



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# El apoyo vocal en el canto lírico solista: aspectos históricos, definición, dilemas, esclarecimientos y redefinición del término

## Un estudio asociado a la interpretación y a su adquisición

Roberto Henrique Fernandes de Oliveira



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA  
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

**EL APOYO VOCAL  
EN EL CANTO LÍRICO SOLISTA:  
ASPECTOS HISTÓRICOS, DEFINICIÓN,  
DILEMAS, ESCLARECIMIENTOS  
Y REDEFINICIÓN DEL TÉRMINO.  
UN ESTUDIO ASOCIADO  
A LA INTERPRETACIÓN  
Y A SU ADQUISICIÓN**

Doctorando  
Roberto Henrique FERNANDES de OLIVEIRA

Director  
Dr. Xosé AVIÑO A

Barcelona 2017



A mis padres

Walter Breder de Oliveira (*in memoriam*)

Rita de Cássia Fernandes de Oliveira



*Por isso uma força me leva a cantar  
Por isso essa força estranha  
Por isso é que eu canto, não posso parar  
Por isso essa voz tamanha.*

*Força Estranha, Caetano Veloso*



## Resumen

El Apoyo Vocal en el Canto Lírico Solista: Aspectos Históricos, Definición, Dilemas, Esclarecimientos y Redefinición del Término. Un Estudio Asociado a la Interpretación y a su Adquisición, propone identificar las características del término “apoyo” para la voz cantada, su significado y repercusión en la técnica y pedagogía vocal. En la revisión de la bibliografía identificamos su delimitación, utilización del término entre maestros de canto, cantantes y especialistas del área médica y maneras de explicar su mecanismo. Problematicamos acerca del llamado apoyo respiratorio y apoyo del sonido, dos aspectos de un mismo fenómeno: producir la voz cantada con las exigencias cualitativas establecidas por la tradición del canto lírico. Por sus características el estudio y adquisición del apoyo exige un conocimiento y comprensión interdisciplinar de la voz, anatomía y fisiología, acústica musical y de la música como un todo. Defendemos que el apoyo de la voz cantada es un fenómeno uno y único de la respiración y de la emisión para la resonancia y proyección de la voz para el canto lírico. En un segundo momento buscamos nuevos datos a partir de cuestionarios respondidos por profesores de canto-cantantes, cantantes líricos profesionales y alumnos de canto en formación, y dos entrevistas con una soprano que también contribuyó en el análisis del apoyo en la realización de frases de dos arias italianas, una de Rossini y otra de Puccini. El estudio del tema en sus dos momentos contempló la investigación bibliográfica y cualitativa. Para la interpretación de los datos nos fundamentamos en la propuesta de Bardin y Minayo acerca del análisis del contenido como procedimientos objetivos y sistemáticos de la descripción de los datos obtenidos. Propusimos categorías y subcategorías temáticas de análisis asociadas al apoyo, respiración, emisión, dinámica, homogeneidad, interpretación, performance y pedagogía del canto. Los resultados obtenidos permitieron constatar la importancia de unión de ambos mecanismos (respiratorio y del sonido), sin enfatizar uno u otro, antes y durante la realización de ejercicios, estudio e interpretación del repertorio. Buscamos otra terminología para explicar su funcionamiento, adquisición y dominio dialogando con las diferentes propuestas y proponiendo otra forma de identificarlo: *Apoyo sonoro de la voz cantada*.

Palabras claves: Canto Lírico, Técnica Vocal, Apoyo Vocal, Terminología.





## Sumario

<b>Introducción</b>	<b>p. 1</b>
Problemática del apoyo de la voz cantada	p. 3
Objetivo General y Específicos	p. 10
Hipótesis y otras cuestiones centrales de la investigación	p. 11
Materiales	p. 12
Sobre las arias ¿Por qué fueron seleccionadas?	p. 12
Marco Teórico	p. 15
Metodología	p. 18
Estructura de la Tesis	p. 22
Resultados alcanzados	p. 24
<b>Parte I</b>	
<b>Capítulo 1 - La voz cantada: definición y características.</b>	
<b>Registros, clasificación y cualidades para el canto lírico</b>	<b>p. 27</b>
1.1 La voz en el canto artístico: definición y principales características	p. 28
1.2 La voz como instrumento musical: teorías que la fundamentan	p. 32
1.3 Registros y Clasificación de las voces solistas	p. 44
1.4 Cualidades de la voz en el canto lírico	p. 57
1.4.1 Cualidades determinadas por la Acústica Musical	p. 60
1.4.2 Cualidades determinadas por la Técnica Vocal	p. 69
<b>Capítulo 2 - Partes del organismo humano que participan de la producción vocal cantada</b>	<b>p. 77</b>
2.1 El Aparato de la Fonación: Anatomía y Fisiología	p. 80
2.1.1 Tórax y Abdomen: región motora o de sustentación de la voz cantada	p. 83
2.1.2 Laringe: región generadora del sonido vocal	p. 92
2.1.3 Cabeza y face: región de impostación y proyección de la voz cantada	p. 105
2.2 Principales músculos de la Cabeza, Cuello, Tórax y Abdomen	p. 115
2.2.1 Músculos del Tórax y del Abdomen	p. 116
2.2.2 Músculos de la Laringe y del Cuello	p. 131
2.2.3 La Cabeza y sus principales músculos	p. 139
2.3 La Respiración y su mecanismo: fundamentos para el canto lírico	p. 143
2.4 El Aparato Auditivo: Anatomía y Fisiología	p. 156
2.4.1 Aspectos Fisiológicos de la Audición	p. 162
2.5 El Sistema Endócrino	p. 164

2.6 El Sistema Nervioso Central	p. 167
2.7 Postura Corporal y Performance en el Canto Lírico: su fisiología	p. 173

**Capítulo 3 – La Técnica y el Apoyo Vocal: Estado de la Cuestión** **p. 181**

3.1 El Apoyo en la voz cantada: Estado de la Cuestión	p. 185
3.2 Situación del apoyo en las publicaciones de diferentes especialistas	p. 186
3.2.1 En los Tratados de Tosi, Mancini y Manuel García	p. 188
3.2.2 En los Métodos publicados a partir del siglo XIX	p. 197
3.2.3 En publicaciones de cuño teórico con inclusión (o no) de ejercicios o ejemplos prácticos	p. 200

**Parte II**

**Capítulo 4 – Arias de ópera de *Il Barbieri di Siviglia* de G. Rossini y de *Gianni Schicchi* de G. Puccini** **p. 221**

4.1 Rossini y Puccini : síntesis biográficas y contribución al género lírico	p. 223
4.2 Gioacchino Rossini : análisis musical de arias de <i>Il Barbieri di Siviglia</i>	p. 227
4.2.1 Cavatina <i>Ecco ridente in cielo</i> , Conde de Almaviva	p. 229
4.2.2 Cavatina <i>Largo al factotum</i> , Fígaro	p. 243
4.2.3 Cavatina <i>Una voce poco fà</i> , Rosina	p. 266
4.2.3.1 <i>Una voce poco fà</i> : Análisis musical descriptivo	p. 267
4.2.3.2 <i>Una voce poco fà</i> . Estudio comparativo del Andante y del Moderato: contribución para su interpretación	p. 297
4.2.4 Aria <i>La calunnia</i> , Don Basilio	p. 301
4.2.5 Aria <i>A un dottor della mia sorte</i> , Don Bartolo	p. 315
4.3 Giacomo Puccini: Gianni Schicchi. Características	p. 339
4.3.1 <i>O mio babbino caro</i> , Lauretta	p. 340

**Capítulo 5 - Apoyo de la voz cantada. Pasado y Presente.**  
**Otras consideraciones** **p. 351**

5.1 El apoyo vocal: Proceso de adquisición. Reflexiones del profesor	p. 353
5.1.1 El apoyo vocal: Situación entre los alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM	p. 360
5.2 El apoyo vocal: Maestros de canto y cantantes profesionales . Aspectos técnicos, pedagógicos y repercusión en la interpretación vocal	p. 373
5.3 El apoyo vocal: Resultados asociados a la performance de arias de <i>Il Barbieri di Siviglia</i> de Rossini y <i>Gianni Schicchi</i> de Puccini	p.393

<b>Capítulo 6 – El apoyo vocal : Discusión de los Resultados</b>	<b>p. 419</b>
6.1 Aspectos Históricos e Terminológicos	p. 420
6.2 Aspectos Técnicos	p. 428
6.3 Cuestiones de la pedagogia del canto	p. 433
<b>Conclusión</b>	<b>p. 445</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>p. 451</b>
<b>Índice de ilustraciones</b>	<b>p. 459</b>
<b>Apéndices</b>	<b>p. 463</b>
I Cuestionarios con profesores de canto Barcelona, España	p. 465
II Cuestionarios alumnos de canto/UFSM	p. 469
III Cuestionario cantantes profesionales	p. 477
IV Síntesis biográfica, soprano Rosimari Oliveira	p. 487
V 1ª. Entrevista semiestructurada. Rosimari Oliveira, junho 2013	p. 489
VI 2ª. Entrevista. Rosimari Oliveira, fevereiro de 2016	p. 505



## Introducción

*“Arte amable, en cuántas horas grises,  
en que el salvaje cerco de la vida me ha envuelto,  
has reanimado tú mi corazón con caliente amor  
y me has llevado a un mundo mejor!”*

*A menudo, un suspiro salido de tu arpa,  
un dulce y sagrado acorde, tuyo,  
me ha abierto un cielo más clemente,  
¡Arte Amable, por ello te estoy agradecido!”*  
(An die Musik, Franz Von Schober/ Franz Schubert<sup>1</sup>)

Como alumno de canto y posteriormente como cantante y profesor, nos deparamos con situaciones diversificadas, sea por la postura o escuela técnica de determinado profesor o por nuestros propios anhelos como cantante iniciante y luego como docente y solista. Haciendo una retrospectiva de mi trayectoria percibimos las etapas por las que pasamos durante la concientización y proceso de formación de la voz cantada y constatamos la necesidad e importancia del desenvolvimiento y madurez física y musical que fuimos adquiriendo con el estudio y practica del canto lírico. Como docente, la responsabilidad de orientar alumnos que llegan para dar continuidad al estudio del canto e iniciar su formación técnico-musical en un curso de graduación, es igualmente enriquecedora y confirma esta diversidad de situaciones y desafíos que enfrentamos cuando un alumno inicia, o ya inició, este proceso de descubrimiento de su voz dentro de parámetros más o menos clásicos de la enseñanza del canto lírico. Y es cuando el futuro cantante “percibe ya una serie de sensaciones para cantar” que comienza el estudio consciente del canto y de su técnica (Regidor Arribas, 1996, p. 7). Ahora, ¿cuáles son las exigencias y desafíos que propone el estudio y ejercicio del canto?

La voz humana se presenta de dos formas: la voz hablada y la cantada que hacen parte de ese mismo fenómeno (Jackson-Menaldi, 1992, p. 171). La diferencia entre ellas está en que la voz cantada debe ser bien colocada para que su rendimiento vocal sea reconocido (Vennard, 1967). Y ésta es bien colocada “cuando la energía acústica se concentra sobre una zona precisa de formantes lo que permite tener el máximo de resonancia y, por lo tanto, el rendimiento vocal es notorio” (*apud* Jackson-Menaldi, 1992, p. 180). La voz cantada debe alcanzar una extensión de dos octavas y “la voz hablada sólo se mueve en el ámbito de una

---

<sup>1</sup> Traducción de Ramón Regidor Arribas, 1996, 3ª ed. pág. 11.

octava” (Op. Cit.). Características que denotan algunas de las cualidades exigidas a las voces solistas para el llamado canto lírico o artístico<sup>2</sup> que exige buen desempeño en la ópera y música de cámara. A este aspecto de la producción vocal se suma el del mecanismo de la respiración (motor y combustible de la voz) que por su vez también presenta características específicas dependiendo de las propuestas, conocimiento y comprensión de los especialistas y escuelas de canto. Otro aspecto a destacar en el canto lírico es que él debe ser percibido como una actividad natural, sin esfuerzo en la producción y debe practicarse de la misma forma que otros instrumentos, con el conocimiento de su constitución y posibilidades “los cantantes deben saber que instrumento utilizan y por qué lo hacen” (Morrison y Rammage, 1996, p. 230). Este conocimiento es proporcionado por la técnica vocal y aquí comienzan las divergencias acerca de la mejor forma de desenvolver el mecanismo, los espacios del aparato de la fonación y los diferentes recursos que promueven una voz agradable y saludable para desempeño en los palcos.

La Técnica Vocal como disciplina reúne “un conjunto de prácticas y procedimientos utilizados para desenvolver en cada voz los atributos que le proporcionan cualidades con relación a su emisión, dicción, articulación, impostación, proyección, elasticidad y flexibilidad y permiten definir su timbre, extensión, volumen y personalidad” (Herr in Sobreira, 2003, p. 8). El cómo estos resultados deben ser alcanzados ha promovido una serie de posturas que coinciden o divergen con relación a la actividad del mecanismo respiratorio, el de la formación de la voz/sonido y su acabamiento final en las cajas de resonancia. Aunque todas coinciden en que estas maneras, reglas, leyes o presupuestos, fundamentados en la comprensión de la anatomía, fisiología y características acústicas de la producción vocal, deben incentivar los cuidados y la busca de recursos expresivos de la voz, sin prejuicios para la salud y con calidad estética y musical.

En este campo de discusión, además de cantantes y pedagogos, participan especialistas del área médica: foniatras, fonoaudiólogos, laringólogos, etc. y de la física del sonido. Así, la formación del cantante debe ser amplia y variada, y a los conocimientos de estas áreas deben sumarse las del estudio de la música como un todo. Formación que también acontece de forma lenta y permanente desde el

---

<sup>2</sup>Términos que serán utilizados en los diferentes capítulos como sinónimo de un canto cultivado que es producto de amplia formación teórica, técnica y musical.

comienzo de los estudios y debe prolongarse durante la actividad del cantante o docente como profesionales.

### **Problemática del apoyo de la voz cantada**

“La voz es la carta de identidad de una persona”  
(Jackson-Menaldi, 1992, p. 171).

La Técnica Vocal incentiva la descubierta, de forma consciente, del desenvolvimiento de las posibilidades del instrumento vocal y la manera de alcanzarlos. Desde el siglo XVIII, esta disciplina viene siendo delimitada de acuerdo con las exigencias del repertorio y concepciones de diferentes maestros y cantantes. Existen diferentes escuelas que defienden sus presupuestos a partir de un conocimiento interdisciplinar, teórico, de las diferentes áreas médicas, de la física y de la música, asociado al ejercicio y práctica del canto. Todas coinciden en la importancia de la respiración y de la emisión vocal para la proyección del sonido en diferentes salas de concierto y de ópera. Con relación a la respiración existen algunas posturas que divergen sobre la actividad muscular que da soporte al aire en la espiración y sobre la emisión todas incentivan la adquisición de recursos cualitativos que permiten la claridad del texto, la impostación y proyección dentro de las posibilidades tímbricas y de dinámica de cada voz. La práctica y ejercicio del canto, aliada a conocimientos teóricos, es fundamental para alcanzar el dominio de la voz cantada. Los ejercicios pueden ser vocalizaciones o repertorio específico y los procedimientos pueden estar asociados a una u otra forma de administrar la espiración para sonorizar, articular y proyectar el sonido. El objetivo de estas escuelas, en general, es desenvolver la naturaleza de cada voz y en ellas está siempre presente la busca de atributos como su personalidad (individualidad de la voz), volumen, recursos expresivos y cuidados preventivos para la salud del cantante.

En la historia del canto lírico, este conjunto de prácticas y procedimientos han dado lugar a discusiones sobre la mejor manera de desenvolver y alcanzar estos objetivos. De ahí que surjan conflictos y contradicciones, principalmente con relación a uno de los principales aspectos de la Técnica Vocal: el del llamado apoyo de la voz cantada.



Desde el punto de vista etimológico y de acuerdo con el idioma de cada país, en italiano, *appoggio* (*sm*) significa apoyo, base, sustentación y en sentido figurado, ayuda, favor, soporte<sup>3</sup>. En español *apoyo*, en portugués *apoio* y en francés *soutenir* es sustantivo masculino y significa “lo que sirve para sostener”, en sentido figurado “protección, auxilio”<sup>4</sup>. En catalán, apoyo como sustantivo es soporte, dar sustento (base) y como verbo, apoyar es *recolzar* (apoyar, recostar, acodar, estribar, respaldar) y sostener<sup>5</sup>. En inglés el sustantivo *support* desde el punto de vista físico, moral y emocional es traducido como apoyo, soporte<sup>6</sup> y en alemán, igualmente, el sustantivo *Stütze*, significa sostener, amparar y dar fundamento<sup>7</sup>. De esa forma puede constatarse la relación del término con: dar soporte, base o respaldo y sustentación y, al mismo tiempo, auxilio, amparo y protección a alguna cosa.

Así el término puede estar asociado a cada uno de los momentos de la producción vocal: el del mecanismo de la respiración (a través de los músculos que lo promueven) y el de la colocación del aire en las cavidades de resonancia. Situación que en algunas referencias aparece como *apoyo respiratorio* y *apoyo del sonido*, respectivamente. Las divergencias que se plantean entre los especialistas están asociadas al (a los) músculos que promueven el control del aire en la espiración y a las cavidades que, de una u otra forma, permiten la impostación de la voz con características tímbricas específicas.

El llamado *apoyo respiratorio* está relacionado con el soporte proporcionado al aire en la espiración. Para algunos autores este soporte es: a) diafragmático (Caruso; Tetrizzini y Bañó); b) en la región costo-diafragmático o diafragmática-intercostal (Manuel García, Costa); c) costo-abdominal (Mansión e Dinville); d) abdominal (Di Stefano y Regidor Arribas); e) costo-diafragmático-abdominal (Quiñones, RO); f) abdominal y zona dorso-costal (Marco Guzmán, fonoaudiólogo). Lo que caracteriza una falta de unanimidad con relación a (los) músculo(s) específicos que da(n) soporte al aire en la espiración para su sonorización, aunque el lugar es siempre en la región del tórax y/o del tórax y abdomen.

---

<sup>3</sup> Michaelis, Diccionario español-italiano, 1993, p. 28.

<sup>4</sup> Larousse, 1999, p. 85. Aurélio, 1987, pp. 144-145. Larousse, 1999, p. 512.

<sup>5</sup> Diccionari Manual Vox, 1998, p. 25 e 255 respectivamente.

<sup>6</sup> Larousse, 1999, p. 554.

<sup>7</sup> Langenscheidts Taschenwörterbuch. Portugiesisch, 1988, p. 1090.

En esa dirección varios autores (Dinville, 1993; Miller, 1996; Sataloff, 1997; Andrada e Silva, 1998; Pinho 1998; Costa, 2001; Andrada e Silva, 2005; Duprat *apud* Gava Jr., 2010) defienden que el apoyo respiratorio es fundamental para la producción de una voz cantada con calidad. En sus argumentos también está la defensa de auxilio y protección de la laringe y su mecanismo para evitar daños al cantante.

Otras divergencias se plantean con relación al movimiento y actividad de estas cavidades: la escuela italiana de canto promueve el movimiento del abdomen hacia adentro, identificándolo como “apoyo para adentro”; de forma contraria, la escuela alemana defiende que el abdomen debe permanecer en posición hacia afuera (apoyo para afuera). Así constatamos que además de el desacuerdo entre la identificación de los músculos que dan soporte al aire en la espiración, existen propuestas “opuestas” que defienden un mismo principio: la mejor forma de controlar y administrar el aire durante la emisión. Por esa razón, es comprensible la afirmación de Guzmán (2008, p. 3) y otros autores:

“El apoyo respiratorio es uno de los conceptos más difíciles de explicar y comprender en la producción de la voz del profesional. Existe una gran variedad de versiones con relación a esta técnica, provenientes del Canto, el Teatro y la Fonoaudiología, lo cual dificulta la existencia de una visión clara e integradora sobre este tema”.

Por su vez, entre los maestros italianos antiguos, el término es utilizado como sinónimo de *apoggio in mascara* o *appoggio in face* o *appoggio in petto*, terminología asociada a la colocación, resonancia y timbre de la voz, reconocido posteriormente como *apoyo del sonido*. En el siglo XX, Mansión en *Estudio del Canto*<sup>8</sup> define al apoyo como: “Es el punto en el cual se siente la *solidez del sonido* y en el que se tiene la impresión de ‘poseerlo’, de ‘manejarlo’” (1947, p. 52). Sin dejar de lado el control y administración del aire, Mansión recomienda que la respiración debe ser profunda y costo-abdominal, resultado de la respiración natural o sea la del sueño (1947, p. 36), utilizando el término *apoyo del sonido* pues éste “se encuentra entre los resonadores”. Afirmación que comprueba la relación entre uno y otro momento de la producción del sonido vocal. Como *apoyo del sonido* es también defendido por

---

<sup>8</sup> Obra traducida para el español en 1947.

Perelló aunque para ello “Este punto de apoyo es el diafragma” (1982, pp. 117-119). El foniatra catalán se inspira en Francisco Viñas (1932) que anticipaba:

“El diafragma es el órgano donde la escuela clásica del arte del canto apoyaba el sistema de respiración [...] si apoyamos la emisión en el diafragma, el aire empujado por el músculo hace que el sonido levante el vuelo hacia los hemisferios cerebrales [...] hay que encauzar el sonido, dirigiendo la columna de aire, apoyada en el diafragma, hacia la cabeza” (*apud* Perelló, p. 118).

Así Viñas defiende el apoyo como recurso que da base a la espiración como forma de auxilio o ampara a la adecuada impostación/colocación de la voz.

Entre los autores que delimitan el término como *apoyo del sonido*, también se presentan algunas divergencias. Algunas escuelas, y maestros de canto, preconizan aspectos tímbricos y la colocación de la voz en diferentes regiones de las cavidades de resonancia (apoyo nasal, gutural o en la face) y una postura facial vertical u horizontal para mejor viabilizar la emisión y resonancia de la voz. Sobre esta problemática podemos preguntarnos ¿las divergencias con relación al *apoyo* son terminológicas?, ¿están asociadas a aspectos técnicos y estéticos diferenciados? o ¿al exceso de explicaciones diversificadas?

Desde esas dos perspectivas podemos constatar el origen y características de la utilización del término, y de su función, pues tanto la actividad muscular cuanto la localización del aire para su sonorización-resonancia y proyección son puntos extremos de un mismo fenómeno: la producción de la voz cantada. Así, el estudio y delimitación del apoyo aparece abordada de forma fragmentada cuando en las explicaciones se incluyen aspectos del todo de la producción vocal. Y es en este abordaje fragmentado que parece encontrarse la dificultad de comprender o de llegar a un consenso sobre este aspecto tan importante de la técnica vocal<sup>9</sup>.

En la presente tesis concentraremos el problema del apoyo de la voz cantada considerando el aspecto tridimensional del estudio de tema: a) una comprensión diferenciada del término apoyo; b) la comprensión del apoyo en la técnica vocal como disciplina y c) una necesidad pedagógica de explicar, de diferentes formas, su realización y repercusión en la performance vocal.

---

<sup>9</sup>Sobre los problemas terminológicos en la enseñanza y utilización de conceptos en el canto lírico recomendamos el artículo de Alessandrini (2015) sobre *Desarrollo conceptual, metáfora y metonimia. Un modelo para comprender la trayectoria cognitiva del concepto “appoggio”*

En el primer caso es identificado como *apoyo respiratorio* y *apoyo del sonido* utilizando o no el término apoyo, tornando necesario pensar en otra terminología que abarque este aspecto en su totalidad. En el segundo, una divergencia entre las escuelas de canto a cerca de como desenvolver el apoyo en la enseñanza del canto. En el tercero como un problema pedagógico, que busca comprender el porqué de la divergencia entre los cantantes y maestros de canto cuando se refieren al apoyo o, inclusive, cuando omiten este aspecto en las obras dedicadas a la enseñanza del canto.

Una cuestión básica es preguntarnos si estos dos “tipos” de apoyo hacen referencia a dos momentos fundamentales de la producción vocal o a dos instancias de un mismo fenómeno ¿por qué ellos aparecen de forma separada al ser abordado por los especialistas y cantantes? De otra forma, si ambos términos representan la ejecución de dos etapas o instancias ¿por qué no se los identifica con el nombre de *apoyo de la voz cantada* incluyendo en ese término los dos momentos (*apoyo respiratorio* y *apoyo del sonido*)?. Y de esa forma otras preguntas se suceden: ¿Cuál es el origen y explicación de tanta divergencia?

En el siglo XX y principalmente en el XXI, los conflictos y divergencias continúan, se amplían y dan lugar a diferentes explicaciones teóricas, históricas y prácticas. Si, por un lado son notorias las divergencias acerca de la localización del apoyo (sea respiratorio o del sonido) (y no de su función), por otro lado, la confusión que acompaña la delimitación y comprensión del apoyo de la voz cantada está asociado a su conceptualización de forma clara y al cómo él se adquiere para el ejercicio del canto. Los motivos de esta situación son variados. Lo curioso es que, coincidentemente o no, esta problemática del apoyo reaparece como tema central en diferentes publicaciones a partir del año 2000, retomando cuestiones anticipadas antes de ese momento, pero siendo revisadas y cuestionadas permitiendo una comprensión interdisciplinar del fenómeno y algunas divergencias permanecen.

A partir del nuevo siglo, especialistas de diferentes áreas, interesados en elucidar los conflictos del apoyo de la voz cantada, recurrieron a diferentes tipos de investigación y técnicas, utilizando aparatos que permiten visualizar la actividad de músculos y cavidades que participan activamente del canto lírico. Realizaron investigaciones a partir de cuestionarios y entrevistas con cantantes, profesores de canto y fonoaudiólogos para la realización de estudios conjuntos en busca de

respuestas sobre el apoyo de la voz cantada. En algunos estudios se recurre al registro electromiográfico que permite medir la actividad de los músculos participantes en la producción del sonido vocal. En esta línea es interesante observar que muchos de los conocimientos transmitidos empíricamente por los maestros de canto, en las últimas décadas, la ciencia, con recursos técnico-metodológicos y la ampliación de los conocimientos de la física-acústica vienen confirmando.

Para resumir esta problemática citamos algunas publicaciones más recientes donde es reafirmada una tercera significación del término, considerando como apoyo al *respiratorio* que envuelve la emisión de la voz y cuidados necesarios para con la laringe, sumándose a ellos la situación de la postura corporal:

“Otro factor involucrado en el uso del apoyo es la relación que tiene con el tipo de emisión, lo que se traduce en un proceso dinámico, puesto que no siempre se hace la misma fuerza o movimiento al momento de cantar o hablar. Así, el apoyo es variable según la frecuencia fundamental de la emisión, de acuerdo al registro (un agudo en voz de pecho requiere mayor presión subglótica que uno con falsete), dependiendo de la intensidad y de la postura corporal entre otros factores” (Guzmán, 2009).

Estas afirmaciones no son totalmente nuevas con relación a la técnica vocal y sí con relación al apoyo. Perelló (1982) ya anticipaba la importancia de la postura corporal<sup>10</sup> y del organismo como instrumento musical, enfoque que está tomando importancia en estudios más recientes<sup>11</sup> y puede ser ampliado con relación a la performance en sí. Otro aspecto es la relación dinámica de este proceso una vez que al abordar el apoyo los autores, de forma general, lo asocian con fuerza, empuje, tensión, que es exactamente lo que el cantante debe evitar. Por esa razón exploraremos este enfoque de preparación física asociada a relajamiento, exceso de tensiones y rigidez muscular para comprender la necesidad de postura corporal adecuada a la performances vocal y su relación con el apoyo de la voz cantada. Perelló en *Canto y Dicción* (1982) al crear la Odeología para reunir los estudios científicos del canto: advertía “El canto es una actividad artística que requiere el uso de buena parte del cuerpo humano y esta subordinación paga tributo a las leyes físicas y fisiológicas. El conocimiento de estas leyes nos ayuda a comprender mejor

---

<sup>10</sup> Recomendamos Enio Lopes MELLO (2012) *Postura corporal, voz e autoimagem em cantores líricos*. Tesis de doctorado.

<sup>11</sup> Recomendamos, por ejemplo, el artículo de B. TORRES GALLARDO (2013) *La voz y nuestro cuerpo: un análisis funcional*.

como el cantante consigue estos malabarismos que tanto nos sorprenden” (*apud* Bonet, p. 2). El autor justifica:

“La diferencia de opiniones se produce principalmente por el conjunto de sensaciones internas que ocurre en todos los fenómenos técnicos de la voz. La técnica vocal se construye principalmente en base a sensaciones corporales personales que pueden variar entre una persona y otra, además pueden cambiar de acuerdo a las necesidades técnicas del emisor. Aun cuando existe un componente subjetivo importante en el apoyo, se han descrito los aspectos más relevantes involucrados en su fisiología y técnica” (Perelló, 1982).

Por su claridad en la exposición y comprensión general del apoyo y por la situación que los autores constatan con relación a este aspecto de la Técnica Vocal, es importante revisar y retomar las discusiones acerca de la objetividad y subjetividad que envuelve o puede envolver la realización del apoyo de la voz cantada, su relación con la preparación física del cantante, el desenvolvimiento propioceptivo y la automatización de este mecanismo para la interpretación vocal. Se torna también necesario comprender esta terminología y buscar una explicación clara y didáctica a la luz de los desafíos de la interpretación vocal y ejercicio del canto. Explica Sánchez Valverde (s.a.) “A diferencia de los seis sentidos de exterocepción (visión, gusto, olfato, tacto, audición y equilibrio) por los que percibimos el mundo exterior, la propiocepción es un sentido de interocepción por el que se tiene consciencia del estado interno del cuerpo” (p. 1). De esa forma la técnica vocal busca desenvolver la percepción externa e interna del individuo para la toma de consciencia del instrumento musical que en él se insiere. La misma autora complementa: “La propiocepción es el sentido que:

- 1- Informa al organismo de la posición de los músculos, es la capacidad de sentir la posición relativa de partes corporales contiguas;
- 2- La propiocepción regula la dirección y rango de movimiento;
- 3- Permite reacciones y respuestas automáticas;
- 4- Interviene en el desarrollo del esquema corporal y en la relación de éste con el espacio, sustentando la acción motora planificada;
- 5- Otras funciones en las que actúa con más autonomía son el control del equilibrio, la coordinación de ambos lados del cuerpo, el mantenimiento del nivel de alerta del sistema nervioso central y la influencia en el desarrollo emocional y del comportamiento (Op. Cit. s./a.)

