichas sílabas por "ble", doblando en ella las consonantes.

LEGATO: Durante todo el séptimo ejercicio, se tratará de ligar lo más posible las notas, sin hacer "portamento",

es decir, sin deslizar la voz de una nota a la otra, pasando por sonidos intermedios. Hay que tratar igualmente que la articulación no rompa la continuidad del sonido, lo cual quebraría la línea melódica.

OCTAVO EJERCICIO

(La escala grande)

Hemos llegado a la Escala Grande, esa famosa Escala Grande, de la cual decía *Lilly Lehmann* que "es el ejercicio más necesario para todas las voces".

¿Necesitamos repetir que es indispensable, así como para todos los ejercicios, tomar *bien* el aliento y *bloquearlo*? Sí. pues la escala grande exige un perfecto control del mismo.

Hela aquí:



Debe cantársela sobre "U - I".

Por medio de la pronunciación correcta de "U", se consigue abrir bien la garganta y el interior de la boca. Inmediatamente se pasará a la "I" sobre la misma nota, teniendo la sensación de que está colocada mucho más alto que la "U", como si fuera a salir por entre los ojos.

Manteniendo firmemente la nota y la "I" se prepara la subida a la nota siguiente sobre "U". Este paso de una nota a otra debe ser flexible, como el movimiento que hacemos al caminar, cuando apoyamos primeramente un pie y lo levantamos luego, con naturalidad.

A menudo, y sobre todo al principio, los alumnos no consiguen subir con soltura manteniendo bien abierto el fondo de la garganta. En ese caso, les hago pronunciar "A : U - I",

recomendándoles que no corten ni dejen escapar el sonido, o sea, que canten "con el arco en la cuerda".

Como cada nota debe sostenerse un buen rato, sucede muy a menudo que se termina el aliento antes de la cuarta o quinta notas, resultando éstas entonces muy malas. Para remediarlo, recomiendo a mis alumnos economizar el aliento, tal como si tuvieran que cantar una nota más.

Este truco siempre resulta y la última nota es tan firme y tranquila como las anteriores.

Se deberá terminar siempre en decrescendo.

Hemos llegado al descenso.

Como siempre, *habrá que subirlo*.

Al atacar el primer "do", imagine tener una naranja dentro de la boca y otra en el fondo de la garganta, por sobre las que debe pasar vuestro "A - U - I".

A veces digo también a mis discípulos: "Dejen lugar en la garganta para meter mi mano" (naturalmente, en sentido figurado).

Al descender la escala, la "I", que se había deformado un poco en el agudo, por el bostezo, debe hacerse cada vez más "I", más incisiva, más clara, como mordiéndola.

Deberá cantarse la Escala Grande en toda la extensión de la voz, ascendiendo *cada vez* cromáticamente.

En el agudo, se tiene la sensación de que la garganta está *desmesuradamente abierta*, para dar más cabida al sonido. A menudo, cuando los sonidos están bien colocados las vibraciones son tan fuertes en el agudo, que uno se marea, se aturde.

La columna del aliento debe sostener con firmeza el sonido y seguirlo en su ascenso, elevando el diafragma (lo cual se obtiene al contraer progresivamente el vientre).

Hay otro modo de sostener el sonido con el aliento en las subidas fuertes y es, al contrario, empujando todos los músculos hacia abajo. Este recurso da mucho resultado, sobre todo en hombres y en los que tienen voz grave, en general. Se consigue así gran firmeza y potencia, pero no

tanta flexibilidad ni altura de voz como de la primera manera.

La primera es la adoptada por el método italiano, mientras que esta última se presta mucho para el canto wagneriano.

NOVENO Y DÉCIMO EJERCICIOS

(Soltura de la mandíbula inferior)

Diga "da...e", "da...e", "da...e", tres veces sobre la misma nota:



bajando enérgicamente la mandíbula inferior al decir "da" y subiéndola en la "e"

La lengua, después de haber estado pegado al paladar para pronunciar la "d", vuelve rápidamente a su posición inicial y se tiene la sensación de que es ella quien empuja la mandíbula hacia abajo.