Estas características permiten identificar la importancia de la propiocepción en el cantante y de la comprensión de la actividad de partes del organismo que participan del mecanismo que promueve la voz cantada. Como destacan Amato y Andrada e Silva “es importante destacar que los aspectos relacionados al cuerpo, respiración, emisión y audibilidad de la voz no operan de manera disociada en la producción del sonido vocal” (*apud* Sousa y Andrada e Silva, 2016, p. 131). Y es de esa forma que nos posicionamos frente al estudio del apoyo de la voz cantada. En el capítulo 3 completaremos el estado de la cuestión sobre el tema y su relación con la percepción y conciencia corporal necesaria al cantante para el ejercicio del canto lírico.

### **Objetivo general y específicos**

Por las características del llamado apoyo vocal en esta tesis nos proponemos

- 1- Conocer la dimensión terminológica y técnica del apoyo vocal en diferentes momentos históricos y su situación en la Técnica Vocal;
- 2- Identificar el porqué de tantos conflictos con el apoyo de la voz cantada y el problema de su abordaje en la pedagogía del canto;
- 3- Situar la definición, delimitación, función y adquisición del apoyo de la voz cantada en la realización práctica del canto dentro de la Técnica vocal como disciplina;
- 4- Conocer por medio de cuestionarios y entrevistas de qué forma se sitúa el tema entre maestros de canto reconocidos, alumnos iniciantes del curso de canto de la UFSM y cantantes profesionales convidados a participar de este estudio;
- 5- Analizar e interpretar los datos por medio del análisis del contenido de las respuestas e identificar la dimensión y características del apoyo en la producción vocal e interpretación como un todo;
- 6- Discutir/Evaluar los Resultados y proponer una terminología que se adecue al fenómeno del apoyo de la voz cantada como un todo.

## **Hipótesis y otras cuestiones centrales de la investigación**

Partimos del presupuesto de que, si el término *apoyo* es, principalmente, utilizado como sinónimo de soporte del aire en la espiración, para ello es necesario el dominio consciente de los músculos que promueven el mecanismo de la respiración, que, por su vez, repercute en la localización del sonido durante la emisión vocal cantada. Desde la perspectiva de la Técnica vocal como disciplina, defendemos que el estudio, comprensión y práctica del apoyo de la voz cantada debe ser abordado de forma integral y no fragmentada e, igualmente, debe ser buscada una terminología que no crie esa fragmentación del tema. Defendemos que el apoyo de la voz cantada es el procedimiento y principal adquisición de la técnica vocal como disciplina que permite la relación, interrelación y conexión del fenómeno de la respiración para la adecuada impostación y proyección de la voz cantada. Este procedimiento es Uno y Único que promueve el control y administración del aire por medio del fortalecimiento de la musculatura que le da soporte, conduce para la adecuada emisión técnica y cualitativa de la voz, evita el tratamiento y uso inadecuado de partes del organismo y es el resultado de una adecuación y preparación física para la realización vocal que se obtiene por medio de la orientación del maestro y la comprensión del mecanismo por parte del alumno.

Tesis: El apoyo de la voz cantada es una reacción y recurso natural del organismo para evitar ir contra su propia naturaleza. Él es el que proporciona al cantante se transformar en un atleta en su especialidad y promover una vida saludable y duradera en los palcos. Por esa razón, proponemos llamarlo de *Apoyo Sonoro de la Voz Cantada*.

*Apoyo sonoro*: envuelve el mecanismo de la respiración y el de la emisión vocal asociada a una educación y conciencia corporal del cantante durante su adquisición.

*Voz cantada* (asociado con término anterior) implica en la obtención de las características cualitativas de la voz para la interpretación del texto.



## Materiales

- 1- **Referencias bibliográficas** de diferentes áreas para el estudio del canto lírico con énfasis en los estudios de Anatomía y Fisiología; Acústica Musical; Musicología; Pedagogía del Canto y Metodología Científica<sup>12</sup>;
- 2- **Partituras** de la *Cavatina Ecco ridente in cielo*, Lindoro [Conte de Almaviva]; *Largo al factotum*, Fígaro; *Una voce poco fà*, Rosina; *La calunnia*, Don Basilio de *Il Barbieri di Siviglia* de Gioacchino Rossini<sup>13</sup> y *O mio babbino caro* de la ópera Gianni Schicchi de Giacomo Puccini<sup>14</sup>, en sus tonalidades originales y que serán analizadas musical y técnicamente para luego desenvolver el estudio del apoyo a partir de los datos obtenidos por medio de cuestionarios (profesores y alumnos de canto) y dos entrevistas realizadas con una soprano;
- 3- **Cuestionarios y Entrevistas**
  - a) Cuestionario respondido por 5 profesores de canto de Barcelona (Ver Apéndice);
  - b) Dos entrevistas semiestructuradas realizadas con una soprano RO<sup>15</sup> sobre temas de la técnica vocal y estudio del apoyo en dos arias italianas (Ver Apéndice);
  - c) Cuestionario respondido por 7 cantantes profesionales brasileños (Ver Apéndice);
  - d) Cuestionario respondido por los alumnos del Curso de Bacharelado en Canto/UFSM (Ver Apéndice).

### Sobre las arias: ¿Por qué fueron seleccionadas?

En la segunda parte de la tesis será abordado el estudio del apoyo de la voz cantada a partir de los resultados obtenidos por medio de cuestionarios y entrevistas. Estas arias son:

---

<sup>12</sup>Ver Referencias Bibliográficas.

<sup>13</sup> Editada por Dover Publications, Inc. New York, 1989.

<sup>14</sup> Partitura editada por Edwin F. Kalmus & CO., Inc., Boca Raton, Florida, s/d

<sup>15</sup> Identificaremos la soprano con estas siglas. Ver síntesis biográfica en apéndice.

- a) Gioacchino Rossini: *Cavatina Ecco ridente in cielo*, Lindoro; *Largo al factotum*, Fígaro; *Una voce poco fà*, Rosina; *La calunnia*, Don Basilio y *A un dottor de la mia sorte*, Don Bartolo, de *Il Barbieri di Siviglia* y
- b) Giacomo Puccini: *O mio babbino caro*, Lauretta, de Gianni Schicchi.

La elección de cada aria se justifica por su estilo contrastante y diferentes desafíos técnico-musicales que cada una propone a los solistas de distinta clasificación vocal y permiten abordar el estudio del apoyo e identificar sus principales características en la interpretación de arias específicas. Cada una de estas arias será analizada en el capítulo 4.

Además del carácter contrastante de cada aria, su constitución y personalidad de cada personaje representan desafíos diferentes para su interpretación, asociados, por ejemplo, a los estados de espíritu y propósito de los respectivos personajes en ese momento de la trama.

Su importancia también se justifica por el lugar que cada una de ellas ocupa en el repertorio de cantantes solistas dentro de la escuela italiana de ópera, con un siglo de distancia entre la producción de Rossini y Puccini.

Cada aria representa las características e individualidad del estilo de cada compositor, su técnica de composición, tratamiento de las voces y su relación con la parte orquestal, exigiendo del intérprete amplio dominio de la anatomía y fisiología de las partes del organismo al servicio de la interpretación musical. Sobre cada compositor, afirma Riding (2010, p. 129), Gioacchino Rossini “Surgió en el siglo XIX como el ‘salvador’ de la ópera italiana (...) [y en su obra se distingue] la exuberancia de su música (...) sus ritmos saltitantes, la colorida orquestación, las melodías irresistibles y las arias floreadas: su sonido era italiano”. Con relación a Giacomo Puccini destaca “compuso más de la mitad de sus óperas en el siglo XX, mas él era en el fondo, un compositor del siglo XIX – [su obra es] una brillante conclusión para encerrar tres siglos de dominio italiano en la ópera” (Op. Cit. p 190). Aspectos que reafirman la importancia de estudiar la definición y características del apoyo en la performance de este repertorio y sus desafíos técnico-vocales y estéticos musicales con relación al apoyo de la voz cantada.

Otro aspecto a resaltar es la clasificación vocal de cada aria y los motivos que vienen interesando a las voces femeninas para su interpretación.

La partitura original *Una voce poco fà* fue escrita para mezzo-soprano y reiteradamente viene siendo interpretada por sopranos de diferentes generaciones, de acuerdo con la partitura original del compositor o con las versiones de otras intérpretes como la Malibran (siglo XIX), o las suyas propias. El registro fonográfico permite conocer algunas versiones a partir de 1927. Las más conocidas son de Conchita Supervia, María Callas; Teresa Berganza; María Ewing; Ángela Gheorghiv y Cecilia Bartoli (versión de Malibran's ornaments, CD "Sospiri").

De los cuestionarios aplicados a los cantantes líricos dos respuestas son de mezzo-soprano que cantan profesionalmente esta cavatina. En la entrevista con la soprano que también analizó esta cavatina, ella misma argumenta "Creo que es posible cantar un aria que no es específicamente para soprano, desde que no se cante las arias y participaciones del personaje en su totalidad". (Entrevista, 23/07/2013).

Considerando que el apoyo de la voz cantada es un aspecto importante de la técnica vocal, esta aria en la voz de soprano (RO), que era mezzo-soprano cuando estudiaba en la graduación y la ha cantado en público en algunas ocasiones en forma de concierto, permite identificar si el apoyo es un fenómeno que se puede generalizar en todas las voces cantadas, independiente de su clasificación vocal, o si es un recurso específico asociado a las posibilidades innatas de las voces dentro de su clasificación vocal<sup>16</sup> y por eso tan importante para la elección del repertorio. También porque durante la grabación ella cantó las frases sin prejuicio para su voz y posteriormente, cuando analizamos de forma conjunta cada una de ellas, RO comenta la situación técnica del apoyo de la voz y los resultados cualitativos obtenidos, haciendo consideraciones con relación a las posibilidades vocales de una mezzosoprano, contribuyendo para mejor conocer los resultados de las diferentes instancias de la producción vocal cantada (ver Cap. 5 y 6). En ese sentido la soprano enfatiza el aspecto de la "vocalidad"<sup>17</sup> innata de cada individuo y la necesidad de cuidados del cantante en ese sentido, que debe, constantemente, estar atento a las posibilidades de su voz: "tesitura vocal" y exigencias de la partitura. Por otro lado, permite identificar la situación de la vocalidad natural de un intérprete y de los recursos necesarios para la interpretación en otra clasificación

---

<sup>16</sup>Aspecto bastante complejo del canto lírico que será abordado en el capítulo 1.

<sup>17</sup> Término utilizado por los italianos para la voz como transmisora privilegiada de la emoción. (Massin, 1997, p. 655).

vocal, inclusive, considerando que a veces aparecen compromisos profesionales con elección previa del repertorio y es el solista que debe tomar estas decisiones.

Con relación a *O mio babbino caro*, de Puccini, y a pesar de sus exigencias técnico-musicales, la clasificación vocal de RO y su vocalidad se adecuan perfectamente a las expectativas de esta aria que continúa en su repertorio en versión de concierto.

## Marco Teórico

“El arte del canto ha estado adelantado con relación a la ciencia. Poco a poco, la acústica viene explicando fenómenos que profesores de canto conocen hace varios siglos. Con el avance de la tecnología, el uso no solo de registros acústicos, más de señales aerodinámicas (flujo aéreo y presión sonora) y electro-gloto-gráficos, tiende a tornarse un fuerte aliado a la comprensión y evolución de las técnicas de canto, como ha ocurrido en la fonoaudiología y en la otorrinolaringología” (Vieira, 2014, p. 78).

El epígrafe anterior resume y deja constancia de la concepción empírica que ha marcado buena parte del conocimiento sobre el canto y la técnica vocal a lo largo de su historia desde el siglo XVII. Empirismo que, con algunas excepciones, y a partir de la Escuela de canto de Manuel García, a mediados del siglo XIX, pasa a ser estudiado desde el punto de vista científico e interdisciplinar. Desde la segunda mitad del siglo XX con la realización de exámenes con aparatos sofisticados que permiten medir, controlar, anticipar, diagnosticar y resolver problemas que pueden haber sido ocasionados por la práctica no eficiente del canto o para conocer inclusive sus recursos, especialmente en las primeras décadas del siglo XXI se abre un mayor campo de estudio para el fenómeno de la producción vocal, cuidados y beneficios para el ejercicio de la profesión. A partir del año 2000, escasos son los artículos que contribuyen con resultados obtenidos por la electromiografía<sup>18</sup> sobre la actividad del mecanismo muscular y su relación con el apoyo de la voz cantada.

Si por un lado el empirismo promovió un conocimiento de la voz como instrumento musical, los estudios científicos permiten hoy su valoración, nuevos

---

<sup>18</sup>Varios artículos promueven el estudio de la actividad muscular a partir del registro electromiográfico, existiendo divergencias acerca del método de análisis de sus resultados y siendo bastante empleado en la Educación Física y Laringología para detectar problemas y buscar soluciones. Excepcionalmente encontramos un excelente artículo sobre el apoyo de la voz cantada y que será utilizado para el análisis de los datos en el capítulo 5.

cuestionamientos y respuestas a temas recurrentes en la historia del canto lírico solista. La práctica del canto, por su vez, ha promovido un conocimiento de sí, del fenómeno de la voz y de su instrumento, y, paradójicamente, la variedad y cantidad de experiencias y conocimientos prácticos ha generado una diversidad de términos, conceptos y posturas que se mezclan y/o confunden con frecuencia. Especialistas en foniatría, fonoaudiología y medicina en general se aproximan a cantantes para, por su vez, también verificar su conocimiento y en conjunto, dar continuidad a los estudios y comprensión de la manifestación vocal cantada. Existen publicaciones de cantantes que son también fonoaudiólogos, como por ejemplo Dinville (1993) que afirma la interrelación de las diferentes áreas para el conocimiento y estudio del canto:

“Cuando llega el momento de emitir la voz, el cantante debe prepararse física y mentalmente para cantar. Es preciso que se concentre y haga la representación de la imagen acústica del sonido, su altura, su colorido desde el punto de vista auditivo, de su mecanismo y de las sensaciones que él provoca. Este comando motor y sensorial, que hace parte de los centros nerviosos, provocará diversos movimientos de los órganos y el trabajo de la musculatura” (1993, p. 43).

Por esa razón, las ideas y concepciones que fundamentan el estudio del Apoyo Vocal se concentran en las características interdisciplinarias del ejercicio y performance del canto<sup>19</sup>. Proponemos el camino de la interdisciplinariedad para mejor comprender su situación, características y comprensión del tema

“La Interdisciplinariedad en cuanto principio mediador entre las diferentes disciplinas, no podrá jamás ser elemento de reducción a un denominador común, más, sí, elemento teórico-metodológico de la diferencia y de la creatividad. La interdisciplinariedad es el principio de la máxima exploración de las potencialidades de cada ciencia, de la comprensión de sus límites, y, sobre todo, es el principio de la diversidad y de la creatividad” (Etges, 1993, p. 18 *apud* Jantsch & Bianchetti, org. 1995, p. 14)

Por sus características, esta investigación se mueve en dos perspectivas: la de la investigación bibliográfica y la explicativa/descriptiva, de cuño cualitativa, realizada en diferentes etapas durante el estudio del tema.

De acuerdo con Severino (2007) la investigación bibliográfica “se realiza a partir del registro disponible, decurrente de investigaciones anteriores, en documentos impresos como libros, artículos, tesis, etc. “Ella se utiliza de datos o

---

<sup>19</sup>Recomendamos el artículo *La voz cantada* de García López y Gavilán Bouzas, 2010, entre otras publicaciones igualmente importantes. Ver Referencias Bibliográficas.

categorías teóricas debidamente registradas y trabajadas por otros investigadores” (Severino, 2007, p. 122). Así en libros, periódicos especializados, diccionarios, tratados y métodos de canto, de diferentes épocas, se encuentra la definición y conocimiento de la voz como instrumento musical; sus exigencias técnicas y estéticas y las principales orientaciones pedagógicas de los maestros de canto.

De esa forma y acompañando el perfil epistemológico de los problemas y conocimientos relacionados al canto lírico, fuimos buscar en la bibliografía específica del área médica, de la acústica del sonido, de la música, de la técnica y pedagogía del canto los subsidios para fundamentar los aspectos históricos y vocales que permiten conocer mejor el proceso de la producción de la voz cantada y de la situación del apoyo a partir del siglo XVIII. Es de esa diversidad de disciplinas que focalizamos nuestro estudio para por medio de este conocimiento identificar el origen, delimitación y problemática del apoyo vocal.

En la Parte II de la presente tesis nos concentramos en el estudio del apoyo de la voz cantada a partir de las características de la producción operística de Rossini y Puccini, en especial el primero y con datos primarios obtenidos por medio de cuestionarios y entrevistas buscamos responder a las cuestiones de la investigación sobre el tema.

Este abordaje cualitativo de la investigación se fundamenta en la obtención de datos realizados a sujetos directamente envueltos con el tema del apoyo de la voz cantada, sea como profesores y cantantes profesionales; cantantes profesionales y alumnos de canto en formación. La realización de cuestionarios y entrevistas permitió la obtención de datos acerca de cómo ellos “piensan, saben, representan, hacen y argumentan” (Severino, 2007, p. 124) cuando indagados sobre la concepción, ejercicio y adquisición del apoyo en el ejercicio de su profesión.

Los cuestionarios fueron contruidos a partir de la organización de partes que permitieron conocer el perfil de los sujetos seleccionados, su experiencia y formación musical, su comprensión y práctica del apoyo para el ejercicio del canto lírico. Afirma Severino “el conjunto de cuestiones, sistemáticamente articuladas, que se destinan a levantar informaciones escritas por parte de los sujetos investigados, con vista a conocer la opinión de los mismos sobre los asuntos en estudio” (Op. Cit. pág. 125). De la misma forma las entrevistas estructuradas siguieron el modelo de organización de “cuestiones previamente establecidas, con determinada articulación

interna” (Op. Cit), utilizando cierta flexibilidad en la estructura cuando el diálogo así lo solicitaba, por eso las llamamos de semi-estructuradas. Esta parte busca explicar la situación del apoyo y proponer otra dimensión al su estudio y comprensión.

Para el este mismo estudio y comprensión del tema recurrimos a la inducción y deducción “como procedimientos racionales de argumentación o de justificación de una hipótesis” (Severino, 2007, p. 104), dentro de un abordaje cualitativo que en la Parte II orientó la redacción del texto de forma analítico-descriptiva en el contexto de una investigación explicativa y esclarecedora de la definición y características del apoyo vocal y su repercusión en la adquisición de las cualidades vocales exigidas por el repertorio lírico. Pensando en la Investigación de aplicación práctica, en busca de una aplicabilidad de los resultados en el ejercicio de la docencia y de esclarecer la situación del apoyo a partir de otros cantantes profesionales que participaron de la investigación. En esa dimensión nos apoyamos en la redacción de diarios escritos semanalmente sobre las características, progresos y dificultades de nuestros alumnos con relación al apoyo. Afirma Zabalza “Escribir sobre lo que estamos haciendo como profesional (en aula o en otros contextos) es un procedimiento excelente para concientizarnos de nuestros padrones de trabajo” (2008, p. 10).

No tuvimos la intención de agotar el tema y si de esclarecerlo y situarlo en una nueva dimensión a partir de sus características en diferentes momentos históricos.

## **Metodología**

La investigación bibliográfica inició con la reunión de publicaciones especializadas sobre el canto y la técnica vocal, anatomía y fisiología del aparato fonador y de la acústica del sonido. Obras de diferentes especialistas permitieron situar las exigencias vocales del cantante solista, las teorías que la fundamentan, los problemas y características de la clasificación vocal y las cualidades vocales exigidas para la realización del repertorio en sus diferentes manifestaciones: de cámara y operística.

A partir de esa revisión y para mejor comprender sus características, dimensión, terminología y repercusión en la performance vocal dimos secuencia al estudio del tema a partir de la busca de otros datos obtenidos por medio de:

- a) (al comienzo de la investigación) cuestionarios aplicados a profesores de canto y (al final de la investigación) a cantantes en ejercicio de la profesión;
- b) nos detuvimos para observar el proceso de adquisición del apoyo de la voz en mis alumnos de canto y realizamos anotaciones en un diario para cada uno de ellos, para situar las características de cada voz en su proceso de formación;
- c) invitamos a una soprano para aplicar un cuestionario inicial sobre su experiencia con arias de Rossini y Puccini y realizamos dos entrevistas: una sin conocimiento previo, apenas comunicando el tema y otra realizada después del análisis anterior de los datos lo que permitió el estudio del apoyo de forma conjunta asociada a la realización vocal de cada frase de esas arias;
- d) aplicamos un cuestionario final a diferentes cantantes profesionales para evaluar los resultados obtenidos y, por medio de determinada aria de Il Barbieri di Siviglia de acuerdo con la clasificación vocal de cada voz del participante, analizamos y comparamos con los datos anteriores para revisar e proponer una otra forma de comprender y realizar el apoyo de la voz cantada.

En el primer caso, encaminamos un cuestionario a 5 profesores de canto de Barcelona con el intuito de identificar la comprensión y utilización del apoyo de la voz cantada en el ejercicio del canto. Este cuestionario fue construido en dos partes: I- **Parte técnica: Respiración y apoyo** con 14 preguntas (13 de marcar una o más opciones y una pregunta abierta) y II- **Parte Histórica** con 4 preguntas de marcar una o más opciones. (Ver Apéndices). Los cinco nombres mantenemos como anónimos y los identificamos en el texto como Profesor de canto (PC) I, II, III, IV y V. Este cuestionario nos permitió confirmar las divergencias entre el lugar del apoyo de la voz cantada y la unanimidad e importancia de este recurso en el ejercicio del canto, entre otros aspectos igualmente importantes.

Las entrevistas con RO fueron realizadas en julio de 2013 y Febrero de 2016. La primera con apenas conocimiento del tema de estudio y algunas indagaciones previas por parte de RO; la segunda con conocimiento de las etapas de estudio del asunto, sus conflictos y divergencias. Propusimos una estructura básica de entrevista y de forma dialógica fuimos focalizando aspectos técnicos (vocales y musicales) y pedagógicos de cada aria; del proceso de adquisición de la técnica vocal y en la última entrevista, asociado a cada frase de cada aria; abordamos



cuestiones específicas del apoyo y de la postura corporal para el canto. Las entrevistas fueron grabadas y luego transcritas (Ver Apéndice).

Los cuestionarios aplicados a cantantes profesionales fueron construidos en tres partes: **Parte I:** datos personales; **Parte II: Técnica vocal. Apoyo** con 19 preguntas de marcar una o más opciones y la posibilidad de comentar en “Otros. Especifique”; y una pregunta abierta. **Parte III:** Con Cuestiones referentes a una obra específica de la ópera *Il Barbieri di Siviglia* del repertorio de cada solista. En este cuestionario obtuvimos la respuesta de 7 cantantes con actuación profesional en Brasil y en el exterior y la siguiente clasificación vocal: mezzo-soprano (2); tenor (1), barítono (2), bajo (1) y bajo-barítono (1).

Durante el año 2016, pensando y analizando el proceso de comprensión y adquisición del apoyo de la voz cantada en alumnos de Bacharelado en canto de la UFSM, optamos por realizar un diario de clase individual con anotaciones acerca del proceso de adquisición de este aspecto de la técnica vocal, inspirados en la propuesta de Diários de aula de Zabalza (2008).

Además de mis anotaciones sobre el trabajo con cada alumno de canto, también realizamos un cuestionario para escuchar su respuesta acerca de este tema. Este cuestionario fue aplicado en enero de 2017 y estaba estructurado en 5 Partes, con cuestiones de marcar una o más respuestas y cuestiones abiertas. **Parte I-** datos referentes a edad, conocimientos previos, repertorio realizado, experiencia de palco y referencias músico-vocales antes de ingresar al curso. También indagamos sobre la presencia de cantantes líricos en su familia, vínculos con canto de música popular y en coro y otros aspectos de su formación musical. **Parte II-** Técnica: comprensión de la técnica de Respiración en este momento. **Parte III-** Técnica, cuestiones referentes a la emisión. **Parte IV-** Técnica: Apoyo de la voz y **Parte V-** Aspectos variados: comprensión de la situación actual de su voz cantada antes y después de los estudios técnico-vocales, motivos que lo llevaron a estudiar canto lírico y curiosidades para con la constitución de su instrumento musical entre otros aspectos generales como veremos. (Ver resultados no Apéndices).

De publicaciones sobre Análisis Musical, Teoría e Historia de la Música, Pedagogía del Canto y Técnica Vocal como disciplina extrajimos algunas categorías técnico-musicales para mejor analizar las arias de Rossini y Puccini escogidas y así

estudiar la situación del apoyo de la voz a partir de los datos reunidos en entrevistas y cuestionarios.

Para el análisis de las partituras, la obra de David Cope (2000) nos permitió identificar los principales elementos musicales de cada aria, para mejor conocer su construcción musical, y asociar éstos con los principales desafíos técnicos vocales del solista así como identificar el estilo de cada compositor.

Para presentar los resultados en cada uno de los capítulos, realizamos un diálogo con los autores consultados y los exponemos de forma analítico-descriptiva dentro del contexto y especialidad de cada autor. Detectando el perfil y variedad de términos que muchas veces confunden y al mismo tiempo nos proporcionaron la terminología a ser utilizada en las diferentes partes de la tesis.

En algunos momentos, en ambas partes de la tesis, inserimos las reflexiones que son producto de nuestra propia experiencia como cantante y profesor, observando, analizando e interpretando, junto con los datos obtenidos, los conceptos, experiencias, características y exigencias de cada una de las arias.

**La interpretación de los datos** en el Capítulo 5 sigue la técnica del análisis de contenido. Bardin *apud* Minayo (2010) considera que el análisis del contenido es un conjunto de técnicas de análisis de la comunicación, realizada por intermedio de procedimientos objetivos y sistemáticos de la descripción del contenido de las mensajes, así como de indicadores que posibilitan la inferencia entre la producción y recepción de estas mensajes. Para este análisis establecimos categorías (y sub-categorías) temáticas que son el resultado de las partes y características específicas del Apoyo de la Voz cantada:

**Cuadro No. 1 - Análisis de contenido: Categorías y Sub-categorías**

	<b>Categorías</b>	<b>Sub-categorías</b>
	Respiración	Espiración (músculos del tórax y del abdomen)
<b>Apoyo</b>	Emisión	<b>Acústica:</b> Impostación Resonancia  <b>Expresión del texto:</b> Dicción Articulación (Legato, Staccato) Proyección Agilidad
	Dinámica	Forte Piano Mezzo Forte
	Homogeneidad	
	Postura Corporal	
	Interpretación y Performance	
	Pedagogía del Canto	

**El método descriptivo** puede ser comprendido como un conjunto de técnicas utilizadas para analizar la comunicación. Él busca obtener la construcción de conocimientos relativos a las condiciones de producción y recepción de las mensajes de las personas que las emiten, por intermedio de procedimientos específicos como la descripción de estas mensajes y de los indicadores que pueden ser cuantitativos o no (Minayo, 2010).

**El perfil cualitativo** de la investigación se identifica con el tipo de abordaje para la obtención de datos por medio de cuestionarios y entrevistas aplicados a profesores-cantantes profesionales; cantantes profesionales y alumnos de canto en formación.

### **Estructura de la Tesis**

Como en todo trabajo científico la delimitación de términos y su significado son de suma importancia para expresar conceptos y su significado, principalmente cuando eles se presentan de forma diversificada. Por esa razón en la:

**Parte I.** Revisión amplia de la literatura a través de:

- a) el estudio de la voz como instrumento musical y teorías que la sustentan; la clasificación y cualidades exigidas de las voces solistas (Cap. 1);
- b) El estudio de la anatomía y fisiología del aparato de la fonación y otros sistemas participantes permite conocer la constitución y funcionamiento de las partes que participan del fenómeno vocal cantada (Cap. 2); y
- c) un panorama de la Técnica y del Apoyo Vocal como forma de situar el estado de la cuestión desde la utilización inicial del término hasta la manera de considerarlo en diferentes momentos históricos (Cap.3).

En cada capítulo predomina el nombre y características de las principales fuentes que proporcionan el estudio del canto, de su técnica y en especial del significado del apoyo de la voz, dando lugar a la terminología que será utilizada en el presente estudio.

Y los datos reunidos fueron presentados y analizados en la:

**Parte II:** análisis musical y técnico vocal de cada aria e interpretación de los datos;

- a) Introducción al estudio de los compositores y cada una de las arias. Análisis musical de cada aria (Cap. 4);
- b) Análisis musical y técnico vocal de cada aria a partir de los datos obtenidos por medio de cuestionarios y entrevistas (Cap. 5);
- c) Estudio análisis e interpretación de todos los datos y Resultados alcanzados (Cap. 6).

De esa forma, los capítulos de la Parte I tienen como objetivo situar el Estado de la Cuestión y el Marco Teórico del estudio del Apoyo de la Voz Cantada y proporcionar la terminología para el conocimiento del Aparato de la Fonación y de otros sistemas participantes. Autores del área del análisis musical, historia de la música y técnica vocal también proporcionan subsidios para comprender y buscar unificar la terminología para mejor explicar y comprender el fenómeno del apoyo de la voz cantada.

Esclarecimiento: el término *Apoyo Vocal*, inicialmente, será utilizado de forma general y a partir del Cap. 3 será delimitado y pasará a ser utilizado de acuerdo con las características específicas de cada caso.

## **Resultados alcanzados**

La originalidad del estudio del apoyo de la voz cantada en la presente tesis está caracterizada por:

- a) un estudio de la historia y características del término desde el siglo XVIII hasta el presente;
- b) la busca de una redefinición y explicación del término o propuesta de un término que lo comprenda y explique de forma más clara, eficaz y completa;
- c) la inserción del estudio del apoyo de la voz cantada en un campo más amplio de conocimiento, comprensión y realización en la Técnica vocal y formación del cantante como un todo, considerando su formación músico-vocal y necesidad de consciencia corporal para el ejercicio y expresión del canto y su literatura.

Como resultados proponemos el estudio del apoyo asociado al repertorio de arias de ópera que presentan diferentes dificultades y desafíos técnicos a los cantantes y permiten identificar la importancia y utilización del apoyo de la respiración y del sonido para una mejor impostación y proyección de la voz cantada adoptando una postura corporal adecuada a la performance, con argumentos para una redefinición del término. Proponemos también la situación del apoyo y su adquisición dentro de una propuesta de incentivo a la descubierta de sensaciones propioceptivas, de forma consciente, aplicada al ejercicio de vocalizaciones y del repertorio de acuerdo con el estado de la voz, madurez física y emocional del alumno para el estudio del canto lírico.

## PARTE I

*“El canto artístico exige una perfecta comprensión de todos los órganos relacionados con la producción de la voz, así como de sus funciones, separadamente o en conjunto; de las sensaciones que tienen al cantar, conscientemente estudiadas y científicamente explicadas; y exige también el poder, que se adquiere gradualmente, de contraer y relajar los músculos de los órganos vocales, poder este que culmina en la capacidad de someterlos a grandes esfuerzos sin que se pierda el control sobre los mismos” (Lilli Lehmann, 1984, p. 12)*



## Capítulo 1 - La voz cantada: definición y características. Registros, clasificación y cualidades para el canto lírico

“El canto es el alimento del oído, la pradera del alma, el manantial del corazón, el solaz del triste, el compañero del solitario y la provisión del peregrino” (Ibn Abd Rabbihi, de Córdoba<sup>20</sup>).

El fenómeno de la comunicación humana ha despertado el interés de especialistas de diferentes áreas, tanto en el estudio de la voz hablada cuanto en el de la voz cantada. Para Brandi (1990, p. 5) los conceptos de voz hablada y voz cantada son diferentes, por tratarse de realidades y comportamientos diferenciados, a pesar de que ambas hacen parte de dos aspectos de una misma realidad: la voz humana. Jackson; Menaldi (1992) por su vez destacan “Hay una diferencia bien marcada entre la voz hablada y la cantada. La voz hablada tiene estimulación diencefálica y la voz cantada, cortical. Esto explica por qué la voz cantada es consciente y controlada en comparación con la voz hablada”. Brandi (1990) subdivide la voz cantada en voz para el canto popular y para el canto erudito. Santos (2010, p. 256) especifica “Este [el canto lírico o artístico] se caracteriza por la proyección de la voz en espacios físicos de tamaños variados, desde salas de cámara a grandes teatros, en contraste con el canto amplificado (uso de micrófonos), usado para la música popular”. Aspectos que tornan complejo el estudio de la voz, su función y exigencias y con relación a la enseñanza, de ambas modalidades de canto, la diferencia está en los objetivos y necesidades de cada uno, ya que la base técnica vocal es la misma “aunque hay un punto en que el canto clásico necesita más años de práctica para desarrollar la potencia de la voz, proyección y cualidades de armónicos” (Jackson-Menaldi, Op. Cit., p. 180).

Las investigaciones realizadas por diferentes especialistas del área médica (laringólogos, foniatras y fonoaudiólogos); de la física del sonido<sup>21</sup>, o por pedagogos y cantantes profesionales, proporcionan conocimientos específicos para la comprensión del origen y particularidades de la voz, sus límites y posibilidades, exponiendo la formulación de teorías –muchas veces contradictorias- que procuran explicar el fenómeno de la voz como instrumento musical. Esta característica

---

<sup>20</sup> Cobeta Marco. La voz cantada in García-Tapia Urrutia. Coeta Marco, I (Coord) *Diagnostico y tratamiento de los trastornos de la voz*. Madrid. GARSÍ. 1996, p. 357.

<sup>21</sup> Estudios recientes en Acústica definen la disciplina como “la ciencia de la producción, propagación y audición de los sonidos”. Emile Leipp in *Acoustique et Musique*, Paris, 1980 in Ribeiro, José Alexandre dos Santos, 2005, p. 15.



interdisciplinar torna complejo el estudio de la voz y al mismo tiempo contribuye para una mejor comprensión del desenvolvimiento de la técnica para el canto erudito, artístico o clásico. Los autores defienden esta postura en beneficio de la salud del aparato de la fonación, como garantía de una carrera profesional duradera en el mundo lírico. Enfoque que da el tono al estudio del canto y en especial al del tema del *apoyo* de la voz cantada.

Lo expuesto direcciona el estudio de la voz como instrumento musical, especialmente para el canto solista, con el objetivo de identificar cuáles son las características anatómicas y fisiológicas, acústicas y técnicas de su producción y cuáles las teorías que la fundamentan; cuál el significado y características del registro y clasificación individual de las voces solistas y cuáles las principales cualidades de la voz cantada determinadas por la tradición del canto artístico. Aspecto que justifica la importancia de su estudio en un capítulo y, junto con los capítulos siguientes, proporciona la terminología y fundamentación teórica que servirá de base para el cuerpo de esta tesis.

## **1.1 - La voz en el canto artístico: definición y principales características**

“La voz cantada es la expresión artística a través de la voz y constituye el más hermoso y sutil medio de comunicación que posee el hombre” (Lacabe et al., 2006, p. 49).

La busca de una definición de voz cantada no es tarea fácil. Determinar las particularidades de su producción considerando la diversidad y, muchas veces, la complejidad de la terminología para su estudio y comprensión, aumentan las dificultades. Optamos aquí por los argumentos y explicaciones del fenómeno de la producción vocal proponiendo su estudio desde tres perspectivas: la de la anatomía y fisiología del llamado Aparato de la Fonación y otros sistemas del organismo humano<sup>22</sup>; de la acústica o física del sonido y el de la técnica vocal.

Para especialistas de la anatomía y fisiología, la voz es considerada como producto “de la adaptación y asociación de distintos órganos del cuerpo humano, que poseían unas funciones independientes y preferentes a la fonación<sup>23</sup>” (Regidor

---

<sup>22</sup> Características que serán explicitadas en el capítulo 2.

<sup>23</sup> Del griego *Phóné*: voz, sonido. Término utilizado para la emisión de la voz o de la palabra. Diccionario Hispánico Universal. México, 1970.

Arribas, 1996, p. 18). Fonación que resulta del fenómeno/mecanismo de la respiración en sus dos momentos (inspiración y espiración) y genera la concepción más difundida de la voz como instrumento musical, es decir, la identificada con la emisión del aire sonorizado o “espiración sonorizada”, vocalizada o con la dicción de un texto. Espiración promovida desde los pulmones (**región motora**), que en su camino ascendente hace vibrar los repliegues vocales<sup>24</sup> en la laringe (**región vibradora**) y se proyecta en las cavidades de articulación y resonancia de la boca y huesos de la face (**región de finalización de la producción vocal**)<sup>25</sup>.

Desde la perspectiva de la Anatomía y Fisiología de las partes que contribuyen para la formación de la voz, a partir del cantante y pedagogo español Manuel García (1805-1906), el estudio del canto se desarrolla de las reales posibilidades de las tres regiones anteriores y de los cuidados durante el ejercicio y performance del canto. Para Enrico Caruso (1873-1921), el secreto de su voz y de su canto dependía, exclusivamente “de una rigurosa observación de las leyes [fisiológicas] naturales [del organismo humano]” (*apud* Luiz Moretzsohn, 1934, p. 35).

En los estudios de la física del sonido, Lacabe et al. (2006, p. 49) manifiestan:

“El estado actual del conocimiento de la fisiología de la voz cantada, cuyo estudio comenzó hace tiempo, siendo el relato de Manuel García y su descubrimiento de la laringoscopia el episodio más emocionante, gravita sobre aspectos de la física del sonido, es decir, sus características acústicas y los mecanismos que producen el sonido, es decir, los aspectos aerodinámicos<sup>26</sup>.”

Sundberg (2005), por su vez, concluye que la voz es producto del sonido complejo formado por una frecuencia fundamental (determinada por la frecuencia de vibración de los ligamentos vocales) y un gran número de armónicos o sobretonos<sup>27</sup>. Posición reforzada por Ribeiro (2005, p. 395) “[la voz humana] como producto acústico que descurre de la capacidad natural del hombre para transformar el aire espirado de los pulmones en sonidos”.

---

<sup>24</sup> Varios son los términos que se han utilizado para la identificación de estos repliegues o “cuerdas vocales”. Veremos su significado en los próximos párrafos. Aquí adoptaremos siempre el del “repliegues vocales”.

<sup>25</sup> Cavidades o Regiones que con esos términos o sinónimos definen y orientan el estudio de la voz cantada desde sus diferentes perspectivas en todos los capítulos de la presente tesis.

<sup>26</sup> Ciencia que estudia los fenómenos que acompañan a todo movimiento entre un cuerpo y el aire que lo rodea. Larousse. Diccionario manual de la lengua española. 1999, p. 25.

<sup>27</sup> *In* A Natureza da Voz Cantada. Disponible en <http://www.aulasdemusica.org/a%20natureza%20voz%20cantada.html>. Consultado en enero de 2015.

A partir de estas especificidades los estudiosos plantean ¿en qué lugar del organismo humano se produce el sonido vocal? Sundberg defiende que son los repliegues vocales que con el movimiento ascendente del aire vibran y producen el sonido vocal en la laringe humana. Respuesta que aparece como la más difundida y a partir de ella surgen otras preguntas: ¿Cuál es el fenómeno que determina la oscilación de las cuerdas vocales? ¿De qué manera ellas lo hacen? ¿Es apenas en la laringe que se produce el sonido vocal o la vibración de los repliegues vocales se producen por la acción de músculos que activan su movimiento? Preguntas que nortean este capítulo y refuerzan la necesidad de conocer las posibilidades anatómico-fisiológicas y acústicas de la voz como instrumento musical. Estas y otras preguntas irán siendo respondidas y complementadas al abordar otros autores y sus respectivas teorías.

Desde otra perspectiva, Dinville (1993, p. i) complementa “la voz humana es un instrumento único desde que el cantante sepa tornarla ágil, dócil y expresiva”. Concepto que envuelve la voz cantada como instrumento musical, a partir del dominio de la técnica vocal, la sensibilidad musical y, en especial, el conocimiento de las posibilidades del aparato fonador. Le Huche & Allali (1999, p. 15), por su vez, consideran que “la voz es un fenómeno que comporta grandes variaciones” entre una persona y otra, principalmente por la variedad y múltiples aspectos en que ella se presenta en cada individuo. Así el estudio de la voz cantada se presenta de múltiples formas o puntos de vista: a) como instrumento musical (voz cantada); b) de acuerdo con la expresividad de la voz; c) las circunstancias de su utilización y d) la intencionalidad del sujeto que la utiliza con grado variable de consciencia.

Moretzshon (1934, p. 36), por su vez, afirma que la producción vocal del cantante reposa en la tríade: a) respiración adecuada; b) emisión correcta y c) clasificación perfecta. Y defiende que profesores y cantantes “deben compenetrarse de que el mayor secreto de la voz está justamente en la espontaneidad de su emisión”. De esa forma argumenta que:

“Cuando los músculos, las membranas o ligamentos son distendidos, más allá de ciertos límites, cuando la contracción muscular va al punto de dificultar las vibraciones de esos elementos anatómicos, el sonido producido será fatalmente perjudicado en sus propiedades musicales. El sonido fundamental producido en condiciones anti-fisiológicas, como tensión exagerada de las cuerdas vocales, de las paredes de la laringe, constricción de la faringe, etc, sufre completa alteración el timbre, el volumen y la proyección de la voz” (1934, p. 36).

Así, de forma diversificada, se identifican los principales principios de la producción y emisión vocal, y a los conocimientos de la anatomía y fisiología del aparato de la fonación y de la acústica surgen los principios de la Técnica vocal que debe orientar y proporcionar, de forma saludable, el proceso de formación de la voz como un todo. Así la región motora, vibratoria y de terminación o acabamiento del sonido como instrumento musical deben actuar en armonía para que en diferentes circunstancias y exigencias del repertorio se alcancen los resultados cualitativos esperados. Debiendo considerar las particularidades de cada individuo y las diferentes formas de utilización de la voz durante la comunicación humana.

Sobre la adquisición de este proceso técnico, es consenso que ella debe ser/o es resultado de un proceso lento y demorado y acompañado de amplia formación musical. En el caso del cantante lírico es por medio de la Técnica que se corrigen alteraciones durante la producción vocal, sean ellas promovidas por un uso inadecuado o desconocimiento del mecanismo; de la misma forma es por medio de la técnica que se corrigen y/o desenvuelven o mejoran aspectos estrictamente musicales como afinación, dicción, impostación y resonancia necesarios a la voz cantada.

Citando otros autores, desde la perspectiva de la Técnica Vocal, la cantante Madelaine Mansion (1947, p. 14) defiende “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”. Regidor Arribas (1977, p. 13) complementa “[en la voz cantada] se exponen todas las posibilidades del aparato de fonación y en donde la exigencia de rendimiento del mismo se llevan al máximo [de su expresión]”. Postura compartida por Dinville (1993, p. 3) “Ningún instrumento es comparable con el de la voz, ella es única y tiene el privilegio de unir el texto a la música. Pero, solo emociona dependiendo de la sensibilidad y de la musicalidad del intérprete”. Resumiendo las tres dimensiones de la producción vocal Francisco Viñas (1932, p. 38) afirma:

“El arte del canto es el resultado del trabajo mecánico de los diferentes órganos de la fonación; conducido con lógica es una gimnasia soberana, la más útil para la sanidad y desarrollo de los pulmones, bronquios, laringe, vías respiratorias, etc., al mismo tiempo que es ejercicio encantador, pues nos da sensaciones dulcísimas y sublime elevación de ideas. Pero si a los pocos minutos de cantar se produce la ronquera, y por ende el cansancio, es indicio de lo falso del sistema de emisión, de que está mal dirigido. Habrá un consumo de fuerzas

desproporcionado a la fuerza del aliento que no encuentra punto firme de apoyo, y de seguir por esta senda pronto se alterarán los débiles tejidos, perdiendo poco a poco las cualidades naturales” (1932, p. 38).

Así el carácter inter y multidisciplinar de la producción vocal reafirma la importancia de estudiar y conducir la formación del cantante dentro de esa tridimensionalidad, para evitar problemas de salud y promover larga vida de actuación en los palcos.

A partir de estos argumentos y explicaciones, en esta tesis optamos por las características de la Técnica vocal como disciplina para desenvolver las bases de la respiración, resonancia, emisión y articulación de la voz considerando la importancia y necesidad de cuidar de la postura corporal para el mejor desempeño de las bases anteriores y así alcanzar mayor desenvolvimiento de las cualidades vocales necesarias al intérprete, sin tensiones ni desgaste físico o emocional durante la performance.

## **1.2 - La voz como instrumento musical: teorías que la fundamentan**

“El canto será siempre arte que es la expresión máxima y absoluta del alma, de la inteligencia y del físico de las criaturas [...] es preciso que cada alumno sienta el sonido en sí mismo y aprenda a descubrirlo. Esto solo puede acontecer con atención, delicadeza y refinamiento de los sentidos aguzados” (Sinnek, 1955, p. 20).

En diferentes momentos históricos, el fenómeno de la producción vocal ha promovido explicaciones teóricas que sostienen –de forma contradictoria inclusive– no sólo como ella se efectiva, sino también como ha sido identificada entre los instrumentos musicales, cuáles los criterios que permiten delimitar los registros vocales y cuál la importancia de una clasificación adecuada de la voz para el canto solista.

La clasificación de la voz entre los instrumentos musicales, según Salomão (2008, p. 15) es discutida desde el siglo II a.C. cuando el médico y filósofo griego Claudius Galeno (c.130-200)<sup>28</sup> lo reconoció como instrumento comparable a la flauta (aerófono) (*apud* Von Leden, 1997) y a la tráquea como cuerpo del instrumento (Le Huche & Allali, 1999). En la Edad Media (siglo XIII) monjes reconocen la existencia

---

<sup>28</sup> Considerado el fundador de la Laringología como Ciencia.

de registros en la voz humana (Salomão, 2008, p. 16 *apud* Duey, 1951) y a partir del siglo XVI varios estudiosos se interesaron por el conocimiento de los órganos que producen la voz, su anatomía, fisiología e patologías<sup>29</sup>. Fabrice d' Aquapendente (1537-1619) rectifica esta postura y afirma que la laringe ejerce la función de una boquilla comparada a la de la flauta, confirmando las investigaciones de Galeno (Le Huche & Allali, 1999).

Con el desenvolvimiento de la ópera como género musical, surgen estudios y comprobaciones científicas acerca de la producción de la voz cantada. En el subtítulo dedicado a Antecedentes históricos, García-Tapia Urrutia<sup>30</sup> analiza la evolución de los estudios laringológicos en diferentes países de Europa desde el siglo XVII. Médicos franceses y alemanes y maestros de canto en el siglo XVIII y el cantante-pedagogo español, Manuel García a partir del siglo XIX, manifestaron la curiosidad de saber en qué parte del organismo humano se produce la voz cantada, de qué forma ella se clasifica como instrumento musical y que aparatos o instrumentos permiten visualizar la actividad de la laringe en el momento de la fonación.

Entre los principales autores, Perraut (1613-1688) en su *Tratado del Ruido* publicado en 1680, identifica la voz humana entre los instrumentos de verberación provocada por la vibración de las “membranas que componen la glotis”. Para él, éstas son el “órgano productor de la voz” debido al “ruido de verberación producido por la salida violenta del aire pulmonar que en su paso hacia el exterior frota las dos membranas de las cuales se compone la glotis<sup>31</sup>”. Para Perraut, los distintos tonos de la voz humana se producen “mediante las variaciones de longitud y de tensión de las cuerdas<sup>32</sup>” (*apud* García Tapia Urrutia; Cobeta, 1996, p. 3).

---

<sup>29</sup> Entre los más significativos Leonardo da Vinci (1452-1519) y autores vinculados a la Universidad de Padua: Andrés Vesalius (s. XVI); Gabriele Fallopio (s. XVI); Hieronymus Fabricius (s. XVI/XVII). Julius Casserius (s. XVI/XVII) y Giovanni Morgagni (s. XVII/XVIII) entre otros.

<sup>30</sup> Con Cobeta Marco como coordinadores de la obra *Diagnóstico y tratamiento de los trastornos de la voz*. Madrid, Garsi, 1996.

<sup>31</sup> Membranas que son llamadas de repliegues vocales.

<sup>32</sup> Antoine Ferrein (1693-1769) en su tratado "De la formation de la voix de l'homme" (1741) al descubrirlas, a través de la disección de cadáveres, las compara con las cuerdas dobles del clavicordio, por eso las llama de *cuerdas vocales*. En el presente texto adoptamos el nombre de repliegues vocales por ser más próximo a las características anatómicas de estas y por ser ésta la terminología adoptada por la fonoaudiología contemporánea y especialmente por el Foniatra español Jorge Perelló entre otros autores.

A partir de sus contemporáneos franceses, Dodart (1634-1707) busca otras explicaciones y hace referencia a aspectos estéticos de su emisión, proponiendo otra clasificación del instrumento:

“La voz se produce exclusivamente en la glotis ... la concavidad de la boca no toma parte en la producción de la voz, pero por las diferentes consistencias de sus partes contribuye al aliño de las resonancias bajas, dando a la voz el carácter que posee agradable al oído del hombre [...] la glotis es capaz de producir la modificación de la longitud de la cuerda y la aproximación entre ellas, reconociendo como fundamental el hecho de que las cuerdas se elongan a medida que aumenta la frecuencia, y que cuanto más se elongan más se aproximan de sus bordes. Esta última propiedad permite realizar la identificación con los instrumentos de lengüeta” (*apud* García Tapia Urrutia; Cobeta, 1996, p. 3).

Perraud y Dodart están preocupados en conocer dónde y cómo se produce el sonido vocal. Clasifican a la voz como instrumento aerófono, especialmente este último, como aerófono de lengüeta. Los autores son claros con relación al movimiento (vibración) y tensión ejercida sobre los repliegues vocales, no considerando la laringe ni sus músculos como responsables por la formación y/o producción del sonido vocal.

Reconocido como el iniciador de la fisiología experimental de la laringe, el francés Antoine Ferrein (1693-1769) presenta los resultados de experiencias realizadas sobre laringes humanas y animales y ante la Real Academia de Ciencia

“Describe la forma en que, aproximando entre sí los labios que forman la glotis y soplando fuertemente a través de la tráquea, la laringe produjo un sonido, una voz real, más placentera a su oído que el mejor de los conciertos. El sonido desaparecía al tocar las estructuras vibrantes. Cuando comprimía parcialmente el segmento anterior o posterior de la glotis, acortando así la longitud del repliegue vocal, la frecuencia de vibración descendía, produciendo un tono más agudo, como ocurre cuando se acorta una cuerda en un instrumento musical. Sus experiencias le llevan a apreciar una gran analogía entre el órgano vocal y los instrumentos de cuerda, en lo que difiere de Dodart, lo que le lleva a decir: “Esas bandas que denominaré, por tanto, cuerdas vocales pueden ser comparadas a las cuerdas dobles del clavicordio”, denominación que ha permanecido vigente hasta nuestros días y muy difícil de desterrar del léxico laringológico” (*apud* García-Tapia Urrutia y Cobeta, 1996, p. 4).

Observaciones importantes para el conocimiento de la voz como instrumento musical en ese momento y que darán lugar a la continuación de las investigaciones. Contemporáneamente a estos autores, los *castrati*, también reconocidos como maestros de canto, al reforzar la importancia de la respiración en el canto están

identificando el instrumento como aerófono, sin asociarlo a un instrumento específico. Para ellos la voz cantada es producto del mecanismo de la respiración y adecuada colocación del aire en las cavidades de resonancia (Tosi y Mancini, *apud* Pacheco, 2006).

En el ámbito de las discusiones acerca de este aspecto del instrumento musical en Francia, el tema es nuevamente propuesto y relacionado en el Acta de la sección de la Academia de Ciencias del 12 de abril de 1841:

“La teoría de la formación y de la variación de los sonidos por medio del órgano vocal humano se halla muy lejos de ser completa, puesto que los estudiosos no se hallan de acuerdo acerca del género de instrumento a que puede ser asimilada. Es común a casi todos los físicos considerarla como perteneciente al género de los instrumentos de viento, en los cuales el sonido se produce merced a las vibraciones de algunos cuerpos sólidos y elásticos; pero, en oposición a tal opinión, el señor Savart ha parangonado el órgano vocal a uno de esos instrumentos de que se sirven los cazadores para imitar el canto de las aves, instrumentos del género de las flautas en lo que el sonido es únicamente producido por las vibraciones del aire que golpea sobre las paredes de una cavidad o que se corta en la tangente de una incisión” (Dubrochet in García, 1945, p. 5)

Dentro de este contexto, puede observarse que, en las discusiones acerca de la clasificación de la voz entre los instrumentos musicales, predominan tres criterios diferentes:

- a) uno relacionado con la columna de aire que vibra dentro del cuerpo del instrumento (en este caso la laringe), aspecto que caracteriza a todos los instrumentos aerófonos, tipo flauta;
- b) otro relacionado a sus características semejantes con otros tipos de instrumentos aerófonos de paleta simple o dupla (como por ejemplo el clarinete, oboé, y fagot), considerando la vibración de los repliegues vocales y
- c) otro relacionado con los repliegues vocales que vibran con el pasaje del aire en la espiración (y asociado, erróneamente, a un cordófono).

Esta diversidad de enfoques y argumentaciones hace de la voz cantada un instrumento de difícil clasificación. Sundberg, como ya citado, defiende la producción de la voz en los repliegues vocales, aunque la simple vibración de éstos con el pasaje del aire no proporciona el acabamiento de la producción vocal, apenas el del sonido. La concretización de la voz acontece cuando el aire sonorizado es colocado en las respectivas cavidades de resonancia y se proyecta en determinado ambiente



al expresar o no un texto<sup>33</sup>. Recientemente, otro autor busca clasificar la voz cantada asociando aspectos organológicos con los expresivos:

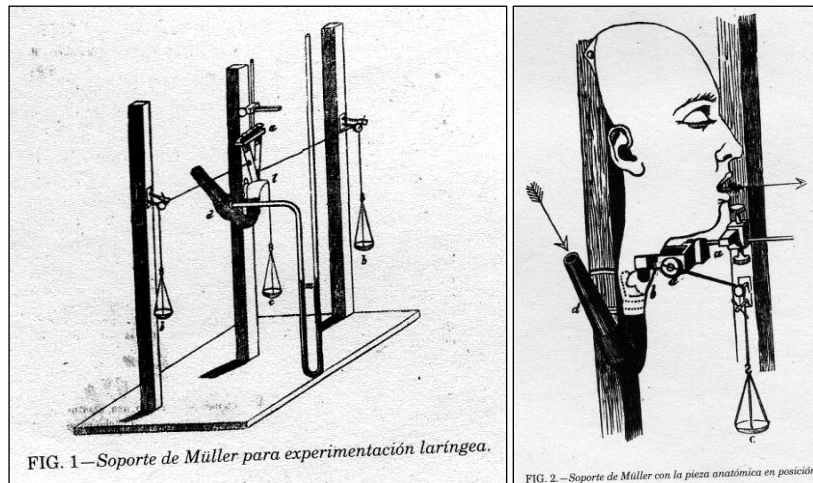
“La voz humana en cuanto instrumento musical es un aerófono, ya que, como por ejemplo en los instrumentos de viento, su cuerpo vibrante es el aire [...] pero se trata de un instrumento aerófono especialísimo, por dos motivos: a) la voz humana es natural e integra las innúmeras potencialidades del organismo humano, a diferencia de otros instrumentos creados por el hombre, b) el canto, en cuanto producto artístico de la voz humana, es el padrón artístico referencial que el músico (Compositor y/o Ejecutante) visa alcanzar con todos los otros instrumentos, a través de la búsqueda del recurso que se conoce en el universo de la música por el nombre de *cantabile*”(Ribeiro, 2005, p. 397).

Desde el siglo XIX las experiencias que promueven el estudio de la producción vocal se suceden entre especialistas del área médica y profesionales del canto, inclusive con la creación de aparatos/instrumentos que permiten reunir informaciones sobre el funcionamiento de la laringe y de los repliegues vocales.

En 1837 Müller (1801-1858) al crear el *Compresorium* (Fig. 1) consiguió medir los cambios de posición, grado de tensión y vibración de los repliegues vocales, así como experimentar sobre el significado de las variaciones de presión del aire que provocan su vibración en la laringe (García Tapia Urrutia; Cobeta, 1996, p. 4). La originalidad de los estudios radica en que sus investigaciones son ampliadas para el análisis del comportamiento de las cavidades de resonancia, su influencia sobre el timbre y el refuerzo de la voz. (Ibídem-ídem). De acuerdo con Regidor Arribas (1996, p. 45) la teoría de Müller, defendida por Longet (1860) y Lermoyez (1886) es conocida como “teoría de la vibración vertical”, por considerar que “los repliegues vocales vibran como las lengüetas de los instrumentos musicales, en sentido vertical”.

---

<sup>33</sup> Existen ejemplos de obras vocales artísticas sin texto como el reconocido *Vacalise*, Op. 34, no. 14 (1912) de Sergei Rachmaninoff (1873-1943).



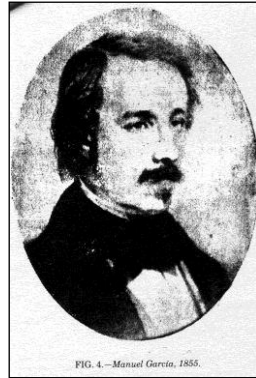
**Fig. 1 - Compresorium.** (in García; Cobeta, 1996, pp. 4-5)

Entre especialistas del área médica esta teoría dio lugar a nuevas discusiones y experiencias. Al contrario de Müller, Ewald (1898) identifica que “los repliegues vocales vibraban en un plano horizontal” debido a que el origen de la vibración reside en la ruptura periódica del equilibrio establecido entre la tensión de los músculos aductores, determinantes por el cierre de la glotis y la presión sub-glótica, producida por el aire que lucha por salir en la espiración. Su teoría es conocida como mio-elástica, pues “la vibración de los repliegues vocales es un fenómeno puramente elástico” complementando que “el influjo nervioso sólo interviene para asegurar a las cuerdas vocales un cierto grado de contracción en relación a la altura del sonido” (Regidor Arribas, 1996, p. 46-47). De esta forma se percibe el carácter diversificado de esas teorías, una defiende el movimiento vertical y otra el movimiento horizontal de la vibración de los repliegues vocales, enfatizando la importancia de los aspectos anatómicos, fisiológicos y acústicos de su producción.

En el campo de los estudios musicales en el siglo XVIII se destacan los Métodos de Canto de Tosi y Mancini<sup>34</sup> y en el siglo XIX el estudio pormenorizado de la voz cantada realizado por el barítono y pedagogo español Manuel Patricio Rodríguez García (1805-1906)<sup>35</sup>, hijo del reconocido cantante Manuel del Popolo Vicente Rodríguez (1775-1832) para quién Rossini compuso el papel del conde de Almaviva de *Il Barbieri di Siviglia*.

<sup>34</sup> En el Cap. 3 nos detendremos en sus tratados dedicados al canto.

<sup>35</sup> Datos biográficos más completos en el Cap. 3.



**Fig. 2 - Manuel García.**  
(in García; Cobeta, 1996, p. 6)

Manuel Patricio viajó profesionalmente con su familia por varias ciudades de Europa, América del Norte y Central (1825), dedicándose a la pedagogía del canto en París, Londres (en la *Royal Academy of Music* entre 1848-1895), y nuevamente París, hasta su muerte a los 101 años de edad. Reconocido como el iniciador de los estudios científicos de la voz cantada en su época, fue el primer maestro de canto a reunir consciente y simultáneamente los conocimientos médicos y los musicales. En su *Mémoire sur la voix humaine*, enviada para la Academia Francesa de Ciencias en 1840, “describe sus teorías sobre la formación de los registros y timbres de la voz cantada, bien como sobre sus diversas aplicaciones en los diferentes tipos vocales” (Pacheco, 2006, p. 35). Memoria que da soporte a su *Traité complet de l’art du chant Partie I* (1841) donde el “autor muestra los medios para desarrollar la voz adecuada para el canto en su época” (Op. Cit); y en la Parte II (1847) “discute la interpretación musical y la aplicación de técnicas del primer libro” (Pacheco, 2006, p. 36). De sus estudios y experiencias surge la propuesta de observación del funcionamiento interno de la laringe a través del instrumento, probablemente de forma cuadrangular en forma de paleta-espejo, por él llamado de Laringoscopio (1854), que dio lugar al conocimiento de las propiedades fisiológicas de los repliegues vocales. En esta obra, Manuel García (p. 1947, p. 6), como ya defendían Caccini, Tosi y Mancini, reconoce que la respiración y la producción de la voz están íntimamente vinculadas. Posteriormente el mismo autor publica su *Nouveau traité sommaire de l’art du chat* (1856) que es prácticamente la versión del tratado de 1841 “con más omisiones que alteraciones” (Pacheco, 2006, p. 36), obra reimpressa en 1872. Y como respuesta a ataques sufridos por su método por la utilización del “coup de glotte” (golpe de

glotis<sup>36</sup>) como recurso didáctico, Manuel Patricio publica *Hints on singing* (1894). Estas obras son el resultado de estudios fundamentados en las voces masculinas y femeninas, no en *castrati* como en los tratados de Tosi y Mancini. Su contribución fue de fundamental importancia para el estudio de la voz cantada, tanto en el medio médico, de la acústica de la voz y del estrictamente musical. Con el laringoscopio fue posible constatar la actividad de los repliegues vocales en la laringe y la confirmación, y nueva información en su época: el canto y el habla se producen por la vibración de los repliegues vocales inferiores, llamados de repliegues verdaderos. Así en la parte dedicada al órgano de la fonación Manuel García reconoce el instrumento como aerófono (sin compararlo con el mecanismo de otros instrumentos) pero reconociendo la especificidad de las partes que lo constituyen:

“El complejo aparato vocal se halla bajo la inmediata dependencia del de la respiración, de modo que estas dos funciones, la respiración y la voz, están entre sí íntimamente vinculadas y pertenecen a un conjunto de órganos comunes. Así, para producir un sonido, es necesario ante todo absorber aire en el pecho y, cuando éste se espira, nace la voz formada por el efecto de una acción recíproca entre el aire y algunas partes del canal incidido por él” (1953, p.6)

A partir de ese momento, conocimientos médicos y de la voz como instrumento musical marchan asociados en busca de explicaciones y métodos que mejor se adecuen a las voces solistas.