Colocando los dedos por delante de las orejas, se sigue el movimiento de abertura de las junturas de la mandíbula.

Repita el mismo sobre:



Abra bien grande la boca, en la segunda, tercera y cuarta notas, que son agudas.

La última, grave, debe colocarse muy alto, próxima a su octava superior.

1. La z debe pronunciarse como en francés (semejante a un zumbido de abeja).

UNDÉCIMO EJERCICIO

(Concentración del aliento en el sonido)

Se realiza sobre "DDU" ("U" francesa).

Duplique la "D", para poder enviar la "U" bien adelante, entre los labios. Aváncelos, como si delinearan la "U":



Cuando la vocal está colocada bien adelante, el sonido resuena en la parte anterior de la boca.

Puede imaginarse que canta en un globito colocado entre los labios, delante de los incisivos. Sobre todo, no sople al cantar la "U": levante una pared imaginaria por delante de su aliento, o bien imagine que quiere retener un caballo demasiado veloz con las riendas.

Todo el aliento debe convertirse en sonido.

Esto puede controlarse por medio de una vela encendida: colóquela delante de la boca, a diez centímetros de distancia, como máximo. Su llama no debe vacilar mientras usted cante.

Si el ejercicio está bien realizado, todo el aire queda en el sonido para enriquecerlo.

Este ejercicio debe hacerse ascendiendo cromáticamente en la extensión de la tesitura.

Cuando se llega al alto medium, el globito se desplaza hacia el centro de la boca.

1. U francesa.

DUODÉCIMO EJERCICIO

(Conducción de los sonidos graves a los resonadores)

Hemos dicho, en la parte teórica, que, por graves que sean los sonidos, deben recurrir siempre a los resonadores faciales para enriquecerse con sus armónicos y asegurar la homogeneidad de la voz.

Por medio de este ejercicio, se encontrarán muy fácilmente los resonadores faciales en los sonidos graves. Se comprobará, además, que no es necesario buscar las resonancias del pecho en las partes graves: surgen ya de por sí; deberá tenerse cuidado de no apoyarlas allí, pues los sonidos graves tienen su punto de *apoyo* en el mismo lugar que los otros sonidos (Ver capítulo de la Emisión):



Aspire (o mejor dicho, espire) fuertemente la "H".

Pase rápidamente por las vocales, para hacer vibrar la nota sobre la doble "N", con la lengua firmemente apoyada contra el paladar.

Si el ejercicio está bien realizado, es imposible no encontrar las resonancias faciales, aún para las notas más graves de la voz.

DÉCIMOTERCER EJERCICIO

(Preparación a los pianos y a los sonidos filados)



Se empieza por pronunciar la "I" bien adelante, justo detrás de los incisivos superiores, muy "I", penetrante, con la boca abierta a lo ancho y como queriendo morder el sonido.

Ahora se trata de llegar a la vocal "U" francesa, haciendo de ella un sonido pleno, puro, etéreo, suave, estable y tan tranquilo que se lo pueda sostener casi indefinidamente.

Para conseguirlo, utilice la "I" incisiva y firme, colocada bien adelante, según hemos dicho, como trampolín.

Para la segunda "I", bisagra entre la primera "I" y "U", el interior de la boca se estira hacia arriba; los labios se adelantan para pronunciar la "U", y se tiene la impresión de que ésta describe una voluta hacia el fondo de la boca, yendo a resonar a lo alto por detrás de los ojos, con una pureza sorprendente: es un sonido de flauta en una nave de catedral; su calma y su firmeza se mantienen por un *hilillo de aliento*.

Realizando bien este ejercicio, se llega a adquirir la ciencia de los "pianos" más tenues, más puros y más estables. Se podrá sostener la nota indefinidamente, llegando incluso a olvidar que se canta.

Es por medio de este ejercicio, y partiendo de este "pianissimo", que debe iniciarse el estudio de los "sonidos filados". Se aumenta lenta y progresivamente la intensidad de este sonido admirablemente colocado por el aporte del aliento. Como siempre, en un sonido mantenido, se lo debe seguir, apuntando a lo alto y repitiéndose mentalmente la vocal.