A partir del laringoscopio los especialistas fueron descubriendo otros aparatos como el estroboscopio que contribuye para el conocimiento de la laringe, sus patologías y tratamientos de cura. En la década de 1930 comenzó a ser utilizada la filmación estroboscópica de alta velocidad, que permite la obtención de imágenes y su análisis en cámara lenta para demostrar el ciclo vibratorio y la dinámica de la onda mucosa, ítem importante sobre los estudios de la voz humana que fundamenta la teoría del médico catalán Jorge Perelló en 1982.

La polémica sobre la vibración y regulación del tono<sup>37</sup> de la voz continuó en el siglo XX. A mediados de 1950 Raoul Husson (1901-1967) emite una teoría asaz compleja que da una nueva dimensión a la discusión sobre este tema. Para él esa

---

<sup>36</sup> Ver subtítulo de Técnica Vocal.

<sup>37</sup> Tono de la voz, en el sentido de altura de la voz hacia el grave o hacia el agudo. El término también se utiliza con relación a la distancia entre un sonido y otro, tono para una segunda mayor y semitono para una 2ª menor, por ejemplo.

vibración de los repliegues vocales se produce por medio de un fenómeno dependiente de los impulsos nerviosos gobernados por los centros corticales, esto es, como “un fenómeno neuromuscular activo en el que nada tienen que ver ni el aire efector, ni la elasticidad de la cuerda”<sup>38</sup> (Husson *apud* García; Cobeta, 1996, p. 8). Su teoría es conocida como neurocronáxica donde defiende que la regulación del proceso de las vibraciones de los repliegues vocales se produce golpe a golpe, debido a los impulsos provenientes del sistema nervioso central, esto es, no son los repliegues que vibran y producen el sonido y sí un mecanismo que Regidor Arribas considera semejante al de una sirena:

“Si las cuerdas [repliegues] vocales se unen y separan, un determinado número de veces por segundo, pasará entre ellas el mismo número determinado de emisiones de aire por segundo; y, por el mismo fenómeno de la sirena (un disco perforado que gira interceptando una corriente de aire), por más que se contraigan las cuerdas [repliegues] vocales, no se obtendrá sonido, si no circula un flujo de aire entre ellas” (1996, p. 47).

De esa forma es reafirmada la importancia de la respiración y del movimiento espiratorio constante para producir el sonido. Volvemos a la definición inicial de voz cantada, con énfasis en su aspecto acústico: como “soplo sonorizado” o “espiración sonorizada” que en esta explicación teórica se fundamenta y explica gracias a la constitución y fisiología de partes del aparato de la fonación por medio del impulso nervioso “gobernado por los centros corticales” que ponen en movimiento a los repliegues vocales. Teoría defendida por Ribeiro (2005) al enfatizar la importancia del comando cerebral adquirido por

“años de convivio social y aprendizaje por parte de la crianza hasta que su sistema nervioso central canalice y conduzca las ordenes corticales necesarias al rápido y preciso acceso de los órganos y músculos del aparato vocal. Estas ordenes, [...] son influjos cerebrales generados en el córtex y transmitidos por los llamados nervios recurrentes, que son ramos de los nervios craneanos del par neumogástrico que inervan en la laringe” (p. 403)<sup>39</sup>

Constataciones que relacionan la producción vocal con órganos y músculos, comandados por “influjos cerebrales”, que promueven el pasaje del aire en la

---

<sup>38</sup> Recordemos las afirmaciones ya citadas anteriormente por Jackson-Menaldi (1992, Op. Cit.) “Hay una diferencia bien marcada entre la voz hablada y la cantada. La voz hablada tiene estimulación diencefálica y la voz cantada, cortical. Esto explica por qué la voz cantada es consciente y controlada en comparación con la voz hablada”.

<sup>39</sup> Ver capítulo 2 de Anatomía y Fisiología del aparato de la Fonación.

espiración y mueven un complejo mecanismo que da soporte y posibilita la producción de la voz cantada. Mecanismo asociado al del sistema auditivo<sup>40</sup>.

Complementa Ribeiro (2005):

“Los influjos cerebrales al ser transmitidos por los nervios recurrentes para el aparato vocal proveniente de células corticales que transforman en energía bioquímica (decurrente de la nutrición convenientemente procesada por nuestro organismo) en energía eléctrica, rítmicamente transmitida a una frecuencia compatible con la de las vibraciones inmediatamente productoras del sonido vocal [...] De cualquier forma, las vibraciones cerebralmente “ordenadas” para los repliegues vocales y para los órganos resonadores del aparato vocal por los influjos cerebrales es lo que hace con que el aire espirado de los pulmones se transforme en sonido vocal, amplificado por la resonancia, emitido para el mundo exterior y captado por la audición” (2005, p. 403).

De esa forma, con las obras de Manuel García y estudiosos de diferentes áreas e instrumentos tecnológicos se percibe una ampliación en las discusiones sobre la formación de la voz cantada y partes de diferentes sistemas del organismo humano que contribuyen para su formación. Con argumentos y explicaciones que dan soporte a la complejidad del fenómeno de la producción vocal y confirman el lugar donde se promueve el sonido, pero van más allá de la simple definición de dónde y cómo él se produce, una vez que el lugar es siempre la laringe cuando, durante la espiración, el aire promueve la vibración de los pliegues vocales inferiores (verdaderos). Vibración que depende de cómo se realiza la espiración a partir del comando de los “influjos cerebrales”. Aspecto complejo y al mismo tiempo perfecto de la anatomía y fisiología humana, de las posibilidades acústicas de las cavidades de resonancia y en suma de la capacidad intelectual del individuo fundamentada por amplia y completa formación musical y técnica adquirida de forma consciente en cada una de sus etapas y “años de convivio social y aprendizaje” como citado por Ribeiro.

En otros estudios laringológicos realizados en el siglo XX, nuevas informaciones se suman a las anteriores y contribuyen para la comprensión de la producción vocal. Perelló (1982) que mucho se interesó por el canto y mantuvo contacto estrecho con reconocidos cantantes catalanes<sup>41</sup> expone una nueva teoría “no es exactamente la vibración lo que produce el sonido laríngeo, sino la ondulación de la mucosa o las partes blandas que recubren las cuerdas vocales que se

---

<sup>40</sup>Ídem.

<sup>41</sup> Entre ellos Montserrat Caballé y José Carreras.

comportan como una bandera o superficie líquida agitadas por el viento” (*apud* García; Cobeta, 1996. p. 8). Esta teoría es conocida con el nombre de mucosondulatoria, que según el autor, es un complemento de la mioelástica y es igualmente importante porque extiende la discusión para la formación y aspectos cualitativos de la voz cantada. García y Cobeta destacan la importancia de esta proposición y reconocen que

“desde la perspectiva actual la importancia de la elasticidad e integridad mecánica de la mucosa supera con mucho la del músculo. Es la mucosa la que ondula y poco cuenta en el hecho en sí de la vibración la elasticidad del cuerpo de la cuerda vocal. De la situación de la mucosa regulada en su grado de elasticidad por la acción muscular depende totalmente la calidad de la voz” (1996, p. 8).

En esta teoría, los autores evalúan los beneficios y resultados cualitativos (sin especificarlos en esa citación) necesarios a la producción vocal en el canto lírico, a lo que, podemos interpretar, esta teoría incorpora a los recursos antes citados (de la anatomía y fisiología, acústicos y neurológicos), el aspecto endócrino donde por determinada constitución bioquímica del organismo y de los fenómenos aerodinámicos se da un paso adelante con relación a la producción de la voz y a la explicación de sus características tímbricas, por ejemplo. Conocimiento que refuerza la comprensión de la individualidad de las voces de los cantantes. Complementa Regidor Arribas:

“Es algo fuera de toda duda que la voz no participa de las mismas cualidades para todas las personas. [...] Esta diferenciación es, precisamente, uno de los indicios más importantes para juzgar la personalidad psico-fisiológica de cada individuo, puesto que la voz es una de las expresiones humanas, en donde más se ponen de manifiesto las características de los factores constitucionales de cada cuerpo y de cada espíritu, así como de la situación en que viven durante cada instante de su discurrir vital” (1977, p.13).

A partir de la década de 1960, otros estudios como por ejemplo de los fonoaudiólogos Cornut y Laffon exponen sus teorías acerca de la producción de la voz cantada y sustentan que tres elementos participan del funcionamiento de la laringe: a) el cierre de los repliegues vocales; b) la presión sub-glótica y c) la fuerza de atracción de los repliegues vocales (efecto Bernoulli). El Efecto Bernoulli también conocido como principio, ecuación, trinomio, teorema de Bernoulli, consiste en la descripción del comportamiento de un fluido moviéndose a lo largo de una línea de

corriente que traduce para éstos el principio de la conservación de la energía. Este principio fue expuesto por Daniel Bernoulli (1700-1782) en su obra *Hidrodinámica* (1738) y expresa que en un fluido ideal (sin viscosidad ni atrito) en régimen de circulación por un conducto cerrado, la energía que posee este fluido permanece constante a lo largo de su per curso. Así, con relación al movimiento del aire, cuanto más rápido él se mueve, menor será su presión.

De lo expuesto, las diferentes teorías buscan explicar la forma de como se produce el sonido vocal, las partes del cuerpo y órganos que de ella participan junto a los aspectos acústicos, técnicos, bioquímicos, y psicológicos, propios de cada individuo.

De esa forma, los estudios aquí seleccionados y analizados encaminan para una definición de la voz dentro del llamado “canto artístico”. Esto es, un canto producido a partir de todas las posibilidades del aire sonorizado/sonido vocal, formado en las partes que constituyen la voz como instrumento musical y fundamentadas en conocimientos multidisciplinarios que se insieren en la práctica y explicaciones teóricas durante la adquisición de la Técnica Vocal y ejercicio del canto. Sonido vocal que con sus características específicas debe ser proyectado en pequeñas o grandes salas de concierto y teatros de ópera. Canto artístico o lírico que promueve un tratamiento y formación diferente de la voz en el canto popular y se define de acuerdo con sus posibilidades y maneras de expresión adoptadas en el transcurso de diferentes períodos históricos.

Momentos históricos que han promovido diferentes formas de concebir la voz en medio a concepciones de técnicas de composición y estilo que incentivan otras maneras de tratarla, ampliando sus recursos y adaptándose a nuevas exigencias, estableciendo algunos criterios y normas para la clasificación de las voces cantadas de acuerdo a sus particularidades, posibilidades y características tímbricas y dinámicas. En ese sentido Regidor Arribas (1977, p. 14) manifiesta:

“A medida que las complicaciones musicales han ido aumentando y las exigencias interpretativas han ido siendo mayores, se ha desarrollado la idea de la *especialización*, ampliándose, en suma, el contenido de esa clasificación vocal. Pensemos, por ejemplo, que el cantante de hoy se enfrenta con más imperativos que el cantante del siglo pasado, y con muchos más que el de siglos anteriores, por la aparición de estilos nuevos, que el segundo y tercero no han conocido, y por la gran evolución de la orquesta, desconocida para éste último. Podemos añadir, como una dificultad más para el cantante actual, la elevación a que se ha llegado en el diapason, lo que lleva aparejado un mayor esfuerzo en la



fonación; así, el La<sup>3</sup> del año 1648 (373c/s) nada tiene que ver con el de 1885 (435 c/s) ni con el que adoptan algunas orquestas actuales (más de 450 c/s)”

Perfil que torna amplio y complejo el estudio de la música y del canto en particular y que constantemente desafía a todos los estudiosos e investigadores. En el arte del canto como en el campo de la ciencia, algunas respuestas continúan generando nuevas preguntas que el cantante y maestro de canto deben tener presentes al tratar del tema de los Registros y de la adecuada Clasificación de las voces solistas. Temas que hacen parte de los próximos subtítulos.

### **1.3 - Registros y Clasificación de las voces solistas**

“Refiriéndonos a la expresión músico-vocal en concreto, advertimos cómo esa diferenciación y variedad de voces pueden servir para diferentes y varios instrumentos de Música, dentro de un mismo grupo, en la manifestación de este arte; como sucede, por ejemplo, con la “cuerda“ de una orquesta, dividida en violines, viola, violoncelos y contrabajos. Esto lo ha comprendido bien el compositor de todos los tiempos y ha tratado de escribir sus partituras para voz, teniendo en cuenta las limitaciones de cada tipo vocal y aprovechándose de las cualidades que cada uno de ellos ofrecía. En el proceso histórico-musical, se ha ido perfilando paso a paso una distinción de voces, cada día más clara y minuciosa, que ha sido acompañada de una clasificación de las mismas” (Regidor Arribas, 1977, pp. 13-14).

El estudio y práctica del canto exige una orientación cuidadosa para la descubierta de la voz durante la adquisición de la Técnica Vocal. Entre sus presupuestos básicos están los de una adecuada clasificación de la voz cantada, al comienzo y durante el tiempo de estudios del postulante. Por más difícil que sea este primer paso, considerando, principalmente, la experiencia previa del individuo y de su voz cantada, varios factores inciden para el estado en que ella se encuentra en ese momento: si el alumno canta sin nociones técnicas previas, si nunca cantó o si proviene de profesores con otra concepción de técnica o clasificación de su voz o, inclusive, si trabaja un repertorio que no es el más adecuado para su voz. Muchas son las variables que determinan las características de la iniciación o continuación de los estudios de un cantante lírico. Por esa razón, en diferentes épocas, maestros y cantantes vienen demostrando la importancia de cuidados iniciales que deben ir acompañados de las características vocales innatas del individuo, de sus intereses y objetivos profesionales como cantante lírico.

Antes de abordar los múltiples aspectos de la clasificación vocal nos dedicaremos a la definición y particularidades de la **tesitura, extensión y registros vocales**. Para Dinville (1993, p. 11) **Tesitura** es el conjunto de notas que el cantante puede emitir con facilidad. Ella lo diferencia de **extensión vocal** que hace referencia a la totalidad de los sonidos que la voz puede realizar en los extremos de su registro. Husson (1965, p. 63) define Tesitura como las notas extremas que el cantante alcanza a partir del desarrollo de su musculatura laríngea; de su adiestramiento vocal; de su comportamiento fonatorio; de su constitución endócrina y de su fatiga vocal eventual y momentánea. Aspectos que identifican la tesitura vocal asociada a la participación de partes del aparato de la fonación y de sus reacciones frente a la técnica vocal y deben ser considerados para la protección del instrumento y salud vocal del cantante. Para algunos autores tesitura se confunde con extensión de la voz. Regidor Arribas (1977, p. 25), confirma el concepto de Dinville y define tesitura como el conjunto de sonidos a que se adapta mejor una voz, es decir “la parte de su gama vocal en que el cantante puede moverse a sus anchas, con relativa comodidad, con plena sonoridad, sin correr el riesgo de fatigar su laringe”, siendo, inclusive, quesito importante para la clasificación de las voces cantadas: femeninas, masculinas e infantiles. En la figura 3 el autor esclarece las características de las notas comunes a las diferentes voces, por ejemplo, las notas agudas de la voz del tenor son comunes a las notas graves de la mezzosoprano o contralto, lo que diferencia una de la otra es su timbre<sup>42</sup> (1977, p. 29). De esas afirmaciones se puede constatar el significado de tesitura vocal con relación a la gama de notas que una voz cultivada puede acceder por medio de la técnica; las aproximaciones del término con el de extensión vocal, sin confundirse con él y su diferenciación con relación al de registro e inclusive el resultado final, su timbre y características que demuestran la complejidad de la terminología y su adecuación dependiendo de cada caso.

Por su vez Dourado (2004, pp. 329-330) identifica dos significados para el término Tesitura:

- 1- En la música vocal e instrumental como Extensión del conjunto de notas entre la más aguda y la más grave en una pieza o trecho musical. Sonidos que son alcanzados por determinados instrumentos o voz.
- 2- Sonidos más frecuentes en una música con relación a su extensión.

---

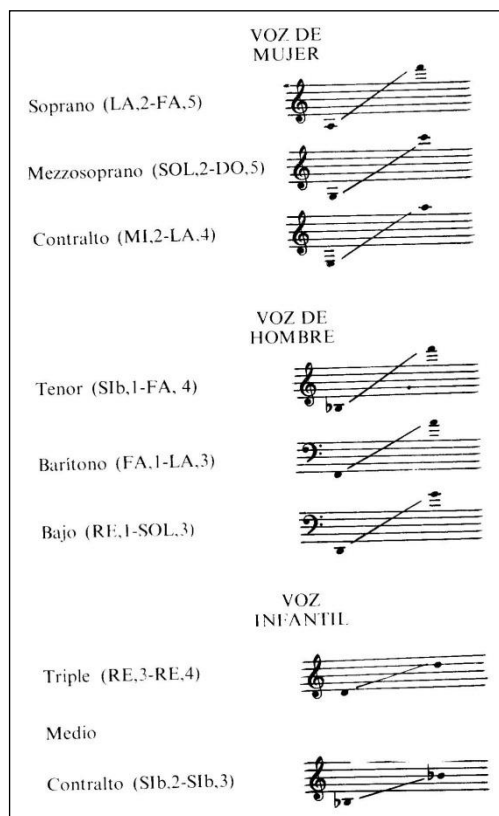
<sup>42</sup> Aspecto cualitativo de la voz que será estudiado en el próximo subtítulo.

Para el término **Extensión** Dourado (Op. Cit., p. 125) también presenta dos significados:

- 1- el espectro de notas de posible ejecución por una voz o instrumento en su propio registro, del más agudo al más grave.
- 2- En los instrumentos de cuerda como el violoncelo y, principalmente, el contrabajo, la abertura de los dedos, mayor que la posición normal, posibilita la ejecución de mayor número de notas en una misma posición.

En este segundo caso, extensión es asociado a la posición de la mano para la digitación y el fraseado en los instrumentos de cuerda y en el primero su significado coincide con los autores anteriores.

Para las voces educadas consideramos la extensión vocal según la propuesta de Regidor Arribas:



**Fig. 3- Extensión Vocal por Regidor Arribas (1977, p. 28)**

Otro factor igualmente importante en las voces cantadas es la concepción de **registro** y la controvertida **clasificación de las voces** para el canto solista. En este caso deben ser también considerados la naturaleza de la voz de cada individuo y principalmente las necesidades de su adecuación a la interpretación de determinado

personaje (y sus características), especialmente, a partir de las óperas novecentistas.

Los **registros vocales** fueron identificados por monjes en la Edad Media (Salomão, 2008, p. 16); por Mancini en el siglo XVIII y por Manuel García en el siglo XIX. Mancini (1774) demuestra ser consciente de que la voz se localiza en diferentes partes del aparato de la fonación: **pecho, cabeza y falsete** (fenómeno desconocido en Francia y Alemania en ese momento) y reconoce la necesidad de buscar la unificación y homogenización durante la emisión vocal por medio de la adquisición de la técnica vocal. Por definición, el registro vocal: partes graves, medias y agudas de la voz, equivalentes a la terminología de voz de pecho, cabeza y falsete, deja implícito que hay *notas de pasaje* entre cada una de esas partes<sup>43</sup>. Desde la época de Manuel García fue identificada esta característica y así definido el registro vocal como “una serie de sonidos homogéneos consecutivos producidos por un mecanismo que difieren esencialmente de otra serie de sonidos igualmente homogéneos producidos por un mecanismo diferente, cualesquiera que sean las modificaciones del timbre y de la fuerza” (Eduardo Grau; 1953, p. 8, *apud* García, 1841). Afirmaciones que demuestran la necesidad de crear mecanismos para que el pasaje de la voz cantada del agudo al grave (y viceversa) no sea emitido de forma desigual y si de forma homogénea en toda su extensión. Aspectos cualitativos asociados a la Técnica vocal como estudiaremos.

En su *Art of Singing* (1909) Enrico Caruso afirma “La voz está naturalmente dividida en tres registros: pecho, medio y cabeza. En hombres cuyas voces son de más baja calidad el último de ellos es llamado de falsetto”. Aquí las controversias terminológicas continúan. Manuel García establecía una diferencia entre la voz de falsete y la de Cabeza, llamadas por él de 2º y 3er registro (1953, pp. 23-24) en las voces femeninas.

Cien años después, Bañó (2003) reconoce que en el canto y en el habla existen dos tipos de registros: el de pecho y el de cabeza o falsete. El primero hace referencia a la voz grave y el segundo a la voz aguda. Dinville (1993, p. 71), por su vez afirma “hace mucho tiempo que en la voz cantada se admite la división en tres registros: voz de pecho, voz mixta y voz de cabeza” considerando también las sensaciones vibratorias en los diferentes niveles de las cavidades de resonancia

---

<sup>43</sup> Ver no próximo subtítulo: Cualidades de la voz cantada.

durante determinada manera de emisión de la voz. Para la autora, los registros de la voz están asociados a las cavidades en que la voz es impostada, de ahí su relación con el timbre. Para Dinville los sonidos graves son promovidos por el movimiento descendente de la laringe y una vibración más lenta de los repliegues vocales (voz de pecho); a diferencia de la región aguda de la voz, donde la laringe se eleva, las vibraciones de los repliegues vocales son más rápidos y se produce una mayor energía vibratoria que es transmitida a las cavidades buco-faríngea y nasal (voz de cabeza). En ambos extremos de la voz, la transmisión de las vibraciones se da por medio de los huesos y músculos de las respectivas cavidades. Otro término relacionado al de registro es el de voz mixta, así llamada a la que se sitúa en la parte central de la voz y se concentra en el lugar donde se modifican las sensaciones vibratorias que permiten el pasaje de la voz de pecho para la de cabeza (Dinville, 1993, pp. 71-72). Aquí adoptaremos la terminología de registro medio, grave y agudo para mejor identificar la situación de las frases en las obras posteriormente analizadas. Volveremos a este aspecto en el capítulo dedicado a la técnica vocal.

Entrando en el siglo XXI la discusión sobre el tema continúa y la terminología tradicional convive con nuevos términos y conceptos. Por ejemplo, Emil Behnke, para las voces masculinas y femeninas, reconoce la existencia de tres registros: de pecho, medio y de cabeza (*apud* Lacabe, 2006, p. 52):

	Primer cambio de registro	Segundo cambio de registro	Tercer cambio de registro
Mujeres	Re4 - Fa4 D4 - F4 293,66-349,23 Hz	Re5 - Mi5 D5 - E5 587,33-659,26 Hz	Si5 B5 987,77 Hz
Hombres	Re3 - Fa3 D3 - F3 146,83-174,61 Hz	Re4 - Fa4 D4 - F4 293,66-349,23 Hz	Si4 B4 493,88 Hz

**Fig. 4 - Transiciones de registros en hombres y mujeres según R. Baken. (Lacabe et al., 2006, p. 53)**

De acuerdo con Birch (et alli) en la voz hablada se identifican dos registros en el hombre: el modal o normal y el registro de falsetto y tres en la mujer: el de pecho, el medio y el de cabeza, para la voz hablada y el registro de pecho, el medio, el de cabeza y el 'Whistle' o 'Flute'" (Op. cit.) para la voz cantada. Fundamentados en

estudios recientes de varios autores, Lacabe et alli señalan “Desde el punto de vista científico, la fuente de la voz humana puede actuar en diferentes modos de oscilación. Estos modos se llaman registros vocales. En la voz masculina existen tres: Pulse o vocal fry; Modal o de pecho y Loft o Falsetto” (Op. cit.), siendo que en la voz cantada los cantantes usan solamente el registro modal, mientras que los contratenores<sup>44</sup> cantan en el registro Falsetto/loft. En las voces femeninas “la situación está menos clara” (Op. cit.). Destaca la autora, “Asimismo en la voz cantada un cambio de registro a otro, también llamado de *passaggio*, supone el paso de un mecanismo de voz a otro y por lo tanto una ruptura en el continuo de la emisión de la voz cantada debe ser evitado por los cantantes” (Op. cit.) en busca de la homogeneidad de la emisión vocal cantada. Gráficamente los autores presentan el siguiente cuadro, incluyendo la situación del *passaggio*:

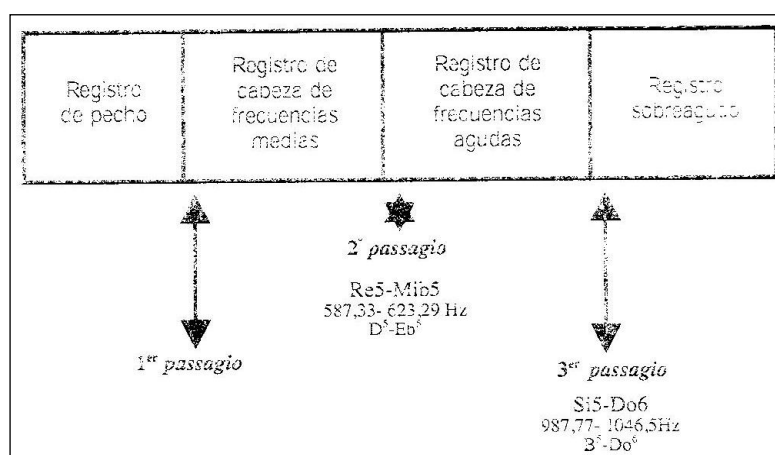


Fig. 5 - *Passaggi* según Uzcanga y Fernández.  
(Lacabe, 2006, p. 53)

Además de la divergencia y concepción terminológicas, desde el punto de vista de la pedagogía vocal la identificación de los **registros de la voz** y consecuentemente del **pasaje** de uno para otro, es un aspecto técnico que debe ser tratado con cuidado por el profesor, principalmente en el inicio de los estudios del cantante. La pedagoga Almudena Ortega hace referencia al *passaggio* en las sopranos entre el Mi4 - Fa4 que separa entre resonancia de pecho y de nariz y senos paranasales, y el de Mi5 - Fa5 entre la voz de N y SPN y voz de cabeza (Lacabe, 2006, p. 53). Como en términos y características anteriores aquí también observamos que el tema de los registros de las voces cantadas es una constante en

<sup>44</sup> hombres adultos que cantan partes de contralto, mezzosoprano o mismo soprano. Este último también llamado de sopranista.

la historia y literatura del canto y que su significado puede variar con el tiempo o buscar esclarecerlo y explicarlo de acuerdo con las maneras y exigencias de las obras.

Otro tema importante reconocido por los estudiosos desde la Antigüedad es el de la **clasificación de las voces cantadas**. El orador Quintiliano (35-95) en sus *Instituciones oratorias* clasifica la voz de acuerdo con la cantidad de volumen: grande, mediana y pequeña y su cualidad: clara, sombría, velada, dulce, áspera, dura, flexible, sonora y obtusa (Regidor Arribas, 1977, p. 17), sin identificar diferencias entre potencia o volumen. Subdivisión que especifica las categorías que en la actualidad son consideradas dentro de aspectos cualitativos de la voz como volumen, intensidad y timbre, entre otros<sup>45</sup>. Hacia el 1500 dentro del Coro Polifónico comienza a adoptarse la clasificación de las voces, inicialmente reconocidas como *agudas y graves: Cantus* (Soprano), *Altus* (Contralto); *Tenor y Bassus* (Bajo) (Bañó, 2003, p. 162). En ese momento histórico el ámbito de cada voz alcanzaba una onceava de extensión. Enseguida, a partir de la ópera y de la música vocal de cámara, principalmente, la clasificación de las voces fue lentamente establecida y esta propuesta polifónica fue ampliada y a los pocos sedimentó la actual clasificación de las voces solistas con sus respectivas especificidades. Cita Bañó:

“Tampoco en los primeros balbuceos de la ópera estuvieron definidos los ámbitos de las voces como hoy las conocemos; por ejemplo el tenor era una voz muy común y no estaba nada considerado en sus intervenciones operísticas, éste debía alternar asiduamente las zonas de bajo o barítono y durante mucho tiempo éste apareció como una especie de bajobaritenor y luego baritenor, hasta que en el pre-romanticismo y romanticismo los diferentes compositores van elevando su tesitura progresivamente, pero tuvieron que transcurrir trescientos largos años de gestación para que aflorase la imagen del tenor como la concebimos actualmente” (2003, p. 162).

A mediados del siglo XVIII aproximadamente, comienzan a ser clasificadas las voces intermediarias, entre las femeninas la de mezzosoprano y entre las masculinas la de barítono (Regidor Arribas, 1977, p. 17). Especialistas del área médica ligados a los estudios del canto, pedagogos y cantantes defienden la importancia y beneficios de una adecuada clasificación vocal desde el comienzo de sus estudios. Dependiendo de la obra y en cantantes profesionales puede haber

---

<sup>45</sup> Ver Cualidades de la voz cantada, próximo subtítulo.

alguna flexibilidad o adaptaciones, principalmente en voces que poseen notas en común a su tesitura vocal.

Garde defiende que “clasificar una voz es, esencialmente, determinar la extensión sonora sobre la cual un sujeto puede trabajar su voz sin correr el riesgo de fatigar su laringe y a qué repertorio lírico u otro, el profesor tiene derecho a destinarlo” (*apud* Regidor Arribas, 1977, pp. 25-26). El mismo autor expresa “Quien aspira a ser cantante, pues, ha de saber en qué tipo se encuadran sus aptitudes vocales para desarrollarlas al máximo de cara a un repertorio musical determinado, donde habrá de moverse profesionalmente. A esto se llama clasificar una voz” (Op. Cit, p. 14). Los cuidados y dificultades de esta clasificación son variados y notorios:

“Clasificar una voz no es una cuestión fácil de resolver en gran número de casos, a causa de los muchos factores que configuran el aparato de fonación humano y determinan sus propiedades, algunos de los cuales son de difícil aprehensión y pueden escapar a la observación analítica vocal, escondiéndose en ellos muchas veces ciertas de esas propiedades” (Regidor Arribas, 1977, p. 14).