Estando este sonido muy bien colocado, el aliento no escapa y se lo puede conservar fácilmente para el "diminuyendo", que deberá ser también lento y progresivo.

Pido que se me disculpe si la lectura de estas indicaciones resulta complicada u oscura: sería evidentemente mucho más fácil poder ejemplificar o explicar todo esto oralmente.

DÉCIMOCUARTO EJERCICIO

(Sonidos picados)

Un sonido *picado* es sencillamente un sonido atacado como cualquier otro, es decir, nítidamente, tal como lo explico en el capítulo de la *Emisión*.

Lo que hace de él un sonido *picado* es la gran rapidez con que se lo abandona... como si os quemara.

Sobre todo, este corte debe ser muy nítido, y el aliento no debe desbordar ni durante su realización ni después de la misma:

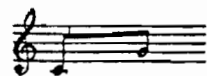


Los *sonidos picados* pueden ser comparados a pelotas lanzadas por una raqueta contra un tabique (imaginario) colocado detrás de la nariz, que sería como el muro contra el cual se ejercitan los pelotari.

DÉCIMOQUINTO EJERCICIO

(Los intervallos)

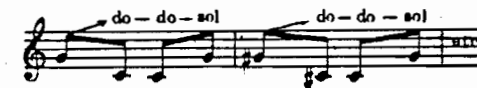
Los intervallos deberán trabajarse primeramente del agudo al grave y luego del grave al agudo. Tomemos, por ejemplo, la quinta: Para una voz no trabajada, esta distancia podría parecer difícil de abarcar *sin* cambiar



el sitio de la voz... y ¡cuidado con los registros! Pero se puede eludir esta dificultad comenzando por la nota más elevada y trayendo *bien cerca de ella* la nota grave, teniendo

do la impresión de que se la canta aún más alto que la precedente, y de este modo no se alterará la homogeneidad vocal.

Una vez colocada la nota grave bien alto, por medio de este procedimiento, cante *inmediatamente* la quinta ascendente:



Se deberá trabajar del mismo modo todos los intervallos hasta haberse acostumbrado a tomar siempre la nota grave al lado de la aguda cada vez que deba cantarse un intervalo relativamente grande.

DÉCIMOSEXTO EJERCICIO

(Escalas descendentes y octavas)



Se realiza sobre la "E", con la boca medianamente abierta (dos dedos de alto). Fije bien el "do". Manténgalo firmemente en su lugar mientras dura el calderón, cuidando que todo permanezca inmóvil en el interior de la boca (condición esencial en los sonidos mantenidos).

En esta posición bucal, *ascienda* la escala *descendente*, haciendo llegar todas las notas al mismo lugar de resonancia: es como si las notas fueran, en su ascenso, al asalto del "do".

Sólo para las últimas notas graves, la boca podrá volver a cerrarse *imperceptiblemente*, mientras que la voz y la "E" se aclararán.

De este modo, el "do" grave ha permanecido muy cerca del primero y se puede volver a cantar la octava sin ninguna dificultad, con la mayor homogeneidad, bajando ligeramente la mandíbula inferior.

Este ejercicio debe practicarse en toda la extensión de la voz. A medida que se asciende, deberá abrirse cada vez más la boca y la garganta para atacar la primera nota.

En las escalas descendentes hay que acentuar ligeramente la segunda nota cuya precisión asegura la de las notas siguientes.

DÉCIMOSÉPTIMO EJERCICIO

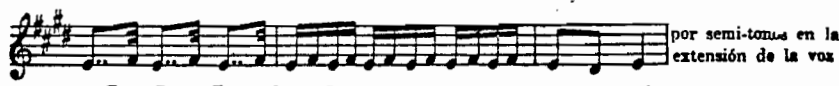
(El trino)

El *trino* es el único ejercicio vocal que se efectúa realmente en la garganta, por medio de una sacudida mecánica de la laringe. Esto puede comprobarse apoyando dos dedos contra el cuello, a la altura de la Manzana de Adán (es decir, de la laringe).