A esas dificultades y cuidados deben ser acrecentadas las características de los cantantes en diferentes momentos históricos. Por ejemplo, en el siglo XVII y XVIII predomina la clasificación de las voces a partir de los *castrati*: sopranos (las voces más agudas), contraltos (algo más graves) (Bañó. 2003, p. 165). A este tipo vocal Regidor Arribas denomina de *voz asexual, voz eunocoide o voz de castrado*, una vez que el procedimiento de la castración “consigue evitar el desarrollo de los caracteres sexuales secundarios y, por tanto, el desarrollo de la laringe, la muda de la voz y la adquisición de la voz de adulto” (1977, pp. 23-24). Prevalcían también voces no castradas conocidas con el nombre de *falsetistas*, llamadas por el mismo autor de *voz de sopranista*, definida como “el producto de una especial técnica de emisión vocal y no un fenómeno natural, como es la eunucoide. El sopranista cultiva la voz de falsete, que desarrolla al máximo” (Op. Cit. p. 24). De cierta forma esta voz substituye la del *castrado* aunque no produzca exactamente el mismo efecto sonoro, técnico y estético de él (Op. Cit.). En la actualidad las obras dedicadas a los *castrati* son interpretadas por voces masculinas, voces naturales –no castradas- conocidas con el nombre de sopranistas, falsetistas y contratenores que desenvuelven su técnica sumando su voz natural con la de falsete, inclusive, cuando cantadas por voces femeninas en los personajes originalmente para *castrati*. El mismo autor, *apud* Nadoleczny, la denomina de *voz pseudoeunucoide* y la presenta como una voz que



“no evoluciona hacia las características de una voz adulta, es decir, el sujeto a quien afecta no experimenta el cambio de voz (Op. Cit). Se percibe en estas propuestas que el criterio que predomina para la clasificación de las voces es el de la tesitura y extensión vocal y no las tímbricas o de dinámica<sup>46</sup>.

En la ópera del siglo XIX, con la inclusión de voces masculinas (no castradas) y de las femeninas, la subdivisión tradicional aparece identificada no apenas por su tesitura y extensión sino, principalmente, por sus posibilidades tímbricas y dinámicas con énfasis en la proyección y el volumen sonoro. Para Regidor Arribas (1977, p. 17) la clasificación de las voces “ha sido paralela en su desarrollo al propio desenvolvimiento de este arte musical y distinciones, que en siglos pasados no eran perceptibles, han tomado relieve en fechas posteriores, al aumentar la complejidad musical y hacerse inevitable la *especialización* interpretativa”. El mismo autor dedica una de sus obras a este tema: *Temas del canto. La clasificación de la voz* (1977). En ella identifica históricamente las mudanzas (ampliaciones) de la subdivisión y clasificación de las voces acompañando las exigencias de los compositores-repertorio que, por su vez, pensaban en los intérpretes que tenían a su disposición. El autor hace referencia a la clasificación propuesta por el Conservatorio Nacional de París a principios del siglo XIX, entre las voces masculinas: *graves (contrabajo o basse-taille), medio (barítono) y agudo (taille)* y entre las femeninas: *grave (contralto), media (bas-dessus) y aguda (dessus)*<sup>47</sup>. En la misma época, los italianos identificaban las voces de *basso, barítono, tenore, contralto, mezzosoprano y soprano*. A seguir identifica la “insuficiencia” de estas subdivisiones debido a las exigencias del canto lírico y presenta una nueva clasificación entre las voces a partir del parámetro Timbre y Extensión vocal: *tenores graves, agudos y ligeros; bajos cantantes y profundos; sopranos dramáticas, líricas y ligeras y mezzosoprano dramáticas o de coloratura, etc* (Op. cit. 1977, p. 18). Características que podemos comprobar, por ejemplo, en la clasificación de los principales personajes de *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini: Rosina, mezzosoprano; el Conde de Almaviva, tenor ligero; Don Basilio, bajo buffo; don Bartolo, bajo-barítono y Fígaro, barítono buffo.

De la misma forma, para la clasificación de las voces en el canto lírico, han sido priorizados otros parámetros, por ejemplo el de potencia. Así con relación a los

---

<sup>46</sup> Aspectos que serán retomados en el estudio de la Técnica Vocal, capítulo final de esta Parte I.

<sup>47</sup> Terminología que se confunde con las denominaciones utilizadas para el registro vocal, como ya citado.

barítonos: *barítonos de opereta, de ópera cómica, de ópera y de gran ópera*. Y otras distinciones como *barítonos Verdi, tenor wagneriano, bajo buffo, sopranos Falcon o Dugazon, soprano assoluto y coloratura* (Op. cit. p. 18). Regidor Arribas, junto con Garde, deduce que del desarrollo histórico de las escuelas y del teatro cantado, de la evolución del gusto estético y de las particularidades de escritura de ciertos compositores (Verdi, por ejemplo) surge esa variedad de clasificaciones de tipos vocales gracias a la diversidad natural de la voz humana (Op. Cit. 1977, p. 18). Diversidad que el cantante y maestro español comparte con Husson la “increíble desorden terminológica [...] en que se debate el Arte Lírico hace medio siglo” y a partir de la obra de Prudhomme *Le classement des voix*, resume “Si comparamos diversos manuales de Canto, descubriremos rápidamente esa divergencia al tocar este tema. No existe una absoluta coincidencia de opinión entre los profesionales de este arte, sobre las propiedades que definen cada tipo vocal” (*apud* Regidor Arribas. Op. cit. 1977, p. 19). Esta variedad y diversidad de categorías y propuestas para la clasificación de las voces está directamente relacionada con los aspectos cualitativos de la voz cantada, sedimentados por la tradición del canto lírico y hacen parte del perfil vocal necesario para la interpretación del repertorio aquí seleccionado, inclusive cuando en toda regla siempre hay excepciones.

Con relación a la ópera, Bañó (2003) subdivide la clasificación de las voces por sexo y de acuerdo con su tesitura, sin especificar las notas que cada voz comprende en su extensión y de forma más flexible especifica que

“el lector no experto en temas de canto podrá extrañarse de encontrar en un mismo personaje o rol en dos subdivisiones de una misma cuerda. Quiero advertir que esto es perfectamente normal ya que el repertorio operístico no pertenece a la matemática exacta y hay voces que, por su idiosincrasia, o bien por una excelente técnica pueden abarcar roles algo más pesados sin perjuicio para su voz y viceversa” (2003, pp. 166-167).

Es interesante resaltar esta afirmación una vez que en la cavatina de Rosina: *Una voce poco fà*, varios son los aspectos que justifican su interpretación, sea por parte de una mezzosoprano o de una soprano. Específicamente para el canto lírico Bañó (2003, pp. 166-174) propone la subdivisión en: *Soprano (ligera de coloratura, ligera, lírica, lírico-spinto, spinto y dramática); Mezzosoprano; Contralto*, para las voces femeninas; *Tenor (ligero, lírico ligero, lírico, spinto y dramático; Barítono (lírico o ligero, barítono y barítono/bajo) y Bajo (Bajo cantante, Bajo, y Bajo Profundo)* para

las voces masculinas. Terminología que está de acuerdo con otros autores y personajes de las principales óperas del siglo XIX y es la más utilizada actualmente, inclusive el autor esclarece y ejemplifica cada una de ellas. La voz de soprano es la más aguda en el niño, la mujer y en los antiguos castrados. La *soprano ligera de coloratura*, como su nombre expresa es una “voz ligera y liviana, extremadamente flexible, capaz de gorjear rápidamente y con precisión, realizando verdaderas acrobacias y virtuosismos vocales, como trinos, gorjeos, cadencias y agilidades con ornamentos diversos, etc. (Op, cit. p. 167). Como ejemplo él cita el personaje de Rosina de *El Barbero de Sevilla* de Rossini en versión de soprano, originalmente compuesta para mezzo-soprano. En el caso de ser interpretada por una soprano RO justifica su interpretación una vez que la potencia y el dramatismo no son lo esencial y sí el virtuosismo vocal, lo que puede generar problemas para la interpretación del personaje en la ópera completa y no en una de sus arias (Entrevista, julio de 2013).

La *soprano ligera*, en cambio, es una “voz de gran alcance en los agudos y de ejecución delicada y brillante [...] exigiendo de la *Soprano lírica* una calidad límpida y diáfana del sonido y a la vez con el calibre suficiente y sin asperezas de las voces más graves” (Op. Cit). La *soprano lírico-spinto* es junto con la soprano lírica una de las voces “más cotizadas en los grandes escenarios, sobre todo cuando este calibre vocal goza de homogeneidad tímbrica en todo su ámbito y es capaz de apianar” (Op. cit. p. 168). La *soprano spinto (soprano de empuje)* “Es un calibre intermedio o, mejor dicho, la fusión entre lírico-spinto y dramática, así como también sus posibilidades; por lo tanto esta voz suele alternar y alterna el repertorio más liviano de la dramática y el más pesado de la lírico-spinto” (Op. cit.). La *Mezzosoprano* “suele ser la voz más común entre las personas del sexo femenino a partir de la madurez, así como la de barítono es la más común entre el sexo masculino” (Op. Cit.). Su extensión vocal comprende en general los registros de pecho y de cabeza (o falsete<sup>48</sup>), aconteciendo en algunos casos “por depurada escuela o por condiciones naturales, una voz de mezzosoprano [que] puede sonar con el registro de cabeza, sin dejar de pertenecer a esta cuerda, particularidad que se valora en su repertorio más ligero” (Op. cit.). La *voz de contralto* es más grave que la de mezzosoprano y “bastante difícil de encontrar para protagonistas con las cualidades requeridas; cuando se dan las circunstancias de la contralto con facilidad en los

---

<sup>48</sup> Para Bañó (2003) son sinónimas.

agudos, ésta puede optar a algunos roles secundarios e importantes, sobre todo en la ópera rusa” (Op. cit., p. 169).

Entre las voces masculinas, a partir de la ópera del siglo XIX especialmente el *Tenor ligero (o tenore di grazia)* “es la voz más aguda de las voces masculinas (si excluimos al contratenor)”, entre sus cualidades se destacan la agilidad de la voz media y del falsete y “suele abarcar roles de tesitura muy aguda (ingredientes del bel canto) (Op. Cit). El *tenor lírico ligero*, de mayor potencia que el ligero, inclusive puede cantar el repertorio de éste alternando con el del tenor lírico cuando “ambos se entrecruzan con los roles pero no en los extremos, ya que las obras agudas que canta el lírico ligero son excesivamente agudas para el lírico y las obras más intensas o dramáticas que puede hacer el lírico, al tenor ligero le pueden resultar perjudiciales para la salud de su instrumento (Op. cit. p. 170). El *Tenor lírico*, es el tenor por excelencia “suele estar equilibrado en potencia de volumen y timbre claro”; su proyección es mayor que los dos anteriores y su repertorio es bastante extenso dependiendo de la mayor o menor facilidad en los agudos. Concluye el autor “en ocasiones esta voz puede llegar a cantar algunos de los roles de tenor spinto” (Op. cit.). El *Tenor spinto*, también llamado de lírico-spinto, según Bañó “salvando ciertas distancias” puede ser fundido “en un patrón más o menos uniforme” con el tenor dramático. En general poseen voces grandes, potentes y abaritonadas que deben adaptarse sin esfuerzo al repertorio específico y “cuando estas cualidades llegan a unirse con las más atractivas del tenor lírico, como son la uniformidad tímbrica y control del fraseo y apianados [...] es el tenor que despierta las más intensas pasiones del público; su repertorio puede abarcar, también, determinados títulos del repertorio del tenor lírico” (Op. cit., pp. 170-171). Al *tenor dramático*, se suele catalogar simplemente como tenor y sus personajes se encuentran en “el repertorio italiano más dramático hasta el típico tenor anglosajón y tenor wagneriano” (Op. cit., p. 171). El *barítono* es la voz intermedia que está entre el tenor y el bajo, clasificado en los personajes cómicos como “abardonado, atenorado y hasta bajo/baritenor” (Op. cit.). El *barítono lírico o ligero*, también conocido como *barítono cantante* o *barítono bufo* posee en general el sonido atenorado con graves más débiles o menos potentes. El *barítono propiamente dicho* posee “una voz plena y potente, de timbre varonil (oscuro) y con agudos vibrantes, amén de graves cómodos y aterciopelados” (Op. cit., p. 172). El *barítono/bajo* o *barítono dramático*, típico del

repertorio alemán del siglo XIX, del ruso y en algunas obras de Verdi, posee “unos graves cavernosos y excelentes agudos, es capaz de sorprender con buena línea de canto” (Op. cit., p. 173). La voz del *bajo* se reconoce como “la más potente de todas las voces humanas” (Op. cit., p. 173). Entre sus subdivisiones se encuentra el *bajo cantante o bajo bufo*, voz que debe reunir cualidades dispares como “color vocal, graves suficientes y facilidad en las agilidades y coloraturas, pero sin ser atenorada” (Op. cit.). Es una voz difícil de definir en el inicio de los estudios y al igual que en la de la mezzosoprano, ella comúnmente se define después de los 30 años de edad (Op. cit.). El bajo propiamente dicho posee una “voz amplia y oscura y con agudos seguros, brillantes y con buena cobertura, acordes con el timbre y color cavernoso del centro y graves de su voz” (Op. cit., pp. 173-174).

De acuerdo con lo expuesto, la clasificación de las voces cantadas, su variedad y diversidad interna, inclusive entre voces de un mismo género, permite identificar las innúmeras posibilidades naturales de la voz aliadas a las tímbricas, de potencia, volumen y proyección propias del canto artístico y, por esa misma razón, la necesidad e importancia de conocer su perfil y límites en el momento de escoger el repertorio lírico. En ese sentido Regidor Arribas es categórico:

“Una voz no puede servir para interpretar toda la música escrita para ser cantada, por limitaciones de intensidad, tono y timbre, fundamentalmente, como sucede con los instrumentos de la orquesta, con sus sonidos peculiares y delimitados, con una función interpretativa específica. En consecuencia, hay que señalar al dueño de esa voz cuál es el verdadero alcance de la misma y cuál el terreno donde puede rendir en mayor grado” (1977, p. 14).

Estos cuidados son de fundamental importancia para la permanencia del solista en su actividad profesional. De acuerdo con Canuyt “todos los laringólogos especializados en enfermedades de la voz han advertido que las *vozes enfermas, las fatigadas, son muy a menudo las mal clasificadas*” (apud Regidor Arribas, 1977, p. 16) y Regidor Arribas (1977, p. 15) completa:

“Una voz mal clasificada trata de obtener unos sonidos que no le corresponden, a costa de un esfuerzo muscular y nervioso impropio para las posibilidades fisiológicas del cuerpo a que pertenece, que terminará por ocasionar trastornos en el aparato de la fonación, así como en el sistema nervioso en que está inserto”.

Otros prejuicios provocados por una inadecuada clasificación vocal, sea desde el punto de vista de la tesitura, del timbre o de la intensidad del sonido, son ejemplificados por Regidor Arribas:

“Si la voz tiene un carácter grave y se encuentra como aguda, habrá de mantener una tensión constante para conseguir las notas más altas de esa falsa tesitura, y al ir esa tensión contra la verdadera naturaleza de tal voz, producirá fatiga y daños en su constitución (roces, afonías, nódulos, etc.), imposibilidad de lograr determinados efectos vocales (sonidos redondos, filados, etc.), una amenaza constante de crac y, en suma, una inseguridad en el cantante, que llegará a traducirse en una neurosis” (1977, p. 15).

Argumentos que afirman la dimensión tridimensional del fenómeno de la producción de la voz cantada (anatómica-fisiológica, acústica y técnica vocal) y refuerzan la importancia del profesor para una adecuada orientación y formación para su manifestación. Formación que debe estar aliada a la adquisición de conocimientos técnico-teóricos, históricos y estéticos, necesarios a toda interpretación musical, sin dejar de lado el conocimiento de la constitución y posibilidades del aparato de la fonación para promover los cuidados imprescindibles para la salud del cantante y consecuentemente para el desenvolvimiento de una carrera profesional sin sobresaltos, más extensa y promisor.

#### **1.4 - Cualidades de la voz en el canto lírico**

“Hay voces, que, hablando, producen un efecto similar al oído y que, cantando, poseen notables diferencias de cualidad. Los imperativos de intensidad, de timbre, y, sobre todo de tono, son claramente mayores en el Canto, que en el Habla” (Regidor Arribas, 1977, p. 13).

A partir de las constataciones anteriores podemos abordar y completar los conceptos de los principales aspectos cualitativos que son exigidos para el ejercicio del canto artístico, para luego dedicarnos al estudio de la Anatomía y Fisiología del Aparato de la Fonación (Cap. 2) y de la Técnica y Apoyo de la voz cantada, su definición y características (Cap. 3) de esta Parte I.

Algunas de las cualidades vocales son comunes a las exigidas en la interpretación de los diferentes instrumentos musicales y otras son específicas de la voz cantada, sea desde el punto de vista acústico, de la anatomía y fisiología o de la técnica vocal en occidente. La mayor diferencia está en que en el canto, el

instrumento musical está incorporado en partes del organismo humano y el cantante debe aprender a utilizarlas conscientemente, sin extrapolar las posibilidades propias de su naturaleza orgánica.

Dinville (1993, p. x) entiende por cualidades de la voz cantada a los aspectos acústicos que “explican el conjunto de fenómenos sonoros emitidos por los órganos vocales”. Para ella “el cantante puede variar voluntariamente las cualidades integrantes de la voz, sea simultánea o separadamente y su resultado depende de la necesidad de desenvolver una tonicidad y agilidad muscular que respondan a estas exigencias” (1993, pp. 4-5). De ello se deduce que estas cualidades no dependen apenas de una bella voz o predisposición natural para el canto lírico y si de un conocimiento consciente de la anatomía y fisiología de las partes del Aparato de la Fonación, de la adquisición de una técnica vocal de forma progresiva e igualmente consciente y de una preparación física y musical que debe de estar al servicio del intérprete durante la performance.

La bibliografía consultada presenta los conceptos y explicaciones de las cualidades vocales del cantante de forma objetiva con relación a los aspectos técnicos en general y subjetiva cuando relacionadas con la calidad de la voz cantada y la necesidad de expresar las reacciones que la interpretación de un texto exige y proporciona. Ambos conviven y envuelven la práctica del canto y de la música y crean confusiones terminológicas y de comprensión dependiendo de cada caso.

Las explicaciones subjetivas de la calidad de la voz de un intérprete en su performance se confirman en la conocida afirmación: la expresión es una ley en las artes. Direccionadas al canto, manifestaciones como “cantante de sobresalientes facultades”, “diamante sin pulir”, “voz de oro” (Hernández Girbal<sup>49</sup>) son constantes en las manifestaciones de críticos, profesionales y aficionados del canto. Expresiones que permiten identificar cualidades percibidas auditivamente y relacionadas a la cultura del canto solista. Pedro Lavirgen<sup>50</sup> al escribir el Prólogo de la obra de Fernando Bañó Llorca y comentar sobre sus dotes como cantante, al escucharlo en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en la década de 1950, manifiesta “Quedé profundamente impresionado por la calidad de su voz, su canto vehemente y comunicativo, con impresionantes agudos, de los que esta difícil ópera está

---

<sup>49</sup> *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela*” Tomo II Siglos XIX y XX. Ediciones Lira 1997 *apud*, BAÑÓ, 2003, p. 23. Citado en la presentación de la obra *La antitécnica*.

<sup>50</sup> Catedrático del Real Conservatorio Superior de Madrid.

generosamente nutrida. Con buena técnica y planta escénica envidiable” (in Bañó, 2003, p. 15). Manifestaciones subjetivas reconocidas junto a aspectos técnicos objetivos y de postura de palco, contribuyen para relacionar algunas de las cualidades vocales y musicales de los cantantes en diferentes momentos de la historia de la ópera. Los mismos también se aplican a la interpretación de la música vocal de cámara.

El estudio del canto y su pedagogía exigen determinadas condiciones de los aspirantes que, en la grande mayoría de los casos, está ligada a aspectos cualitativos. Manuel García expresa:

“Examinadas las voces en su estado natural, se encuentran casi siempre toscas, desiguales, trémulas, escasas o poco extensas: sólo el estudio, pero un estudio intenso e infatigable, podrá lograr la entonación; la depuración de los timbres, la perfección y elasticidad de los sonidos. Merced al estudio se evitará la aspereza, se corregirá la incoherencia de los registros, con la reunión de los cuales será aumentada la extensión de la voz” (*apud* Otán Vázquez<sup>51</sup>).

Afirmaciones que confirman la importancia de un estudio consciente del canto lírico. Entre los aspectos objetivos como entonación, depuración de los timbres, perfección y elasticidad de los sonidos, homogeneidad de los registros, desde la época de Manuel García, son cualidades perceptibles por medio de la audición, de índole acústica y estética asociadas al perfil de las exigencias impuestas por el repertorio y la performance de los cantantes que han marcado su historia. Ellas también son el resultado de las posibilidades de aparato de la fonación.

Otán Vázquez, por su vez, destaca cuestiones acústicas, orgánicas, técnico-musicales e intelectuales. Para él, las únicas cualidades “absolutamente imprescindibles para el estudio del Canto son la inteligencia y el oído musical. Es cualidad importante que la voz presente un color bello y que sea sonora. Es cualidad mediata la sólida formación musical o el firme compromiso de adquirirla” (Op. Cit). Él es enfático al afirmar que sin esta última “no tiene sentido el estudio del canto” y es “auténticamente frustrante conseguir en un discípulo un magnífico instrumento vocal del que no se va a obtener más que resultados mediocres por falta de una formación musical adecuada” (Op. Cit).

De esa forma, las características de las cualidades vocales se presentan dentro de una terminología rica y variada (y muchas veces de forma conflictiva),

---

<sup>51</sup> La Voz. In [http://www.palimpalem.com/5/tecnica\\_vocal](http://www.palimpalem.com/5/tecnica_vocal). Consultado en 06/03/2013.



dejando en evidencia el origen y carácter interdisciplinar de las publicaciones en el campo de la acústica, medicina, pedagogía del canto, teoría y performance musical. Para su estudio y delimitación las organizamos en dos grandes grupos:

- a) el grupo que las determina de acuerdo con las propiedades físicas del sonido musical, comprobadas por la Acústica: **altura/afinación**<sup>52</sup> y las relacionadas con el **timbre: intensidad/potencia/volumen; espesor; mordiente; brillo; color, vibrato y resonancia de la voz**, y
- b) el grupo que, a partir del anterior, son determinadas por la adquisición de la técnica vocal: **impostación, proyección de la voz, dicción-articulación, alcance de la voz, velocidad (andamento), agilidad y homogeneidad de la voz.**

Con mayor o menor énfasis, tanto las del primero cuanto las del segundo grupo, están relacionadas entre sí, consideran las posibilidades del Aparato de la Fonación y la adquisición de adecuada Técnica vocal, reafirmando la dimensión y característica multidisciplinar del estudio y ejercicio del canto lírico.

#### 1.4.1 - Cualidades determinadas por la Acústica Musical

“La voz es sonido articulado y modulado, por lo que tiene las características de intensidad o amplitud, tono o frecuencia, y timbre o composición armónica” (Carlos Otan Vázquez)<sup>53</sup>.

Entre las cualidades determinadas por las propiedades físicas del sonido iniciamos por la altura y la afinación, sus relaciones e interrelaciones. La **altura** del sonido, depende de la frecuencia o número de vibraciones por segundo y aumenta o disminuye de acuerdo con ese número. Actualmente el La3, debe estar afinado en 440 (o 442) ciclos por segundo (Hz)<sup>54</sup>. El concepto de **afinación** es reconocido como “altura de un sonido relativamente con otro sonido o con relación a un parámetro previamente determinado” (Dourado, 2004, pp. 20-21) y es producto de concepciones que “han sido establecidas por diferentes sistemas a través de los tiempos” (Op. cit.)<sup>55</sup>. Retomando las características de la altura y considerando

---

<sup>52</sup> tesitura y extensión de la voz ya fueron estudiadas en el subtítulo anterior.

<sup>53</sup> La Voz. In [http://www.palimpalem.com/5/tecnica\\_vocal](http://www.palimpalem.com/5/tecnica_vocal). Consultado en 06/03/2013.

<sup>54</sup> Afinación oficializada como base para las orquestas e instrumentos de afinación fija como el piano, órgano y teclados e extensivo a las voces cantadas para la interpretación del repertorio del siglo XIX.

<sup>55</sup> Son conocidas las experiencias de Pitágoras dentro de la afinación natural y más tarde en la cultura occidental, la del temperamento desigual y la del temperamento igual. Sistema este último que

aspectos acústicos aliados a los de anatomía-fisiología y técnico-vocales para su emisión, Dinville (1993, p. 5) en *A Técnica da voz cantada* reconoce que para mudar la altura es preciso mudar la presión espiratoria “esto es, modular el grado de tonicidad de la musculatura abdominal, así como el volumen de las cavidades supra-laríngeas que modificarán la posición de la laringe, el cierre glótico, la frecuencia de las vibraciones de las cuerdas vocales y el dislocamiento de la sensación vibratoria”. Así para el canto lírico, cada nota tiene su lugar dentro de las cavidades de producción del sonido, de esa forma la espiración y la preparación de las partes del organismo son fundamentales para su concretización. De acuerdo con esas características, podemos interpretar que para Dinville, altura está directamente relacionada con afinación, considerando la respiración y la audición como parte integrante de esta cualidad “la afinación es regulada por movimientos extremadamente delicados y por el dominio de un conjunto de sensaciones las cuales es preciso estar muy atento y siempre asociados al control auditivo vigilante” (1993, p. 7). Nótese que para Dinville estos conceptos están también asociados a un determinado tipo de postura y preparación corporal para el ejercicio del canto lírico. Afirma la autora:

“Algunos cantantes cantan abajo de la afinación de una nota porque ellos no sustentan el soplo debido a una hipotonía muscular. Otros cantan a cima de la afinación de una nota porque empujan el aire, sea por exceso de presión o porque el soplo se gasta demasiado rápidamente. En este caso el sonido está errado y desafinado” (1993, pp. 7-8).

Con relación a la técnica vocal, Dinville (1993, pp. 7-8) adjudica a la afinación de cada nota (alturas) su relación con la presión del aire, con la necesidad de tonicidad musical que “bien distribuida irán determinar la coaptación adecuada de las cuerdas vocales para una mejor acomodación de la voz en las cavidades de resonancia”. Así la autora confirma la interrelación de los términos de los grupos uno y dos antes citados y la dificultad en separar los aspectos acústicos de los orgánicos del aparato fonador. De esa forma refuerza la importancia de la respiración con un determinado tipo de “soporte o apoyo” de la voz para el canto solista, que asocia con la “tonicidad muscular”<sup>56</sup>. Al reafirmar la relación entre el fenómeno de la producción vocal con el de la audición, Dinville justifica que, una vez que todo sonido

---

fundamenta la interpretación de la música acústica desde el siglo XVIII hasta buena parte del siglo XX.

<sup>56</sup>Desenvolveremos este concepto em el cap. 3

es producido por la vibración del aire y colocado en las respectivas cavidades (a la manera del cuerpo acústico de un instrumento musical), ella se proyecta, por medio del aire, en un ambiente en forma de ondas sonoras, siendo percibido por las vibraciones que llegan a la membrana del tímpano, que también vibra. Así afinación y audición contribuyen para la emisión y homogeneidad de la voz, como estudiaremos en el grupo dos.

Como la Altura depende del número de vibraciones por segundo, desde el punto de vista acústico, otras cualidades vocales como **intensidad, potencia y volumen**, se relacionan con la amplitud de estas vibraciones, menor amplitud: poco volumen; mayor amplitud: mayor volumen o intensidad:

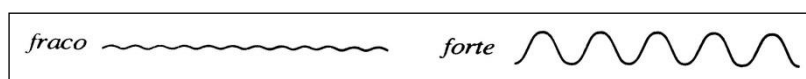


Fig. 6 - Roy Bennett. *Elementos básicos da Música*, 1990, p. 8

Al igual que Bennett, Dourado (2004, p. 168) define **intensidad** como un “parámetro sonoro que acústicamente está relacionado primariamente a la amplitud de la vibración de un cuerpo” y **volumen** es definido como “intensidad del sonido” (Op. cit. p. 362). Así, ambos términos están intrínsecamente relacionados, o para algunos autores pueden ser sinónimos. En sus estudios acústicos Husson reconoce intensidad con volumen de la voz y ambas como una de las categorías del timbre. Para Husson el volumen se identifica con el tipo de voces *pequeñas* o sin portadas y *voluminosas* o aptas para grandes salas (*apud* Regidor Arribas, 1977, p. 68), relacionando cada una con la **potencia** y la proyección de la voz<sup>57</sup> en diferentes ambientes/salas. Desde la perspectiva de la técnica vocal, Dinville (1993) identifica la intensidad asociada a las posibilidades de la anatomía y fisiología del organismo humano:

“[Intensidad] depende de la presión sub-glótica, o sea, de la sustentación abdominal que permite la potencia. La intensidad se concretiza por una sensación de tonicidad que se distribuye en los órganos vocales. Ella es percibida como una energía transmitida, poco a poco, al conjunto de las cavidades de resonancia y a los músculos faríngeo-laríngeos. El cantante durante su trabajo debe tener consciencia del dispendio muscular que la intensidad requiere, de la dinámica vocal apropiada y generalizada que provocarán el enriquecimiento del espectro sonoro. La intensidad<sup>58</sup> aumenta con la tonicidad y está asociada a la altura tonal” (pp. 5-6).

<sup>57</sup> A ser estudiada en el grupo dos.

<sup>58</sup> Que varía entre 80 y 120 decibeles, dependiendo de las voces (Dinville, nota de rodapié, p. 6).

Otro concepto asociado a intensidad en la voz cantada es “messa di voce”. Dourado (2004, p. 202) complementa, entre cantantes y, por analogía, entre instrumentistas de cuerdas y de soplos, el término “messa di voce” se utiliza para la ejecución de una “nota larga cuyo inicio es suave y gradualmente va adquiriendo mayor intensidad”. En la voz cantada “messa di voce” (m.v.) significa “canto sustentado que inicia en dinámica piano y sugiere intensidad contenida” (Op. cit., p. 204). Término que permite diferenciar intensidad y volumen, identificando el primero con “messa di voce” y el segundo con recursos naturales de cada voz.

El **Timbre** como una de las cualidades vocales explicadas por la acústica es definido por Dourado (2004, p. 331) “como elemento que diferencia la cualidad de sonidos de igual intensidad y frecuencia debido a la presencia mayor o menor de determinados armónicos<sup>59</sup> y su relación con la fundamental”. Así el timbre está asociado al “color” de la voz o de un instrumento y podemos reconocer la diferencia entre una trompeta, un oboe, un violín, una soprano, un tenor o un barítono, inclusive cuando todos estén emitiendo una misma nota. Manuel García así lo definía:

“Llamamos *timbre* al carácter propio e infinitamente variable que cada registro, cada sonido, puede adquirir, abstracción hecha de la intensidad. Apenas producido un sonido por la laringe, la faringe se lo apropia y lo modifica. La formación del timbre depende de dos especies de condiciones: 1) de las condiciones estables que caracterizan a cada individuo, como ser la forma, el volumen, la consistencia, el estado de salud o de enfermedad del aparato vocal de cada uno; 2) de las condiciones móviles, como ser la dirección que el sonido toma en el conducto vocal durante su pasaje, sea por la nariz sea por la boca, la conformación y la capacidad de este mismo conducto, el grado de tensión de sus paredes, la acción de los constrictores y del velo del paladar, la distancia de los maxilares y de los dientes, la disposición de los labios y las dimensiones de la abertura determinada por éstos a la boca, por último la convexidad o depresión de la lengua, etc.” (1953, p. 10).

Importante descripción que liga la producción de la voz a cualidades vocales que son producto de la respiración y dirección del sonido hacia las cavidades de resonancia en la face para su proyección. En esa dirección, Regidor Arribas (1977, p. 65) confirma y complementa que el timbre es “la cualidad que permite distinguir dos sonidos de igual altura e intensidad, pero de diversa procedencia; depende del

---

<sup>59</sup> Sonidos complementares de la serie armónica que acompañan al sonido fundamental que suena más fuerte al ser emitido por un instrumento. Los armónicos varían de acuerdo con cada instrumento y son los responsables por el brillo o falta de brillo del sonido de ese instrumento (Bennett, 1990, p. 41).

grado de complejidad del movimiento vibratorio que origina el sonido”. Desde el punto de vista de la anatomía y fisiología él defiende que

“el timbre de la voz humana (de los sonidos que produce) depende, en parte, de la constitución de las cuerdas vocales y de su manera de vibrar, y, en parte, de la forma de las cavidades de resonancia. Ahora, bien, sabemos que estas cavidades están delimitadas por unas paredes móviles. En consecuencia, el cambio más ligero en la posición de estas paredes producirá un cambio correspondiente en el timbre del sonido disponible” (1977, p. 65).

Para Mansión (1947, p. 72) “el timbre es algo sutil e indefinible que hace con que dos voces diferentes, al cantar la misma nota, conserven su individualidad y se mantengan inconfundibles: es el color y la personalidad de la voz”. A este concepto, la cantante asocia los aspectos ligados al color e idiosincrasia de cada voz, inclusive de una misma clasificación vocal. Por ejemplo, si comparamos las voces de los tenores Plácido Domingo, José Carreras y Luciano Pavarotti, es posible constatar estas afirmaciones, lo que torna rica y compleja la definición de determinados términos cualitativos, asociados a la cualidad de una voz. Dinville (1993, p. 6) también reconoce el aspecto complejo del timbre en las voces cantadas y lo identifica como

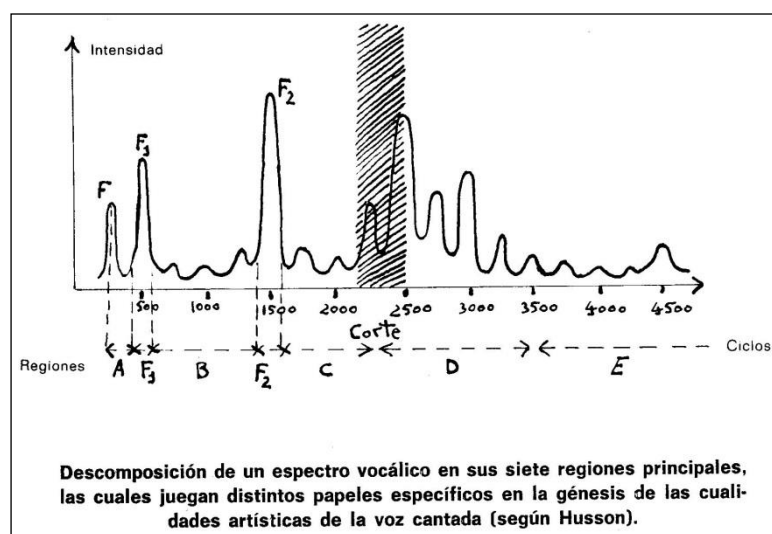
“el resultado de los fenómenos acústicos que se localizan en las cavidades supra-laríngeas. Es modificando el volumen, la tonicidad de esas áreas, así como la de los labios y mejillas, que el sonido fundamental emitido por la laringe será enriquecido o empobrecido voluntariamente según el orden, el número y la intensidad de los armónicos que lo acompañan. Aspectos que son filtrados en las cavidades de acuerdo con la altura tonal en una determinada vocal. [...] La riqueza del timbre está en función del uso de los resonadores, de la presión subglótica, de la posición más o menos alta de la laringe, también del cierre glótico y de la cualidad de las mucosas. Condiciones esenciales a la cualidad del timbre, así como de su morfología”.

De esa forma las características del timbre envuelven explicaciones desde la acústica del sonido y anatomía y fisiología, acompañadas de aspectos técnicos y específicos de un texto determinado, sea por las consonantes o las vocales, dependiendo de cada idioma. En ese sentido, Husson (1965) analiza la situación de la emisión de vocales, tanto en hombres como en mujeres<sup>60</sup>, y los denomina como “timbre vocálico” y “timbre extra-vocálico”. Husson (1965, pp. 64-65) explica, el timbre vocálico es el que determina la diferenciación de las vocales, por ejemplo

---

<sup>60</sup>Segundo el autor resultado obtenido por medio de la medición de un aparato electro-acústico llamado *analizador de frecuencias*.

permite reconocer que una /A/ es distinta de una /E/. El timbre *extra-vocálico*, por su vez, es el timbre que queda cuando se eliminan, por filtraje, las bandas vocálicas F1 y F2<sup>61</sup>, este no se parece en absoluto a una vocal, pero sigue teniendo ciertas cualidades, a saber: un *volumen*, un *espesor*, un *brillo* y un *color* (claro u oscuro<sup>62</sup>). Por esta razón lo hemos denominado “timbre extra-vocálico *individual fundamental*”. Sus características son representadas en el siguiente gráfico:



**Fig. 7 – Descomposición de un espectro vocálico.**  
(Regidor Arribas, 1977, p. 67)

Para Husson (1965) el “timbre vocálico” depende de circunstancias fisiológicas, esto es, de la conducta de la fonación adquirida por el sujeto, sea por imitación o por aprendizaje de una técnica vocal. Ella tiene mucho que ver con la movilidad de las cavidades de resonancia y con aspectos de la constitución anatómica y su funcionamiento. Dinville y Regidor Arribas reconocen que depende casi exclusivamente de la constitución laríngea congénita, siendo éste el que caracteriza la voz, variando enormemente de un a otro individuo. Dinville (1993, pp. 6-7) complementa que el timbre es definido de diferentes maneras:

<sup>61</sup> F1 y F2 representan los formantes de la voz humana. Las “vocales son definidas básicamente por la amplificación inserida en la energía glótica. Las bandas de frecuencias amplificadas, o sea, los picos de energía varían de acuerdo con la vocal emitida, en el caso, específico de las vocales, representan grupos de armónicos y reciben el nombre de formantes del sonido. [...] Son principalmente las frecuencias de F1 y F2 que determinan la cualidad de una vocal en términos acústicos y su identidad en términos auditivos” (Russo & Behlau, 1993, p. 29).

<sup>62</sup> Características también identificadas por García y analizadas como timbre claro y oscuro para el registro de pecho; Timbre claro y oscuro para el registro de cabeza y timbres gutural, nasal, redondo y ronco (1953, pp. 10-13).

“Se habla de su colorido y su relación directa con la forma de los resonadores. Se habla de la amplitud con relación a sonoridades extensas y redondas, del mordiente, la espesura y brillo, que crece y decrece con las modificaciones de la intensidad, que por su vez están correlacionadas con la tonicidad de las “cuerdas vocales”. Estas diferentes formas acústicas son realizadas por mecanismos extremadamente delicados, por todo un conjunto de movimientos musculares y por la mayor o menor tonicidad de las partes participantes. Pero el timbre puede ser transformado con la utilización de determinados métodos que lo modifican, en cuanto es la realización del mecanismo fisiológico de la voz que permitirá desenvolver y apreciar el timbre natural del cantante”.

En consonancia con otros autores, aquí Dinville adjudica al timbre vocal la delimitación de otros aspectos cualitativos que con él se relacionan en el momento de la producción vocal: **amplitud** que corresponde a las sonoridades extensas y redondas; **espesura; mordiente y brillo** que crece y decrece con las modificaciones de la intensidad y están en correlación con la tonicidad de las repliegues vocales, asociadas a la técnica de colocación y emisión/proyección a partir de la caja de resonancia que promueve el acabamiento y proyección de la voz cantada. Así, Regidor Arribas (1977) y Dinville (1993), fundamentados en Husson (1965) y nuevamente en aspectos de la técnica vocal, constatan **estridencia** y **vibrato** como parte integrante del grupo de las cualidades del timbre vocal.

Analizando individualmente cada uno de estos términos, Regidor Arribas (1977, pp. 68-69) considera que amplitud está relacionada con el **espesor** de la voz y este con las características anatómicas de la caja de resonancia:

“El espesor proviene de la amplitud de todos los parciales inferiores a 2500 ciclos por segundo (frecuencia de Corte); y por tanto, crece o decrece al aumentarse o disminuirse, respectivamente, las intensidades en forma simultánea dentro de las regiones que están por debajo de aquella frecuencia, y únicamente en este caso. El espesor tendría su origen en el volumen [entiéndase aquí la capacidad] de las cavidades buco-faríngeas, de lo cual podría inferirse que cuanto más puedan aumentarse los diámetros transversales de los pabellones de resonancia (sensación de inflados), mayor sería el espesor que se puede otorgar a una voz”.

Características que hace diferenciar el significado acústico de amplitud y permite interpretar que el espesor de la voz tiene que ver con el de “cuerpo” o “peso” de la misma, producto de una buena colocación en las cavidades de resonancia para su proyección en las diferentes salas. Por esa razón, entendemos que los autores coinciden con Husson, para el cual las voces pueden ser *espesas* o *débiles*.

El **mordiente** por su vez es constatado entre los 2500 y 3500 c/s del espectro extra-vocálico de la emisión y “crece o decrece, cuando aumentan las intensidades o disminuyen, respectivamente, dentro de esta región de frecuencias, pudiendo ser estimulado fuertemente por el *tono afectivo* que el cantante confiere a la interpretación de una obra” (Regidor Arribas, 1977, p. 69). En este aspecto estamos de acuerdo con el autor, que hace diferencia entre **mordiente** y **estridencia** de la voz cantada, pues, cuando los armónicos más agudos del *espectro vocálico* (a partir de los 3500 c/s hacia arriba) son demasiado intensos, surge el fenómeno de la *estridencia* de la voz, que es un grado de exageración del *mordiente*.

El **brillo** o “*eclat*”, es considerado como sinónimo de “una voz bien timbrada” acompañada de una excelente tonicidad laríngea. Con relación al **color** el término es identificado como sinónimo de voces *claras u oscuras* “según que la técnica vocal empleada sea *abierta* (uso de vocales claras) o *cubierta* (vocales redondeadas), respectivamente (Husson *apud* Regidor Arribas, 1977, p. 66). A las que Regidor Arribas complementa con relación al aparato de la fonación humano que “a causa de la gran movilidad de sus cavidades de resonancia (bucal y faríngea), tiene la posibilidad de obtener una infinita gradación de timbres, desde los *oscuros* a los *claros*, y de conferir a éstos *opacidad, brillantez y estridencia*” (1977, p. 68). Así se percibe la dificultad de tratar algunas de las cualidades de la voz cantada de forma aislada o separadamente, una vez que, cada una de ellas puede estar relacionada con las diferentes formas de explicar el fenómeno de la producción vocal cantada.

El **vibrato** es otro de los conceptos ampliamente reconocido dentro de las cualidades de las voces en el canto artístico. Por definición el término es bastante conocido en la teoría musical y de fundamental importancia para la interpretación de la música. Dourado (2004, p. 353) lo define como “técnica y efecto ornamental que consiste en la alteración de la frecuencia de una nota bajando la afinación y retornando rápidamente a la altura anterior, utilizado especialmente como recurso expresivo es de gran valor para el intérprete”. Desde el punto de vista acústico el mismo autor lo identifica con la oscilación de una frecuencia entre 6 e 8 (a veces entre 5 y 8) Hz, que, en el registro medio de la voz, corresponde a una amplitud que se aproxima de un semitono. En esa línea, Dinville (1993, p. 8) reconoce en el vibrato un importante recurso expresivo de la voz, por su carácter leve y poder emocional y relaciona éste con la formación del timbre, caracterizado por



“modulaciones de frecuencia acompañadas de vibraciones sincrónicas de intensidad y de altura que repercuten en la formación del timbre” (Op. Cit). Analizado desde el punto de vista técnico-vocal, este recurso se adquiere a medida que el cantante “domina su técnica y realiza de la mejor manera posible su junción faríngeo-laríngea donde su mecanismo fisiológico corresponde a finas vibraciones del conjunto de la musculatura respiratoria y laríngea” (Op. Cit). Y concluye “sin vibrato la voz es achatada, inexpresiva y sin calor humano. Él no existe en las crianzas ni en las voces incultas” (Op. cit.). Para Perelló (1982, p. 119) “El vibrato solo se encuentra en artistas de talento”, lo que podemos considerar que esta es una de las cualidades más importantes en el cantante solista, una vez que, el vibrato vocal como recurso musical y bien conducido técnicamente está al servicio de la interpretación y mal conducido (o emitido) puede ser confundido con “la voz caprina”<sup>63</sup>.

A los aspectos cualitativos ya citados debemos acrecentar el de la **resonancia** de la voz. En acústica el fenómeno de la resonancia se explica “cuando una fuente emite un sonido de frecuencia igual a la frecuencia de vibración natural de un receptor. En todo tipo de resonancia ocurre una especie de amplificación del sonido, aumentando su intensidad”. Direccionado al canto Sinnek<sup>64</sup> (1955, p. 29-30) llama de resonancia al “refuerzo” del sonido que se concretiza cuando una cuerda vibra y transmite su vibración a otro elemento que por su vez lo acompaña y completa. Ella afirma “cuanto mayor sea la capacidad de vibración del material de la caja de resonancia y cuanto mejor sea aprovechada, mayor y más lleno y puro serán el sonido y el valor del instrumento musical”.

Como será abordado en el próximo capítulo sobre la Anatomía y Fisiología del Aparato de la Fonación, la resonancia de la voz se da en tres cavidades: faringe, boca y fosas nasales. Las cualidades antes citadas (espesura, brillo y color), cuando obtenidas de forma adecuada, repercuten en la cualidad mayor que es la de la resonancia, rica y completa, que permite la proyección de la voz del solista. Cualidades donde prevalecen los principios acústicos, muchas veces inter-ligados a los recursos de la anatomía y fisiología de las partes del cuerpo humano que

---

<sup>63</sup> Voz con defecto en su colocación y proyección. “voz de cabra”

<sup>64</sup> Hilde Sinnek (1900 - ¿?), cantante y profesora de canto austríaca radicada en Brasil. Desde 1941 ejerció el cargo de profesora de canto en el Conservatorio Brasileiro de Música (RJ) y desde 1951 en la Escola Livre de Música de São Paulo, actuando simultáneamente en recitales y conciertos. Fue también conferencista y desde 1939 colaboradora de la Radio del Ministerio de Educación y Cultura donde organizó diversos programas culturales, entre ellos “A Arte do Canto a través dos tempos”.

participan del canto lírico obtenidos de forma consciente por medio de la Técnica Vocal.

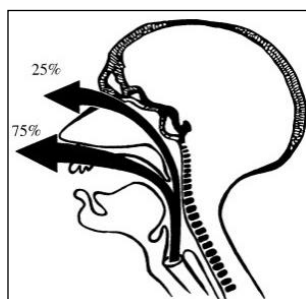
#### 1.4.2 - Cualidades determinadas por la Técnica Vocal

“Durante las clases de canto se recurre a infinidad de imágenes para hacerse entender, a la hora de manejar el difícil instrumento humano que ni se ve ni se toca” (Bañó, 2003, p. 28).

A partir de lo expuesto, es necesario identificar otras cualidades de la voz cantada que dependen o se relacionan con las anteriores y son adquiridos o mejorados, específicamente, con el desenvolvimiento de la técnica vocal. Entre las cualidades del segundo grupo: **Impostación/Colocación; Proyección y Alcance de la Voz Cantada; Dicción-Articulación; Homogeneidad; Dinámica y Agilidad Vocal.**

Bañó (2003) constata la dificultad en definir estos conceptos. Sobre la **impostación de la voz** anticipa que su explicación en el canto artístico se confunde con una serie de términos poco claros, empírica y científicamente utilizados: “colocación”, “enfoque”, “impostación”, “apoyo de la voz en la máscara<sup>65</sup>”. Técnicamente, Bañó explica el concepto de impostación:

“Cantantes y maestros se suelen referir en el mundo del canto para indicar la forma de dirigir el sonido hacia un punto concreto que el profesor suele situar “alto” y “arriba” generalmente hacia delante y por encima de nuestros ojos, todo ello supuestamente para educar la voz en el canto, el “punto” o “sitio” donde llevar la voz puede diferir sustancialmente más o menos según el enseñante” (2003, pp. 25-26).



Es imprescindible, el equilibrio del sonido glótico en los resonadores craneales y paladar duro o puente armónico de la voz, de lo contrario es fácil nasalizar o engolar el sonido. La visión de esta imagen metafórica es corroborada por muchos cantantes y tratados especializados de técnica vocal.

**Fig. 8- Colocación del sonido y distribución del mismo en los resonadores bucal y nasal. (Bañó, 2003, p. 62)**

<sup>65</sup> Expresión inicialmente utilizada por los italianos para la colocación/impostación de la voz en las cavidades de resonancia. Ver cap. 3 de esta Parte I.

Esta diversidad de términos y su significado, acompañan la Historia del Canto desde el siglo XVII. De todas formas en la figura anterior es posible notar la imagen que es utilizada en la pedagogía del canto para identificar el “lugar” de la colocación de la voz cantada. Voz que en realidad es amplificada en las cavidades faríngea, oral y nasal y no en la órbita ocular como aparece en esa figura. Esta última es más una figura de la pedagogía para imaginar la impostación alta de la voz en las cavidades supranasales y ayudar a pensar en su colocación/impostación para su proyección.

Bañó (2003, p. 26) sin desconocer los avances tecnológicos que permiten visualizar y registrar la actividad laríngea en el momento del canto, reconoce que “en realidad la colocación de la voz es un ‘truco’ basado en el empirismo secular, como consecuencia de la práctica y observación de las sensaciones heredadas, de generación tras generación”.

Para efectos de utilización de una terminología adoptaremos el término **impostación** como sinónimo de colocación de la voz en las cavidades de resonancia del individuo y están asociadas a su proyección una vez que:

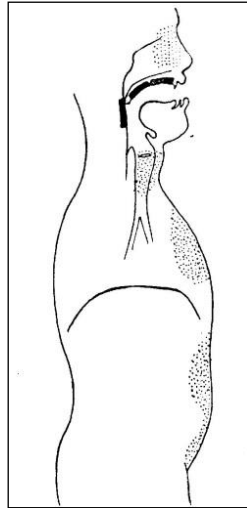
“La voz provoca vibraciones sonoras y estas, a su vez, crean en el individuo sensaciones en zonas y puntos concretos de nuestra cabeza y sistema oral, a las que se las denomina de ‘sensaciones propioceptivas’<sup>66</sup> [...] que coinciden con cantar ‘hacia arriba y hacia delante’, ‘el sonido alto’, ‘la voz detrás de los dientes’, ‘sentir que el sonido sale de entre las cejas’, ‘notar como vibra el cartílago nasal’, enfocar la voz hacia el paladar duro’, ‘emitir el sonido hacia los pómulos, los maxilares’ etc.” (Op. cit., pp. 26-27).

Perelló (1982) por su vez amplia la localización de las sensaciones en el canto como muestra la siguiente figura, no solamente en la instancia de la impostación sino también desde el tórax hasta la cabeza, lo que más adelante llevará a los maestros a considerar de cantar “con el cuerpo” o con una postura corporal que mantiene en forma activa la participación de partes y órganos participantes de la producción vocal<sup>67</sup>:

---

<sup>66</sup> Propioceptivo está relacionado a las sensaciones en el cuerpo del cantante, en sus diversas partes, durante la producción de su voz.

<sup>67</sup> Ver Postural Corporal al final del capítulo 2 de esta Parte I.



**Fig. 9- Localización de las sensaciones propioceptivas en el canto.**  
(Perelló, 1982, p. 122)

Así, desde el punto de vista de la anatomía y fisiología del Aparato de la Fonación, la impostación de la voz consiste en una instancia de su emisión en el momento de la colocación de la voz (aire sonorizado) en la parte frontal del cráneo y de la face para su proyección, reforzando los recursos acústicos del instrumento. Aspecto que contribuye para la obtención de otra cualidad a ser adquirida por la técnica vocal: el del **alcance de la voz cantata**. Para Dinville el alcance de la voz está relacionado con su proyección en ambientes acústicos dedicados al canto o a la interpretación musical en general (operística y de cámara). Interesa destacar algunas de las explicaciones de la autora:

“Desde el punto de vista funcional [anatómico y fisiológico], el alcance de la voz cantada está siempre relacionado con la energía gasta y se traduce, principalmente, por medio de la concientización de una tonicidad generalizada en el cuerpo entero que genera las sensaciones propioceptivas más perceptibles al enriquecimiento del juego acústico del timbre. [...] La voz, diferentemente de los otros instrumentos, no es materializada y por esta razón, es más difícil de controlar. Es por ese motivo que el cantante debe tener a su disposición una técnica segura, consciente, basada en las sensaciones y movimientos precisos que le permitirán no perder el dominio de la voz en las grandes salas, en las iglesias, al aire libre o en los estudios desprovistos de acústica adecuada” (1993, pp. 9-10).

De esa forma el cantante debe tener conciencia de sus sensaciones internas, de sus posibilidades musculares y acústicas que le permiten el dominio de la voz en cualquier circunstancia de la performance. De tantas explicaciones que la autora expone parece diluirse el propio concepto del alcance da voz, a pesar de que es

posible identificarlo con lo que él no se relaciona. Según la autora, el concepto no se refiere a la proyección de la voz en el sentido de “lanzarla para adelante”; no se exige un exceso de intensidad de la voz (esto es, no está relacionada con el volumen) y sí se refiere a la utilización técnicamente adecuada de las partes del aparato fonador que proporcionan el canto, y desenvuelven la tonicidad muscular de partes del organismo para que la voz se proyecte en diferentes espacios. Podemos aquí constatar cierta relación con el apoyo y postura corporal necesaria al ejercicio del canto<sup>68</sup>.

Como en todo tipo de canto, la voz es mediadora de un texto y en ese sentido la **articulación** y la **dicción** son fundamentales e imprescindibles para la buena emisión y comunicación del texto. En algunos casos, cuando se articulan palabras o frases literario-musicales, el término **articulación** puede confundirse con el de dicción. También puede ser utilizado como sinónimo de “la producción de los distintos fonemas que constituyen la letra o el texto de una línea melódica” (Perelló, 1982, p. 140). La **dicción** (o pronuncia) está directamente relacionada con la cualidad de la articulación. Es la forma refinada como se procesa el mecanismo de la articulación. En los distintos idiomas del repertorio operístico o de cámara, el cantante lírico debe tener la habilidad de realizar la pronunciación del texto de la forma más próxima del idioma original, como se cantase en su propio idioma nativo. Arturo Toscanini (1867-1957), el reconocido maestro italiano dice: “La culminación del melodrama, el elemento determinante para conseguir la emoción del oyente y su entusiasmo, no está en la música ni en el canto, sino en el significado de la palabra. Ésta es la meta. El resto es el medio para iluminar ese significado” (*apud* Perelló, 1982, p. 140). Independiente de cierto exagero en estas afirmaciones, por su intermedio podemos ver la importancia dada a la articulación y dicción del texto como vehículo imprescindible para la realización total del impacto del canto a través de la ópera o música vocal de cámara.

Desde el punto de vista de la emisión, desarrollada por la técnica vocal otra exigencia técnico-cualitativa es la **de la homogeneidad de voz cantada**. Para Regidor Arribas (1996, p. 68) ésta es una de las cualidades importantes del buen cantante, es como “una igualdad en toda la emisión vocal, sin cambios de timbres ni baches sonoros, lo cual no debe confundirse, naturalmente, con las alteraciones

---

<sup>68</sup> Ver capítulo 3 de esta Parte I.

expresivas que el cantante ha de realizar con su voz por razones interpretativas”. Esto es, como ya señalado al estudiar los registros vocales, la homogeneidad es la busca de la buena realización del “pasaje de la voz” entre los diferentes registros vocales. Homogeneidad adquirida por medio de la técnica vocal “de las tres zonas en que se suele dividir la tesitura vocal, *grave*, *media* y *aguda*, es esta última la que contiene generalmente el mayor número de dificultades para un cantante y la más valorizada y objeto de crítica en el momento de la actuación pública, sin que esto sirva de desprecio para las otras zonas, que también le son exigidas al cantante en su correcta emisión” (1989, p. 67). Dinville también defiende que la homogeneidad de la voz es resultado de una distribución equilibrada del sonido en las cavidades de resonancia y que debe ser realizada “por la armonización progresiva de todos los órganos indispensables a la fonación. O sea, por un sistema de compensación sobre toda la extensión de la voz y sobre todas las vocales de modo a atenuar o reforzar ciertos formantes [de la voz] (1993, p. 7).

Estos cuidados refuerzan otro aspecto importante de la técnica vocal, el **pasaje de la voz**, que no es reconocido como un problema en todas las escuelas de canto, pero sí es verificable en muchos estudiantes durante su formación, y, excepcionalmente en solistas profesionales. Para Regidor Arribas (1996, p. 68) “Hay expertos del canto que niegan la existencia del “pasaje” porque poseen una técnica de emisión de sonidos, por medio de la cual este obstáculo desaparece; sin embargo, no me parece acertada tal negativa, ya que lo conseguido con esa técnica es la solución del problema, luego el problema existía antes”. Otras escuelas lo reconocen explícitamente e igualmente buscan soluciones técnicas para la homogeneidad de la voz en todos los registros. Perelló (1982, p. 128) lo explica bien: “El cantante nota que su órgano vocal se comporta de distinta manera. Las notas graves se notan resonar en el pecho y las agudas en la cabeza. Esta transición de un registro a otro, esta sensación de algo diferente en la emisión de la voz se llama paso o pasaje de la voz”. La solución a este aspecto técnico del cantante es buscar la obtención de una buena y homogénea emisión de la voz, sin denunciar bruscamente las notas de pasaje de un registro a otro. Pasaje que acontece en notas específicas dependiendo del género vocal.

**Dinámica y agilidad vocal** son otras de las cualidades vocales igualmente importantes de este segundo grupo. Dinámica es la habilidad del intérprete de hacer

uso de sus sonidos en *molto pianissimo* (ppp), *pianissimo* (pp), *piano* (p), *mezzo-forte* (mf), *forte* (f), *fortissimo* (ff) y *molto fortissimo* (fff)<sup>69</sup>. El canto, como la interpretación de la música en general, es producto de una alternancia de estas variaciones de intensidad del sonido. Hay necesidad de variarlo, para criar un interés musical definido y obtener un resultado estético específico. Buena parte de las veces, los compositores, principalmente a partir del romanticismo, colocan estas indicaciones de dinámica en sus partituras. La dinámica también puede ser indicada por medio de *crescendos* (*cresc*) y *decrescendos* (*decresc*) en la línea melódica, técnicamente está asociada al mecanismo de la respiración y consiste en que

“la intensidad de la voz debe aumentar lenta, uniforme y progresivamente desde una intensidad de 30 dB<sup>70</sup> (pianísimo) a 130 dB (fortísimo). Este efecto se ejecuta exclusivamente aumentando la intensidad de la espiración sin modificar para nada el volumen ni las cavidades de resonancia. Es decir, es un fenómeno puramente respiratorio. [El decrescendo] se consigue disminuyendo la intensidad de la corriente respiratoria” (Perelló, 1982, p. 150).

**Agilidad vocal** es un concepto que está relacionado con la habilidad de expresar un texto o vocalizaciones encima de una sílaba con notas y ritmos de movimiento rápido, alegre. Las coloraturas de las arias de Händel, Vivaldi y otros compositores barrocos, en general en andamento Allegro, son ejemplo de velocidad y agilidad de la voz. El Belcanto italiano especialmente utiliza este recurso asociado al carácter leve de la voz. Rossini, por ejemplo, trata esta agilidad de forma más silábica acentuando la intención del personaje. En *Una voce poco fà* también encontramos agilidades en grupos de tresillos de semicorcheas y seisillos de fusas, además de grupeto que se extienden por la tesitura de la clasificación vocal del intérprete al final del aria. Perelló (1982, p. 149-150) recomienda “las agilidades son indispensables para todas las voces, ya que favorecen de una manera notable la elasticidad de los músculos y cartílagos de todo el aparato fonador y presta a la palabra una gran claridad y exactitud”, recordando que, inclusive, son indicados ejercicios de agilidad para dejar más leves las voces más pesadas.

---

<sup>69</sup> Nomenclatura comúnmente utilizada en idioma italiano que representa la entonación que debe ir del sonido más débil (suave) hasta al fortísimo.

<sup>70</sup> dB (decibel). El decibel es una unidad logarítmica que indica la proporción de una cantidad física de energía o intensidad en relación a un nivel de referencias especificado o implícito. Una relación en decibeles es igual a diez veces el logaritmo de base 10 de la razón entre dos cantidades de energía. Esto es, un decibel corresponde a un décimo de un bel, unidad raramente utilizada (*in* <http://pt.wikipedia.org/wiki/Decibel>).

De lo expuesto en este capítulo podemos constatar la definición, características, clasificación y exigencias cualitativas de la voz para el canto lírico y la necesidad del proceso de formación del cantante estar asociada a una plena conciencia del fenómeno de la producción vocal, de los recursos y posibilidades del instrumento musical. Resultados a ser alcanzados después de años de estudio y dedicación para la adquisición de la Técnica vocal a partir de la “vocalidad” propia de cada individuo.

Los autores aquí consultados demuestran la necesidad de permanente busca de conocimiento para delimitar las características de la producción vocal cantada para el canto artístico en todas sus instancias, de observar la diversidad de términos y comprender su significado o de utilizarlos dependiendo de cada caso para así promover la obtención de una “composición armónica” de la constitución y producto final del instrumento musical, como anticipaba Otán Vázquez.

En el caso de las arias *Una voce poco fà* y *O mio babbino caro*, bastante diferentes entre sí, la intérprete puede acceder a su estudio y performance después de haber avanzado en sus estudios vocales. Ambas exigen dominio técnico y madurez vocal, lo que significa haber alcanzado el dominio de las cualidades vocales aquí estudiadas y sedimentadas por la tradición del canto lírico. Nos detendremos en estas obras en los dos últimos capítulos de la presente tesis. En la secuencia estudiaremos los detalles de la Anatomía y Fisiología del Aparato de la Fonación y otros sistemas participantes de la producción vocal así como de la postura corporal aconsejada al cantante en el momento de la performance musical.