Se empieza por trabajar el trino sobre la tercera:



Luego, sobre la segunda (trino propiamente dicho):



La fusa provoca una sacudida de la laringe. Esta sacudida, al repetirse, se traduce en una oscilación regular que no es otra cosa que el *trino*.

Ciertas voces pueden cantar el trino con suma facilidad, mientras que otros deben ejercitarse mucho antes de poderlo hacer.

Los italianos antiguos se ejercitaban también en el trino repitiendo muy rápidamente la misma nota sobre la letra "I" precedida por una "H" fuertemente aspirada:



DÉCIMOCTAVO EJERCICIO

(Para timbrar la voz en todas las vocales)



La "M" debe llegar bien arriba, a los resonadores, como en el primer ejercicio. La "E", bien cerrada, se abre en lo alto del tallo sonoro. "Muerda" la "I" (debe sentir los bordes laterales de la lengua entre los molares).

Cuando estas dos vocales estén bien timbradas, pronuncie las demás vocales sucesivamente, *exactamente* en el mismo lugar de resonancia.

Otro recurso excelente para timbrar la voz es repetir "ril, ril, ril" o "lul, lul, lul", o bien "lol, lol, lol", etc., dejando que vibre la voz en la "L", manteniendo para ello la lengua firmemente apoyada al paladar:



LOS EJERCICIOS DE AGILIDAD

Los ejercicios precedentes tienen por objeto "impostar la voz", timbrada y homogeneizarla.

Todos los principios expuestos en ellos deberán ser aplicados a los *ejercicios de agilidad*, indispensables para la soltura de la voz.

- 1º) Sobre "E" abierta, con la lengua sacada.
- 2º) Sobre "U" con dos dedos entre los dientes (teniendo cuidado de no morderlos).
- 3º) Sobre "I" en posición netamente "de bostezo"

No les dé mayor velocidad antes de haberlos logrado perfectos al hacerlos lentamente.

Nunca olvide que es más provechoso hacer *bien* uno o dos ejercicios que veinte en cualquier forma.

Este sistema es también aplicable a las vocalizaciones (Panofka, Concone, Bordogni y demás), que se ejecutarán tratando a la voz como un instrumento cualquiera.

Una vez que la voz esté bien impostada, puede realizarse el entrenamiento vocal en base a obras que se estudiarán primeramente como si fueran ejercicios, adaptándoles luego la letra y articulando lenta y acentuadamente.

Para lograr una perfecta homogeneidad vocal en la articulación, hago cantar las palabras reemplazando primeramente en ellas las vocales por "I":

"Dicin qui ni nis quirimis".

"Dicen que no nos queremos".

Esto parece raro, pero, después de haber efectuado por tres o cuatro veces este trabajo, se logra colocar las distintas vocales en el mismo plano con facilidad. Para ello, basta con "pensar I" al pronunciar nítidamente las demás vocales, y colocándolas en el lugar correspondiente a la "I".

☆☆
☆

He llegado al fin de este libro.

En pocas páginas he expuesto lo que me parece indispensable para el estudio del canto.

La materia es extensa y por lo tanto me vi obligada a elegir y resumir.

Pueda este libro, en el cual he puesto todo mi corazón y al cual he confiado los secretos de mi experiencia, alcanzar la meta que me he propuesto: hacer más fácil el trabajo vocal y dar un instrumento flexible y dócil a aquellos cuya alma vibrante tiende a comunicarse por uno de los más puros medios de expresión: EL CANTO.

EJERCICIOS DE AGILIDAD

1. ma - mé - mi - mo - mu (1) - tu
ta - té - ti - to - tu - tu

2. u

3. No cierre la boca al descender

4. "suba" este descenso

5. du du Una "d" bien energética, que proyecta la voz
Las notas picadas bien destacadas y livianas

6. du u - (1) No cierre la boca al descender

7. u

8. u

9. u

10. ff pp

11. No cierre la boca al descender

12. u

13. du. u (1) u

14. u

1. u francesa.