## Capítulo 2 - Partes del organismo humano que participan de la producción vocal cantada

“O arqueiro pensa, antes de tudo, no alvo. Se pensar demais no arco ou na flecha, esta corre o risco de errar o objetivo. Sem dúvida, essa é uma noção capital em matéria de fisiologia vocal, cujo conhecimento só pode ser benéfico” (Le Huche & Allali, 1999).

Los epígrafes anteriores, escritos por especialistas en los estudios de la voz humana, demuestran la tradicional y paradójica situación entre la necesidad de conocer y la voluntad de resguardar el conocimiento objetivo en sí, aunque no despreciándolo, de las partes del cuerpo humano que participan y promueven la producción del sonido vocal, esto es, de la fonación<sup>71</sup>. Los autores también reconocen que muchos cantantes, para mantener el encanto que la voz artística produce en el público, y la no-explicación racional de lo apreciado por los sentidos en las diferentes obras del repertorio lírico, prefieren destacar el sentir al conocer o saber, o adjudicar sus características vocales a un don natural, inclusive teniendo plena conciencia de la importancia del conocimiento objetivo de todas las partes, funcionamiento y participación activa del aparato vocal en la performance cantada. Discusiones y argumentos que han motivado a profesionales y pedagogos del canto a buscar el conocimiento en los estudios del área médica para mejor realizar su arte, así como especialistas del área médica han ido en busca de subsidios entre los artistas para desvendar los misterios que envuelven la producción vocal y en especial la realización del canto artístico.

Situación que delimita los objetivos de este capítulo: definir y conocer la constitución y funcionamiento del llamado “aparato de la fonación”, del auditivo, del endócrino y del sistema nervioso central; identificar las características del sistema respiratorio y su mecanismo; enumerar los principales músculos y su función activa en el ejercicio del canto, para conocer la constitución, funcionamiento y mecanismo de los órganos que promueven la voz cantada. Así el estudio de la estructura del organismo y de las relaciones entre sus partes (Anatomía) y de sus respectivas funciones, específicas por naturaleza (Fisiología, del griego *Physis*, naturaleza)

---

<sup>71</sup> Del griego Phoné: voz, sonido. Emisión de la voz o de la palabra. Diccionario Hispánico Universal. México. 1970, p. 671.

(Zemlin, 2000, pp. 20-21) contribuyen para el conocimiento de la voz como instrumento musical.

La necesidad del estudio del aparato de la fonación se justifica porque: a) un uso exagerado e inadecuado, así como un desconocimiento de las posibilidades de cada una de sus partes, repercute en la formación, performance y salud del cantante profesional; b) la falta de cuidados básicos, necesarios e imprescindibles para la salud de la voz y consecuente repercusión en el instrumento e interpretación musical como un todo, provocan disturbios en la voz y perjudican la prolongación de la carrera profesional y c) la falta de comprensión y conocimiento de su mecanismo y particularidades perjudica el desenvolvimiento de la técnica vocal al servicio del canto.

El estudio de las partes del instrumento vocal se complementan y justifican junto con el de la constitución y mecanismo del aparato auditivo y de otros sistemas como el endócrino, nervioso central y respiratorio, fundamentales para el ejercicio y aprovechamiento de las posibilidades de las partes integrantes y de la salida del aire para la sonorización de la voz cantada. A ellos acrescentamos las características de la postura corporal necesaria para la obtención de resultados adecuados a las posibilidades anatómicas y fisiológicas del instrumento.

El conocimiento de la anatomía y fisiología del aparato de la fonación es también importante para responder a algunas cuestiones como ¿Cuál la constitución y funcionamiento del Aparato de la Fonación y de qué forma él se adapta a la producción vocal cantada?; ¿De qué forma el conocimiento del Aparato Auditivo, del Endócrino, del Sistema Nervioso Central y del Respiratorio promueven, fundamentan y hacen posible el ejercicio del canto? ¿Cuál la forma adecuada de la respiración para el ejercicio del canto lírico? y ¿Cuál la repercusión de los anteriores en la postura corporal del cantante? Como punto de partida consideramos

“la fonación se establece sobre una anatomía no prevista para ese fin. Ni la laringe, ni los pulmones, ni la cavidad nasal, bucal y faríngea constituyen órganos de fonación. Esta es una función que surge de una adaptación funcional secundaria, una super imposición que está lejos de ser considerada acabada. Ella es de desorganización fácil debido a su ‘reciente’ instalación” (Bloch, 1963, p. 28).

Afirmación que, desde el punto de vista antropológico, confirma la capacidad y necesidad humana de crear mecanismos para la comunicación verbal y cantada, a partir de una adaptación de partes del aparato digestivo y respiratorio del organismo

y la identificación de un nuevo aparato o sistema, también conocido con el nombre de “aparato vocal”. Completa Negus “este aparato vocal no existe más que como entidad funcional”<sup>72</sup> (*apud* Cornut, 1998, p. 7).

De ahí surgen otras preguntas ¿Qué partes del cuerpo humano, órganos y músculos constituyen el Aparato de la fonación y promueven la producción y acabamiento de la voz cantada y de qué forma ellos actúan? ¿Cuál la relación de una parte con las otras y de éstas con el aparato auditivo, el endócrino y nervioso central y el mecanismo respiratorio? ¿Cuáles son los músculos y su relación con el llamado apoyo vocal aplicado al canto lírico? Preguntas que vienen incentivando los estudios y la interpretación de los datos y que ha dado lugar a diferentes teorías, como estudiado en subtítulo del capítulo anterior y es de especial interés para cantantes y pedagogos. Citando a Regidor Arribas “considero altamente necesario para un mejor aprovechamiento en la formación del cantante y un avance mucho más rápido en ella, el estudio del órgano de fonación en su “cómo es” y en su “como funciona”” (1996, p. 16). El mismo autor, parafraseando a Nanda Mari, reconoce que “el conocimiento completo del instrumento propio ofrece no sólo psicológica, sino también fisiológicamente la sensación de dominarlo mejor” (1996, p. 17). Este conocimiento técnico y científico del aparato de la fonación es defendido a partir de Manuel García (1841, 1847, 1856) y contemporáneamente por cantantes, docentes y especialistas del área médica (Mansión, 1947; Perelló, 1972; Regidor Arribas, 1977-1996; Dinville, 1993; Bañó, 2004; etc). Como cantante Regidor Arribas (1996) expresa:

“Con el paso de los años empecé a sentir cierta curiosidad por los manuales de Canto, mas no por las teorías vertidas en ellos, sino por los capítulos que trataban sobre la descripción de la garganta humana. Y cuando ante mis ojos se mostraban los grabados que la representaban, me preguntaba con estupor cómo podía haber permanecido durante años estudiando Canto sin conocer cómo estaba confeccionado mi instrumento” (p. 15).

De esa forma Música y Medicina contribuyen paralela y simultáneamente para una mejor comprensión de los fenómenos acústicos que también delimitan el fenómeno de la producción vocal cantada. Perelló, Husson, Dinville, Sundberg, entre tantos otros, defienden la enseñanza y el aprendizaje del canto de forma inter/multidisciplinar, buscando la suma y no la fragmentación del conocimiento que

---

<sup>72</sup> Aquí adoptamos la terminología de “aparato de la fonación” por ser la más utilizada en la bibliografía en español y en portugués.

cerca al estudio de la voz para el canto solista. Regidor Arribas (1996, p. 16) como profesor, también es enfático:

“Desde mi dedicación a la enseñanza del Canto, mi curiosidad se ha transformado en necesidad de saber todo lo que pueda estar relacionado con la emisión vocal, pertenezca al campo que pertenezca, ya sea laringología, acústica, psicología o cualquier otra rama. Ya no me basta con saber cantar, ahora necesito conocer el porqué de todos los fenómenos que se manifiestan en la voz [...] La inmensa responsabilidad de enseñar no puede andar en tratos con la ignorancia, y lo que ha sido suficiente para el maestro no tiene por qué ser suficiente, sin más aclaraciones, para el alumno. El maestro debe de superarse en sus alumnos”.

Así, el marco teórico de este capítulo se fundamenta en amplia bibliografía especializada que permite identificar, a partir del siglo XIX, una constante necesidad de promover los estudios músico-vocales aliados a los del área médica y su contribución a la técnica vocal especialmente direccionada a los solistas o preparadores vocales de grupos corales. Los resultados son presentados de forma descriptiva y analítico-comparativa, con profusión de imágenes para mejor comprensión de las partes del aparato que participa de la producción vocal cantada y, en lugar específico, dedicamos un espacio para la musculatura costo-abdominal y del diafragma, su constitución y funcionamiento. Aspectos que delimitan la importancia y características del aparato de la fonación y de otros sistemas que participan de la producción vocal, y, junto con los capítulos anteriores de esta Parte I, proporcionan el marco teórico al estudio del tema de la presente tesis: el *apoyo vocal*.

## **2.1 - El Aparato de la Fonación: Anatomía y Fisiología**

“No ser individual o que tem importância primária não é a parte física que entra em função, mas aquilo que na função há de vivente; não são os órgãos, mas aquilo que, como essência viva, intangível e perpetuamente mudável, através dos órgãos revela e exprime o ser com sua própria maneira de sentir; sua forma peculiar de por-se em comunicação com os outros seres” (Brandi, 1990 *apud* Ortega y Gasset, “Cavanha” (1978).

El epígrafe anterior sitúa claramente la importancia de conocer el Aparato de la Fonación y su anatomía y fisiología, no apenas porque el conocimiento de sus partes promueve la producción vocal y sí porque “aquello que, como esencia viva, intangible y perpetuamente mudable a través de los órganos” permite expresar y

comunicarse con los otros. Direccionado para el canto, este conocimiento permite explorar las posibilidades del instrumento para mejor comunicar un texto y la gran variedad de sentimientos y expresiones humanas que el repertorio lírico promueve en diferentes momentos de su historia.

El cuerpo humano como un todo está formado por partes que se identifican por su material óseo, cartilaginoso, muscular y órganos, cubiertos por la piel. Para su estudio los especialistas lo subdividen en tres partes: cabeza, tronco y extremidades:



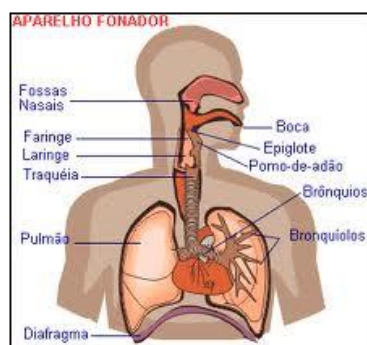
**Cabeza**

**Tronco / Extremidades superiores**

**Extremidades inferiores**

**Fig. 10 - Posición anatómica del cuerpo humano. (Zemlin, 2000, p. 22)**

Zemlin (2000) destaca que la producción vocal hablada o cantada se manifiesta en cuatro etapas: respiración, fonación, articulación y resonancia y es viabilizada por los pulmones, la tráquea, la laringe, las cavidades nasales y oral (boca), siendo estas las partes de otros sistemas del organismo que pasan a constituir el llamado **aparato de la fonación** (pp. 48-49).



**Fig. 11 - Aparato de la Fonación<sup>73</sup>**

<sup>73</sup> Disponible en Anatomía-Fisiología do Aparelho Fonador in <http://www.google.com.br/images?hl=pt-br&biw=1338&bih=504&gbv=2&tbs=isch%3A1&sa=1&q=anatomíafisiologia+aparelho+fonador&aq=f&aqi=&aqi=&og>. Consultado en Julio de 2013.

Las partes y órganos de este aparato, junto con los músculos de la cavidad torácico-abdominal, constituyen las tres regiones o cavidades que promueven y dan soporte a la voz cantada de acuerdo con sus respectivas especificidades. Para su localización y función ellas son identificadas con los siguientes nombres:

1- **Región motriz (o motora) o de sustentación de la voz**<sup>74</sup>: en el abdomen y tórax. Llamada por Regidor Arribas (1996) de “zona de abastecimiento o baja” (p. 19) y por Cornut (1998) de aparato respiratorio “fuelle” (p. 7);

2- **Región generadora del sonido en el cuello del individuo**: en la laringe, región vibradora que contiene los repliegues vocales. También conocida como “zona de producción o media” (Regidor Arribas. Op. Cit) o simplemente laringe (vibrador).

3- **Región de proyección de la voz cantada**: en la cabeza y face, cavidad resonadora y de articulación de la voz donde se produce el acabamiento final de la producción vocal. Regidor Arribas la denomina de “zona de elaboración o alta” (Op. Cit), o cavidades de resonancia (Cornut, Op. Cit).

Madeleine Mansión (1947) por su vez, propone el nombre de:

1- Aparato respiratorio, donde se almacena y circula el aire;

2- Aparato de la fonación, en el que el aire se transforma en sonido al pasar entre las cuerdas vocales;

3- Aparato resonador, donde el aire, transformado en sonido, se expande, adquiriendo su calidad y su amplitud (p. 30).

Otros autores amplían este número de regiones/cavidades y determinan cinco espacios donde los componentes del Aparato de la Fonación y sus funciones específicas promueven la producción vocal. Propuesta que incluye el oído como sensor y el cerebro como coordinador de la misma:

---

<sup>74</sup> El tórax: región ubicada desde el cuello hasta la pelvis que incluye la caja torácica, el diafragma y el abdomen. [...] Existe una concepción diferente de tórax que la considera como la región formada por el esternón, las costillas, los cartílagos costales, las vértebras dorsales y los discos intervertebrales. Al mismo tiempo, otros autores se refieren al tronco como el conjunto de tres compartimientos: el tórax o pecho, el abdomen o vientre y la pelvis. Arias Monsalve et ali, 2008, pp. 11-12. Optamos por esta última posición para el estudio del tronco humano.

**Cuadro No. 2 - Partes, Componentes y Función en el Aparato de la Fonación<sup>75</sup>**

<b>Partes</b>	<b>Componentes</b>	<b>Función</b>
<b>Productores</b>	Pulmones, Músculos abdominales, Diafragma, Músculos intercostales Músculos extensores de la columna.	Producen la columna de aire que presiona la laringe produciendo el sonido en los repliegues vocales.
<b>Vibrador</b>	Laringe.	Produce el sonido fundamental.
<b>Resonadores</b>	Cavidades nasal, faríngea e boca.	Amplían el sonido vocal
<b>Articulador</b>	Labios, Lengua, Paladar blando, Paladar duro, Mandíbula,	Articulan y dan sentido al sonido, transformando sonidos en orales y nasales.
<b>Sensor/Coordinador</b>	Oído: capta, localiza y conduce el sonido, Cerebro: analiza, registra y archiva el sonido,	Captan, seleccionan e interpretan el sonido.

Optamos por la disposición de tres partes para iniciar el estudio de huesos y órganos en el tronco, cuello y cabeza y el de la constitución anatómica y fisiológica de la musculatura costo-abdominal que participa activamente de la producción vocal. Para mejor comprensión de cada una de estas regiones será estudiado su estructura ósea, órganos, músculos, cartílagos y ligamentos, así como su respectiva función y funcionamiento al servicio del canto lírico.

### **2.1.1 - Tórax y Abdomen: región motora o de sustentación de la voz cantada**

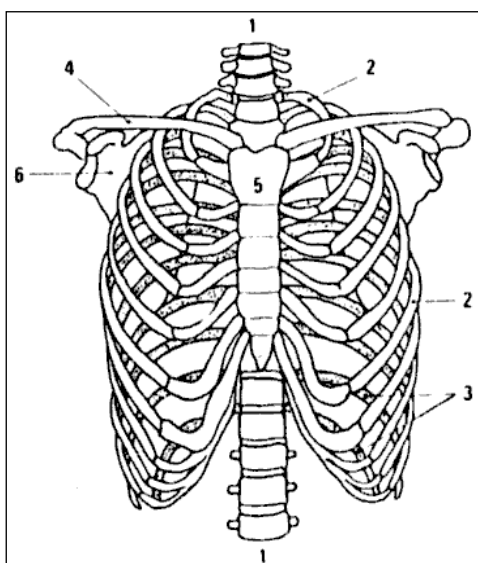
“El conjunto de todos estos músculos constituye la llamada prensa abdominal, que cumple la más importante función espiradora para el canto, por su posible regulación y control” (Regidor Arribas, 1996, pp. 19-20).

**Tórax y abdomen** forman la cavidad que contiene el motor que promueve y hace posible la producción vocal cantada. Su **parte ósea** está constituida por la

<sup>75</sup> Disponible en [http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com/\\_rxn6Xn7-c1g/Siq5koFzXMI/AAAAAAAAAaY/51VoU9cuohc/s400/fono.jpg&imgrefurl=http://carloscolect.blogspot.com/2009/06/importancia-da-voz.html&usq=\\_a7wic1FdpY5HSPeKHYNbznSzuSo=&h=246&w=400&sz=24&hl=pt-br&start=0&zoom=1&tbnid=Marb1XUMAmqcGM:&tbnh=108&tbnw=175&ei=TitZTZT9GY-2twfJmdSoDQ&prev=/images%3Fq%3DAnatomíafisiologia%2Baparelho%2Bfonador%26hl%3Dpt-br%26biw%3D1338%26bih%3D504%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1&itbs=1&iact=hc&vpx=454&vpy=80&dur=2672&hovh=176&hovw=286&tx=174&ty=102&oei=TitZTZT9GY-2twfJmdSoDQ&page=1&ndsp=26&ved=1t:429,r:3,s:0](http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_rxn6Xn7-c1g/Siq5koFzXMI/AAAAAAAAAaY/51VoU9cuohc/s400/fono.jpg&imgrefurl=http://carloscolect.blogspot.com/2009/06/importancia-da-voz.html&usq=_a7wic1FdpY5HSPeKHYNbznSzuSo=&h=246&w=400&sz=24&hl=pt-br&start=0&zoom=1&tbnid=Marb1XUMAmqcGM:&tbnh=108&tbnw=175&ei=TitZTZT9GY-2twfJmdSoDQ&prev=/images%3Fq%3DAnatomíafisiologia%2Baparelho%2Bfonador%26hl%3Dpt-br%26biw%3D1338%26bih%3D504%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1&itbs=1&iact=hc&vpx=454&vpy=80&dur=2672&hovh=176&hovw=286&tx=174&ty=102&oei=TitZTZT9GY-2twfJmdSoDQ&page=1&ndsp=26&ved=1t:429,r:3,s:0). Consultado en enero de 2013.



columna vertebral, las costillas, omóplato, clavículas y esternón, las vértebras lumbares, los huesos iliacos y sacro (Fig. 12) que dan forma al tronco y tienen como función proteger los órganos. En ella se encuentran órganos vitales para la vida humana: el corazón, los pulmones, el estómago, el páncreas, hígado e intestinos grueso y delgado; músculos y cartílagos que protegen órganos y huesos, proporcionando sustentación, protección y movimiento al cuerpo. Y también se encuentran los grandes vasos sanguíneos, nervios, vasos linfáticos y sanguíneos menores (Zemlin, 2000, p. 56).



**Fig. 12 – Caja torácica.**

1. Columna vertebral; 2. Costillas verdaderas presas al hueso esternón; 3. Costillas Falsas; 4. Clavícula; 5. Esternón; 6. Omóplato.

(Dinville, 1993, p. 23)

Término de origen griego, **tórax** significa “perteneiente al pecho” (Zemlin, 2000, p. 56), se sitúa en la parte media y superior del tronco y es también conocida como **caja torácica**. Sus paredes limitan una cavidad que se presenta como una especie de amplia **jaula óseo-cartilaginosa**, con supuestos objetivos de acomodación y protección de sus principales órganos. En su parte anterior/frontal es constituido por las costillas, el esternón y parte anterior de las clavículas. Su forma es cónica-cilíndrica. Sus dimensiones son flexibles, depende de la edad, altura, complejión y sexo del individuo. En un adulto, aproximadamente, se pueden encontrar las siguientes medidas: a) altura: 12 centímetros en la parte anterior; 27 centímetros en la parte posterior y entre 32 y 34 centímetros en cada lado y b) ancho: 5x12 centímetros en su vértice y 12x26 centímetros en su base (Perelló, 1972, p. 129).

La **caja torácica** está formada por partes duras y partes blandas.

Las **partes duras** son:

- a) Parte posterior: doce vértebras dorsales (*Vertebrae Thoracicae*);
- b) Partes laterales: costillas (*Costae*) y cartílagos costales;
- c) Parte anterior: esternón (*Esternum*);
- d) Las clavículas en pares;
- e) Los omóplatos.

Las **partes blandas del tórax** son:

- a) la piel;
- b) la aponeurose;
- c) Los músculos que cubren todas las partes.

Entre las partes duras las **doce vértebras dorsales** (*Vertebrae Thoracicae*)(parte posterior), las **costillas** (*Costae*) y **cartílagos costales** (parte lateral) unidas en parte al hueso **esternón** constituyen la jaula torácica. Las **vértebras dorsales** en número de 12, presentan un cuerpo donde, en la parte posterior, se sitúa el agujero vertebral y dentro de él pasa la médula. En sus partes laterales se presentan las carillas articulares destinadas a las costillas (Perelló, 1972, p. 130). Las **costillas** en número de doce pares son compuestas en su mayor parte por tejido óseo (parte dorsal) y tejido cartilaginoso<sup>76</sup> (parte anterior) y se insieren en la **columna vertebral** formando un ángulo agudo hacia abajo. En la parte delantera, los primeros siete pares de costillas se ligan directamente al esternón y son conocidas como **costillas verdaderas** (*costae sternales*). Las de número 8 y 9 se relacionan con el esternón de forma indirecta por medio de cartílagos ligados a la 7ª costilla. Los cinco últimos pares de costillas se acoplan en un solo cuerpo al esternón y son conocidas como **falsas costillas** (*costae arcuriae*). Las costillas 11 y 12 se mantienen relacionadas de forma libre por la musculatura posterior-abdominal y por eso llamadas de costillas flotantes (*costae arcuriae*). Musculatura que por su función e importancia para la producción vocal será estudiada en subtítulo específico.

El **esternón** (*esternum*) es un hueso impar donde se articulan las **clavículas** y los cartílagos costales de las siete primeras costillas. Situado en la parte antero-superior de la caja torácica, sus medidas varían entre 14 y 19 centímetros de altura;

---

<sup>76</sup> Es un tipo de tejido conectivo especializado, elástico, carente de vasos sanguíneos, formados principalmente por matriz extracelular y por células dispersas denominadas condrocitos. (In es.wikipedia.org/wiki/Tejido cartilaginoso. Consultado en 30/12/2014).

entre 5 y 6 centímetros de ancho y entre 10 y 12 milímetros de espesor (Fig. 12) (Perelló, 1972, p. 129), estas dimensiones disminuyen en su parte inferior. El esternón está compuesto por tres segmentos: a) un **mango** (*manubrium externi*); b) el **cuerpo** (*corpus externi*) y c) la **punta o apéndice xifoides**<sup>77</sup> (*processus ensiformis*). La parte superior del esternón articula con las clavículas, una de cada lado y sus bordes laterales con los cartílagos costales. La punta o apéndice xifoides se insiere en la parte superior del recto del abdomen, músculo importante para el estudio del apoyo vocal.

**Las clavículas** son huesos largos, más o menos planos, con dos caras (superior e inferior), dos bordes (anterior y posterior) y dos extremidades (externa e interna). **Los omóplatos**, uno a cada lado de la parte superior del tronco, es un hueso plano, ancho, delgado y triangular. Posee dos caras (anterior y posterior), tres bordes (axilar, cervical y espinal) y tres ángulos (superior, inferior y externo) (Fig. 13). Clavícula y omóplatos dan forma al hombro y permiten la articulación y movimiento de los huesos y músculos de los miembros superiores:

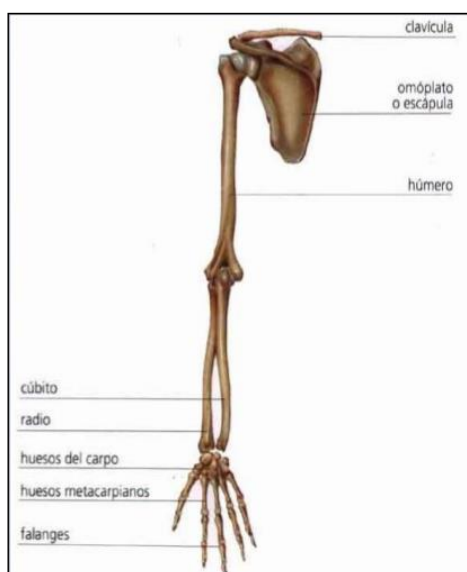


Fig. 13 - Omóplato, Clavícula y Brazo. (Vignola<sup>78</sup>)

Las partes óseas o cartilaginosas del tórax están unidas entre sí por articulaciones que permiten un cierto movimiento entre sus partes. Los principales: el cartílago costal que une las siete primeras costillas y éstas al esternón (Perelló,

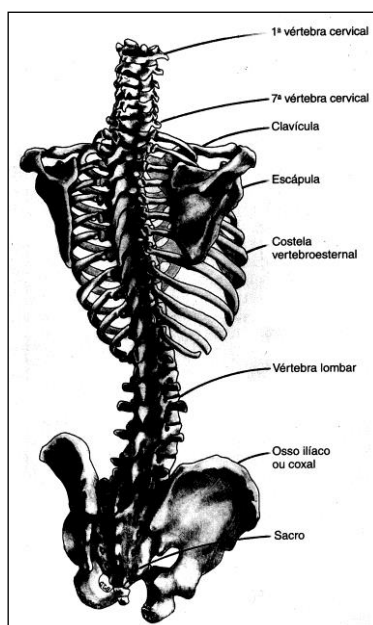
<sup>77</sup> Apéndice alargado y cartilaginoso donde termina inferiormente el esternón.

<sup>78</sup> Vignola, M. A. Anatomía, hombro y brazo. Disponible en <http://www.slideshare.net/questfde2d5/clavcula-omoplato-y-humero>. Consultado en enero de 2014.

1972, p. 130); los que no llegan al esternón permiten el movimiento entre la 8ª, 9ª y 10ª costillas y finalizan en medio de los músculos anchos del abdomen.

Entre las **partes blandas del tórax** se destacan **la piel**, que es considerada el mayor órgano del cuerpo humano. Su espesor varía de acuerdo con la región del cuerpo, 0,5mm en los párpados a 4mm en el talón. Su función es la de proteger y aislar al organismo del medio que lo rodea. **La aponeurosis**, nombre utilizado para una gama amplia de láminas de tejido conjuntivo<sup>79</sup>, semejante a la de los tendones, sirve para dar cobertura o unir los músculos (o sus partes entre sí) con la de otras partes del cuerpo (Zemlin, 2000, p. 29). Las aponeurosis se encuentran en la región abdominal, lumbar, palmar y plantar.

**El abdomen** se sitúa en la parte final de tronco. Su estructura esquelética está formada por las vértebras hasta el sacro y los huesos ilíaco o coxal. Las vértebras, unidas entre sí por cartílagos y un sistema complejo de ligamentos se dividen en 7 cervicales (que forman el pescuezo); 12 torácicas; 5 lumbares; 5 en el hueso sacro, que se funden en un único hueso y 3 o 4 forman el coxis, también consideradas un único hueso. (Zemlin, 2000, p. 62). La parte inferior de la columna vertebral articula con el hueso ilíaco o coxal, uno a cada lado, que promueven la articulación con los miembros inferiores.



**Fig. 14 - Estructura esquelética del tórax y del abdomen.**  
(Zemlin, 2000, p. 62)

<sup>79</sup> Tejido conjuntivo es uno de los cinco tejidos básicos elementares del cuerpo humano: epitelial, conjuntivo, muscular, nerviosos y vascular (Zemlin, 2000, p. 27). Los tejidos conjuntivos son los que “conectan o ligan estructuras, sustentan el cuerpo o auxilian en la manutención del mismo” (Zemlin, 2000, p. 28).

Al servicio del canto, el tórax se destaca por incluir los pulmones (fuelle del mecanismo respiratorio) y el abdomen porque contiene los músculos que participan activamente durante la producción vocal. Ambas cavidades están divididas o separadas por el diafragma, considerado el principal músculo de la respiración.

Entre los **principales órganos del abdomen y del tórax** se encuentran los del aparato digestivo, de la reproducción humana, circulatorio (venas y arterias) y respiratorio. Iniciamos con los directamente relacionados con el estudio del canto. Los del aparato respiratorio son: tráquea, bronquios, bronquiolos y pulmones.

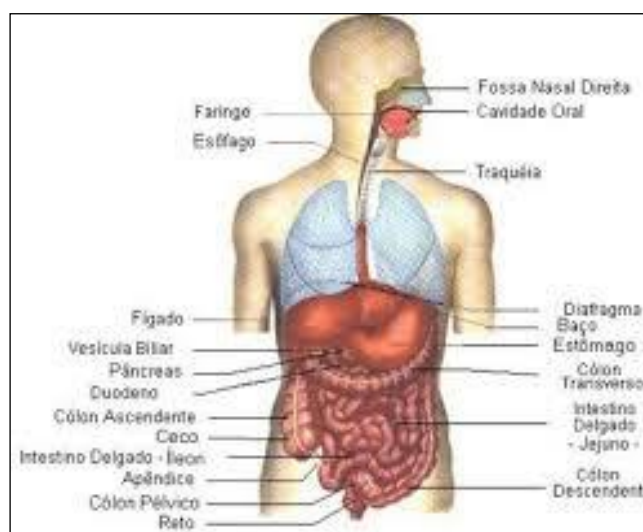


Fig. 15 - Vista parcial de órganos del cuerpo humano<sup>80</sup>

La **tráquea** (*trachea*) (Fig. 15-16) del griego *arteria áspera*, es un tubo formado por anillos fibrosos superpuestos. Se extiende desde la laringe, a la altura de la 6ª vértebra cervical, hacia los bronquios, a la altura de la 5ª vértebra torácica. Está compuesta de 16 a 20 anillos cartilagosos, dispuestos uno sobre el otro, reunidos por una membrana fibro-elástica (Zemlin, 2000, p. 54). Su extensión es de aproximadamente 12 cm de largo por 2 o 2,5 cm de diámetro. Según la posición de la cabeza, su tamaño puede variar / aumentar unos 3 o 4 cm, mostrando con eso su flexibilidad y adaptación a otras funciones, como por ejemplo la del canto. Externamente se presenta de forma fibrocartilaginosa e internamente está revestida por una mucosa que contiene cilios que se mueven y tienen la función de expulsar todo y cualquier cuerpo que pueda ser nocivo al árbol aéreo: conjunto tráquea-bronquios-bronquiólos.

<sup>80</sup> O Corpo Humano. Disponible en <http://o-corpo-humano.blogspot.com.br/2011/05/orgaos-do-corpo-humano-baco-bexiga.html>. Consultado en enero de 2014.

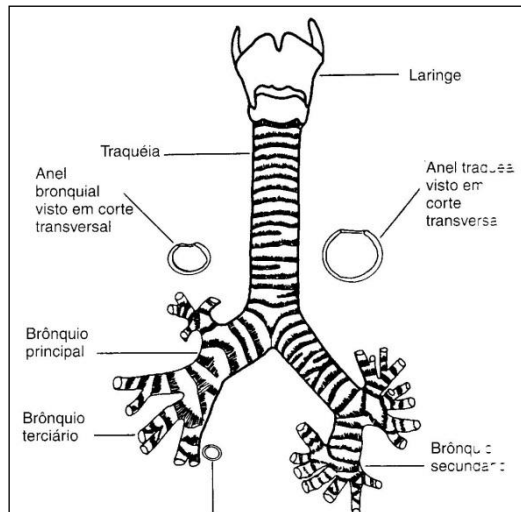


Fig. 16 - Tráquea e inicio del árbol bronquial. (Zemlin, 2000, p. 54)

Los **bronquios** son tubos que se extienden desde la tráquea hasta los pulmones, donde se ramifican para formar el llamado árbol bronquial (Zemlin, 2000, p. 55). Cada bronquio mide aproximadamente la mitad del diámetro de la tráquea, siendo el derecho un poco mayor que el izquierdo. Están compuestos por anillos cartilaginosos unidos por tejido fibro-elástico, semejante al de la tráquea. El bronquio principal derecho se divide en tres bronquios lobulares, que por su vez se subdividen en bronquios segmentados. El izquierdo se divide en dos bronquios lobulares igualmente segmentados en dirección al pulmón.

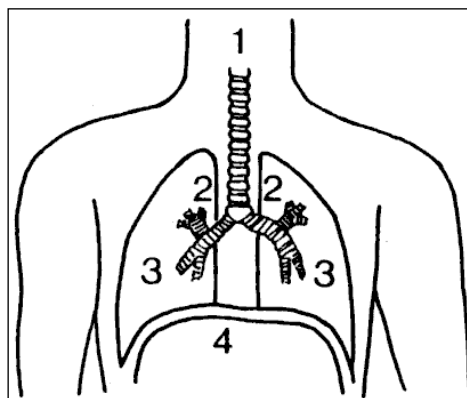
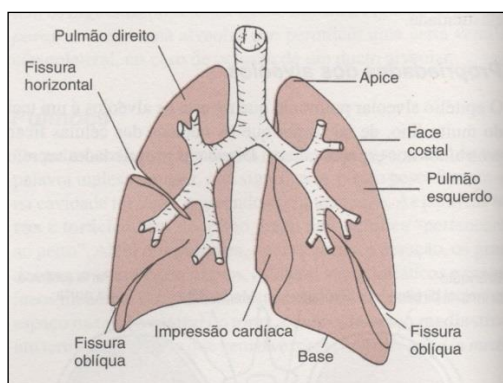


Fig. 17 – Anatomía topográfica de la cavidad torácica.  
1. Tráquea; 2. Bronquios; 3. Pulmones; 4. Diafragma.  
(Peña Casanova, 1992, p. 69)

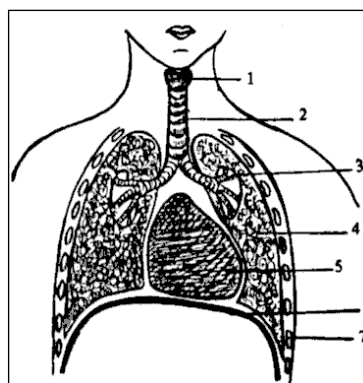
Los **bronquiolos** son pequeños tubos huecos que se ocupan de la comunicación entre las cavidades alveolares y los **bronquios lobulares** (*bifurcatio tracheae*) dan origen a los **bronquios principales** (*bronchi principali*), uno para cada pulmón. Los **bronquios principales** son ligeramente oblicuos y miden alrededor de

45 a 50 mm de longitud, por 10 a 11 mm de diámetro, unidos en su parte inferior, dan origen a la tráquea que se orienta hacia arriba en dirección a la laringe (Fig. 16).

En el tórax, los **pulmones** (*Pulmo*), con sus bronquios y bronquiolos, son los órganos por excelencia de la respiración, fundamentales para la vida humana, para la comunicación verbal y el ejercicio del canto. En número de dos, tienen la forma de un cono con base apoyada en el diafragma. Cada uno presenta una base, un ápice y tres faces: la costal, la medial y la diafragmática, y tres bordas: la anterior, la inferior y la posterior. En un adulto, los dos pulmones tienen aproximadamente la capacidad de 5.000 cm<sup>3</sup> de aire en los hombres y 4.000 cm<sup>3</sup> en las mujeres (Zemlin, 2000, p. 59).



**Fig. 18 - Pulmones.**  
(Zemlin, 2000 p. 58)



**Fig. 19 - Pulmones y partes vecinas.**  
1. Cartílago de la tiroides; 2. Tráquea;  
3. Bronquios penetrando en los pulmones;  
4. Pulmón 5. Corazón; 6. Diafragma; 7. Costillas laterales. (Nunes, 1976, p.18)

La parte externa de los pulmones es convexa y la interna cóncava, por donde penetran los bronquios, vasos y nervios. En las figura 9-10 puede verse que entre los dos pulmones hay un espacio, denominado mediastino, donde están situados el corazón y los grandes vasos. Al centro se visualiza la tráquea, el esófago y algunos troncos nerviosos, además de huesos y cartílagos. El **pulmón derecho** es de mayor tamaño y presenta dos cisuras que por su vez lo dividen en **tres lóbulos (superior, medio e inferior)**. El **pulmón izquierdo** es de menor tamaño (hacia ese lado se amplía el tamaño del corazón), en él se presentan dos lóbulos:

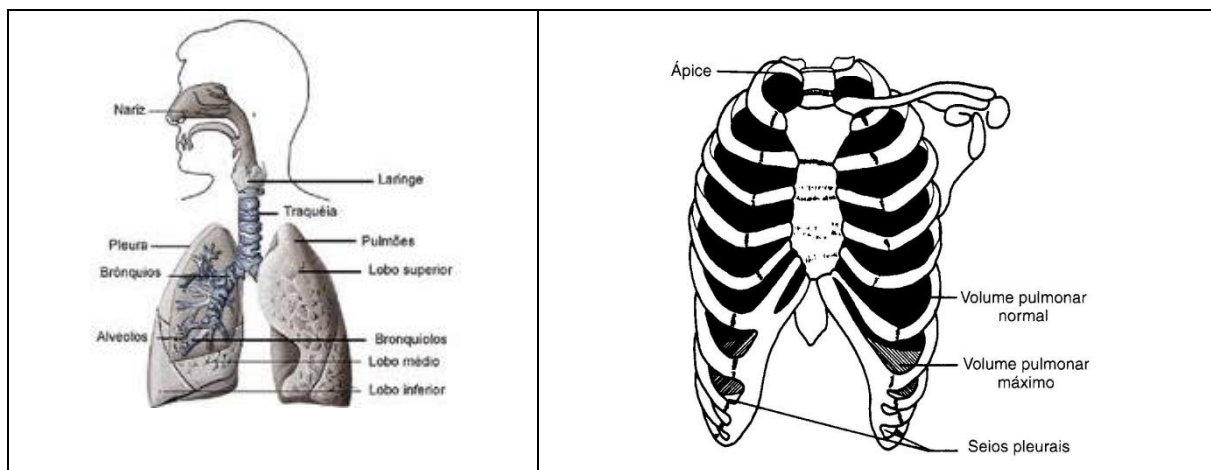


Fig. 20 - Órganos de la respiración<sup>81</sup> Fig. 21 - Esquema de los senos pleurales.  
(Zemlin, 2000, p. 60)

Cada lóbulo es compuesto por lobos que segmentan los pulmones en hexágonos irregulares. Cada segmento recibe su propio bronquio y sus propios ramos de la arteria pulmonar, constituyendo entidades anatómicas y funcionales independientes. Los lobos por su vez, se dividen en **alvéolos**, pequeñas cavidades en el interior de los pulmones, donde se efectúa la hematosis, es decir, donde se procesan los cambios gaseosos entre el Oxígeno (O<sub>2</sub>) y el gas Carbónico (CO<sub>2</sub>) en la sangre. Cada uno de los pulmones está envuelto por una membrana serosa dupla, la **pleura**, cuya face externa se adhiere a la caja torácica (pleura visceral) y una face interna se adhiere al propio pulmón (pleura pulmonar). Entre las dos faces de las pleuras se encuentra el líquido pleural, cuya función es facilitar el deslizamiento de una sobre la otra cuando los pulmones se dilatan en la respiración (Fig. 20-21).

Como región motora o fuelle del aparato vocal, el tórax a través de los pulmones, proporciona el mecanismo de la respiración en sus dos momentos: inspiración y espiración y su actividad en el ejercicio del canto depende de la participación activa del diafragma, del recto del abdomen e músculos intercostales. Sus características específicas serán abordadas en este capítulo y posteriormente retomadas al abordar la respiración y el apoyo vocal.

<sup>81</sup> Anatomía Humana II. Sistema Respiratorio. Disponible en <http://emgeraldadiasassuncao.webnode.com.br/products/anatomia-humana-ii/>. Consultado en enero de 2014.



## 2.1.2 - Laringe: región generadora del sonido vocal

“En el canto como en la palabra hablada la laringe que es órgano móvil, debe de estar libre para ejecutar movimientos de elevación o descenso que están relacionados con las fluctuaciones de la línea melódica. Pero ella solo puede elevarse, descender o descolarse de adelante hacia atrás a través de los movimientos de la lengua, mandíbula y modificaciones del volumen de las cavidades de resonancia. De esta forma la laringe garante su movilidad y el mecanismo normal de los repliegues vocales” (Dinville, 1993, p. 32).

El conocimiento de la anatomía y fisiología de la laringe es importante para una mayor comprensión de la formación del sonido vocal. Ella es considerada el “órgano rey de la fonación” (Regidor Arribas, 1996, p. 24). Situar y localizar sus principales partes, garante al cantante la facilidad de explorar todas sus posibilidades en el momento de la producción vocal cantada. El estudio de su estructura y funcionamiento está íntimamente relacionado con los cuidados necesarios para la adquisición de la técnica durante los ejercicios vocales e interpretación del repertorio<sup>82</sup>. La laringe forma un mecanismo valvular altamente especializado que puede “abrir o cerrar el pasaje del aire” y tiene una importante función “como dispositivo de protección” de las vías aéreas inferiores (Zemlin, 2000, p. 53). Complementa Perelló (1972) “La laringe es una porción muy diferenciada del árbol respiratorio que sirve de protector en la entrada a las vías aéreas inferiores, pero además, en el hombre, constituye el órgano esencial de la fonación” (p. 147).

La **laringe** (*larynx*) es un órgano central, impar, simétrico en forma de cono hueco (*conus elasticus*), situado encima de la tráquea, abajo de la faringe, en la parte central anterior del cuello y en la región cervical media, próxima a las 5ª, 6ª y 7ª vértebras cervicales (Fig. 22).

“En realidad la laringe es un cilindro colocado excéntricamente dentro de otro cilindro que es la faringe. Las caras anterolaterales de la laringe se ponen en relación con la piel cervical anterolateral y la unión de estas caras forma la prominencia laríngea, bien visible en el hombre en la parte media anterior del cuello” (Perelló, Op. Cit).

---

<sup>82</sup> Cuando los alumnos comienzan el estudio del canto lírico es necesario que comprendan que la región generadora de la voz no puede sufrir ningún tipo de esfuerzo. Se canta con el aire, se prepara la musculatura costo-abdominal para, durante la espiración, buscar la resonancia del sonido en las cavidades respectivas. Esto es, no se canta con la garganta como es usual en la música popular.

Compuesta por varias piezas cartilagosas unidas por ligamentos y músculos que la ligan al hueso hioides y a la base del cráneo y al mismo tiempo le proporcionan “amplios movimientos en todas las direcciones del espacio” (Perelló, 1972, p. 147), sus paredes son fibro-elásticas<sup>83</sup>. El hueso **hioides** da soporte y estructura a la laringe. Es hueso impar, central y simétrico en forma de herradura, situado inmediatamente encima del cartílago tiroideo. Particularmente no se articula con ningún otro hueso, ni cartílagos y se mantiene suspenso gracias a otros ligamentos y músculos. Sobre él parten todos los músculos de la lengua y por debajo todos los músculos que sostienen a la laringe (ver subtítulo dedicado a los músculos). De acuerdo con Perelló (1972, p. 147) el tamaño de la laringe varía “sus dimensiones en un hombre de 30 años son: diámetro vertical 48mm, transversal 48mm, anteroposterior 35 mm. En la mujer son algo menores 37, 42 y 27mm respectivamente”. Desde el punto de vista anatómico el mismo autor distingue: la membrana o *conus elasticus*; los cartílagos; las articulaciones y los ligamentos; los músculos; la mucosa laríngea con sus glándulas anexas; su irrigación e inervación (1972, pp. 148).

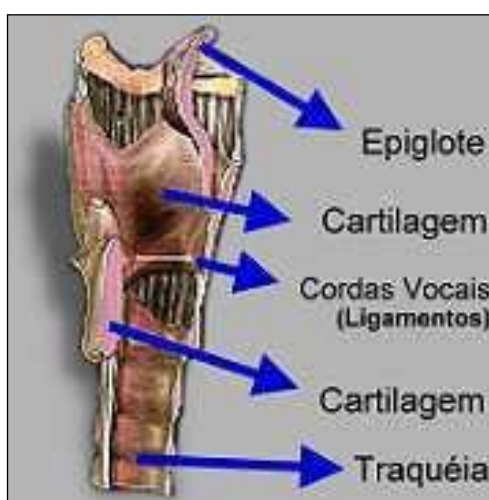
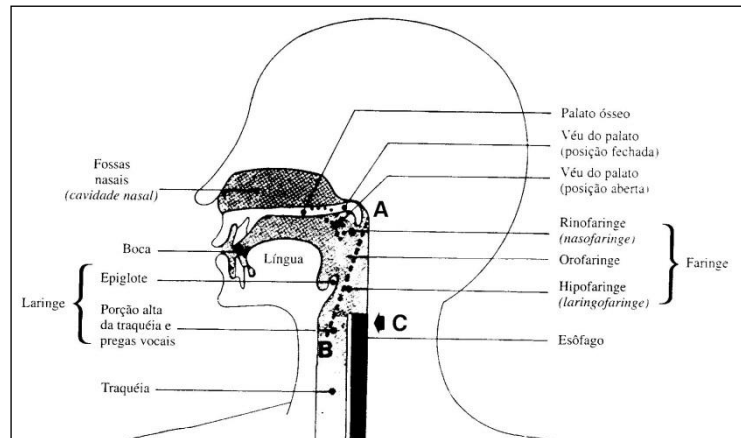


Fig. 22 – Laringe y traquea.<sup>84</sup>

Para la producción vocal la constitución y participación de la laringe al servicio del canto está directamente asociado al mecanismo respiratorio y a la resonancia de la voz en las respectivas cavidades como será abordado en subtítulo posterior.

<sup>83</sup> Esto es constituidas por tejido flexible y elástico (Zemlin, 2000, p. 30).

<sup>84</sup> Como é produzida a voz humana. Disponible en <http://www.institutomarcelomendes.com/?paged=26>. Consultado en enero de 2014.



**Fig. 23 - Partes de las fosas nasales, boca, laringe y tráquea. (Le Huche & Allali, Vol. 1, 1999, p. 33)**

Internamente el **cono laríngeo** está constituido por:

- a) **Parte inferior o infra-glótica** que corresponde a la porción final de la tráquea;
- b) **Parte media o central** llamada de **glotis**, subdividida en tres partes: parte superior y bandas ventriculares; parte inferior que contiene los repliegues vocales verdaderos recubiertos por una mucosa (Le Huche & Allali, 1999, p. 34) y un espacio intermediario entre ambas conocido como ventrículo de Morgagni;
- c) **Parte superior** llamado de **vestíbulo de la laringe o región supra glótica**, que comprende desde el orificio de entrada hasta las bandas ventriculares, también llamadas de falsos repliegues vocales y da continuidad a la faringe.

El armazón de la laringe está constituido por seis cartílagos principales o formaciones cartilagosas<sup>85</sup>, en dirección ascendente se encuentran:

1. **cricoides**(*cricoidea*);
2. **aritenoides**(*arytenoidea*)[par];
3. **corniculados**(*coniculata*)[par];
4. **cuneiformes**(*cuneiformis*)[par];
5. **tiroides**(*thyroideos*);
6. **epiglottis**(*cartílago epiglottica*).

Los distintos cartílagos de la laringe se articulan entre sí y están unidos a distancia con el hueso hioides y la tráquea por medio de ligamentos (Perelló, 1972, p. 158). Para su comprensión estudiaremos los cartílagos, ligamentos y articulaciones.

<sup>85</sup> Perelló identifica nueve piezas cartilagosas en la laringe: tres piezas iguales y medias (cartílago cricoides, tiroides y epiglottis) y seis piezas pares y laterales (tres a cada lado de la laringe): cartílagos aritenoides y corniculados de Santorini y de Wrisberg (1972, p. 150).

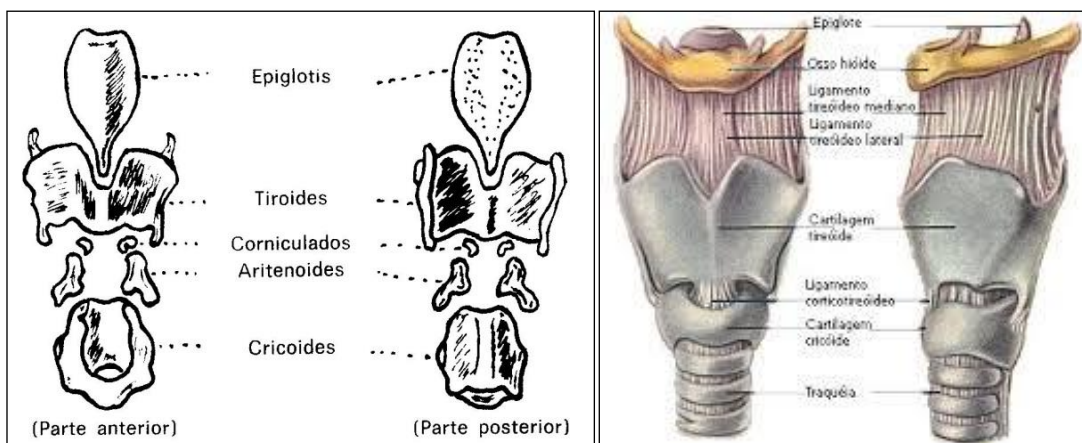
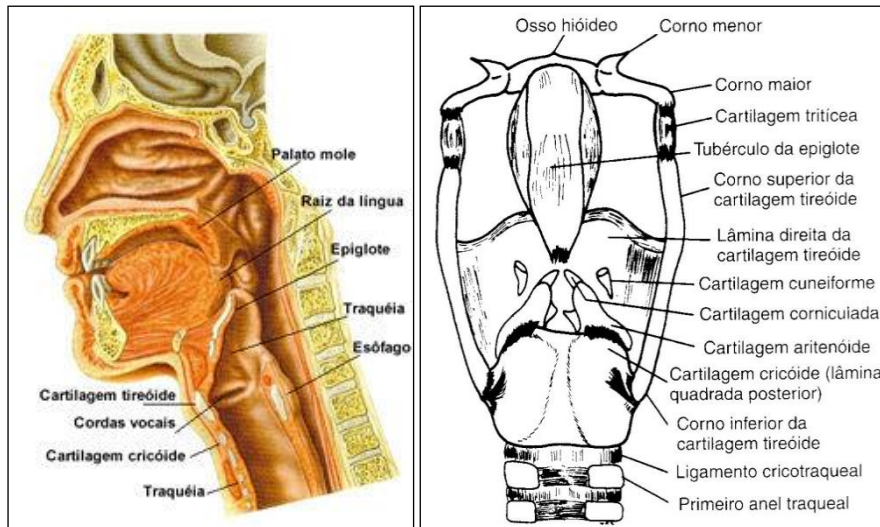


Fig. 24 - Cartílagos de la laringe. Fig. 25 - Cartílagos y ligamentos de la laringe.<sup>86</sup>

El **cartílago cricoides** (de *krykos* = anillo; *eidos* = forma) forma la parte inferior de la laringe, es impar y tiene forma de anillo. La superficie interior es cóncava, lisa, uniforme y corresponde a la sub-glottis, revestida por la mucosa. La superficie exterior es convexa en su parte anterior y casi plana en su parte posterior. La lámina en la parte posterior mide entre 20 y 30 mm y el arco en la parte anterior mide entre 5 y 7 mm y está situado sobre la tráquea a la altura de la 7ª vértebra cervical y ligada a su primer anillo. Explica Perelló éste cartílago “Viene a ser como un anillo traqueal muy diferenciado” (Op. Cit).

Los **cartílagos aritenoides** (*arythnoidea*, de *arytaina* = cuchara; *eidos* = forma), en número de dos, uno hacia la derecha y otro hacia la izquierda, son simétricos, tienen forma de pirámide de base triangular y se articulan con el borde superior de la lámina del cartílago cricoides. En ella se encuentran una base, un vértice y tres caras (Fig. 24).

<sup>86</sup> A Laringe e a Faringe. Disponible en <http://www.studiomel.com/20.html>. Consultado en enero de 2013.



**Fig. 26 – Cartílagos de la laringe y fosas nasales. (Corte interno)**  
(Zemlin, 1998, p. 128)

**Fig. 27 - Cartílagos de la laringe y estructuras asociadas.**

La base, dirigida hacia abajo se articula con el borde superior del cartílago cricoides y se prolonga bajo la forma de dos apófisis: 1) anterior interna o vocal, que forma relieve dentro de la cavidad misma de la laringe, termina en punta y presta inserción al músculo bucal; 2) posterior, externa o muscular situada por fuera de la cavidad laríngea. Tu tamaño es menor y más voluminosa y presta inserción a los músculos cricoaritenoides posterior y lateral (Perelló, 1972, pp. 153-154). El vértice del aritenoides, dirigido hacia arriba, se inclina ligeramente hacia adentro. Se halla coronado por el cartílago corniculado que se le adhiere íntimamente y le da continuidad. Los bordes o caras de los **cartílagos aritenoides** son tres: a) interna que es plana, lisa y uniforme y está revestida por la mucosa; b) posterior escavada en forma de fosa o pozo y corresponde al músculo interaritenoides que en ella se inserta en su mayor parte y c) antero-externa que presenta dos fosas: una superior más ancha en la que se inserta la banda ventricular y una inferior de menor tamaño en la que se inserta el músculo tiroaritenoides. Una pequeña cresta separa ambas fosas (Perelló, 1972, p. 154). Estas caras o fases están separadas por tres bordes: el anterior que varía de tamaño y está relacionada con el cartílago de Wrisberg; el posterior y el externo, en este último van a insertarse los fascículos externos del músculo tiroaritenoides (Perelló, Op. Cit.). Los cartílagos aritenoides desempeñan un importante papel en la fonación pues en la apófisis vocal es donde se inserta el músculo vocal<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Ver subtítulo dedicado a los músculos de la laringe.

Los **cartílagos corniculados** (*coniculata*)[par]; (Fig. 27) también llamados de **Santorini** son dos pequeños núcleos cartilagosos situados arriba de los aritenoides. Su tamaño varía entre 4 y 6 mm de longitud y su forma es el de un pequeño cono cuya base descansa sobre el vértice truncado de las aritenoides correspondientes (Perelló, 1972, Op. Cit.). Este cartílago se sitúa a 0,1 y 0,7 mm del cartílago de Wrisberg.

Los **cartílagos cuneiformes** (*cuneiformis*) [par](Fig. 27) o de **Wrisberg** no son constantes, cuando existentes presentan dimensiones variadas, muy extensas individualmente. Son dos: uno derecho y otro izquierdo y se sitúan en los repliques ariteno-epiglóticos. Tienen la forma de un pequeño cilindro casi plano en sentido transversal y miden aproximadamente entre 8 y 10 mm de altura por 1 o 2 mm de ancho. Los cartílagos de Wrisberg y de Santorini sirven para dar una base sólida al repliegue ariteno-epiglótico (Perelló, 1972, p. 155) y ambos son considerados como cartílagos accesorios.

Los **cartílagos tiroideos** (thyroideos, de *thyreos* = escudo)(Fig. 25-26) no forman una pieza única y son de mayor tamaño. “Se compone, en realidad de dos piezas laterales unidas entre sí por una tercera pieza impar y media, que se designa por lámina intermedia y por cartílago vocal de Tambaud y Renault y proviene directamente del conus elasticus” (Perelló, 1972, pp. 151-152). Situados inmediatamente abajo del hueso hioides y encima de los cartílagos cricoides, tienen la función de protección y sustentación lateral y anterior de la laringe. Forman una especie de escudo protector de las partes esenciales de la fonación. Tienen la forma de un libro abierto hacia atrás cuyo lomo forma el llamado “Pomo de Adán”, más visible en los hombres. Forma un ángulo de 90° en el sexo masculino y de 120° en el sexo femenino. En su espacio interno, con forma de ángulo diedro, se encuentran los repliegues vocales que tienen papel principal en la formación de la voz hablada y cantada.

Entre los cartílagos accesorios se encuentran los de Santorini y de Wrisberg. Los **cartílagos de Santorini** son dos pequeños núcleos cartilagosos situados arriba de los aritenoides. Su tamaño varía entre 4 y 6 mm y su forma es el de un pequeño cono cuya base descansa sobre el vértice truncado de las aritenoides correspondientes. Los **cartílagos de Wrisberg** son cuneiformes y cuando existentes presentan grandes variaciones en su dimensión. Aparecen a los pares, uno a la

derecha y otro a la izquierda. Están situados en los pliegues ariteno-epiglóticas, tienen la forma de un pequeño cilindro casi plano en sentido transversal y miden aproximadamente entre 8 y 10mm de altura por 1 o 2 mm de ancho. La distancia entre estos cartílagos y los de Santorini varían entre 0,1 y 0,7 mm y sirven para proporcionar una base sólida al pliegue ariteno-epiglótico.

**Laepiglottis** (*cartílago epiglottica*), (Fig. 24-26) es cartílago impar, central en forma de pétalo de rosa situado en la parte superior de la entrada de la laringe, atrás de la lengua y del hueso hioides (Fig. 15, 16 y 17). Ella puede cubrir y cerrar la cavidad laríngea, de esa forma evita que el alimento entre en su interior durante la deglución y permite que se deslice por la faringe hacia el esófago (Zemlin, 2000, p. 127). Regidor Arribas también reconoce que la epiglottis “no es sino el borde libre del esfínter de la laringe, que, a través de su posibilidad de contraerse, tiene unas finalidades de impedir el acceso a las vías respiratorias de objetos extraños a ellas, de ayudar a expeler mucosidades (todo ello mediante la tos) y de regular la salida del aire en determinadas situaciones de esfuerzo muscular” (1996, p. 18)

La epiglottis sirve también como parte del límite antero-superior de la laringe, su extremidad superior es libre y la inferior está ligada a la fase interna del ángulo de los cartílagos tiroideos. Su relación con el hueso hioides acontece por medio del ligamento hioides epiglótico y con la base de la lengua por los ligamentos glosopiglóticos. Para Zemlin (2000, p. 127) la epiglottis contribuye poco para la producción del habla, aunque puede modificar la frecuencia fundamental del sonido al producir alteraciones en el tamaño y en la forma de la cavidad laríngea. Afirma también que “en las frecuencias bajas la epiglottis cubre la entrada de la laringe dificultando la visión de su interior. Cuando la frecuencia es elevada, la epiglottis ‘sale del camino’ para permitir la visualización completa de las cuerdas vocales”.

Por su importancia, complementamos el estudio de los cartílagos de acuerdo con su función articuladora. Entre las principales la cricotiroidea, la cricoariteonidea y la ariconiculada. La **articulación cricotiroidea** (*articulus cricothyroideus*) pertenece a la articulación de las hastías menores de los cartílagos tiroideos con las fases laterales del cartílago cricoides. Perelló (1972, p. 158) destaca que “Algunos autores (Sebileau, Truffert, Terracol, Fabre) la llaman articulación cerato-tiro-cricoidea”. Zemlin (2000, p. 123) complementa “El resultado es una articulación que permite

que los cartílagos tiroideos y cricoides giren en torno de un eje de articulación. Este movimiento de rotación es parte importante del mecanismo de mudanza de tono”.

La **articulación cricoaritenoidea** (*articulus cricoarytaenoideus*) es una artrodia<sup>88</sup> y sus caras o faces no se orientan en la misma dirección. Explica Perelló (1972, p. 159) “La cara articular del cricoides es convexa de atrás para adelante y de dentro para afuera (7mm por 4mm) y se inclina notablemente hacia el lado externo. La faceta articular del aritenoides es cóncava de fuera para adentro y convexa de detrás para adelante”. Por su vez el aritenoides se encuentra en una posición inestable, aunque rodeados por el ligamento capsular (*triquetum*) y el ligamento yugal (cricocorniculado) “limitando enormemente los movimientos de abducción (lo que impide la luxación del aritenoides), pero sin limitar los movimientos de aducción, lo que hace decir a Sebilleau que es ‘sólido y complaciente” (Perelló, 1972, p. 159). El término **Abducción** es utilizado cuando acontece la abertura de los repliegues vocales en el momento de la inspiración y **Aducción** cuando se produce su cierre en la espiración y, en el caso del canto, la colocación de la voz.

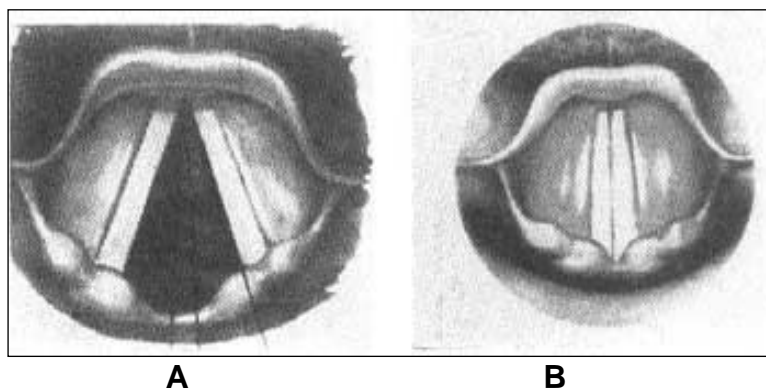


Fig. 28 –Abducción (A) y Aducción (B) de los repliegues vocales<sup>89</sup>.

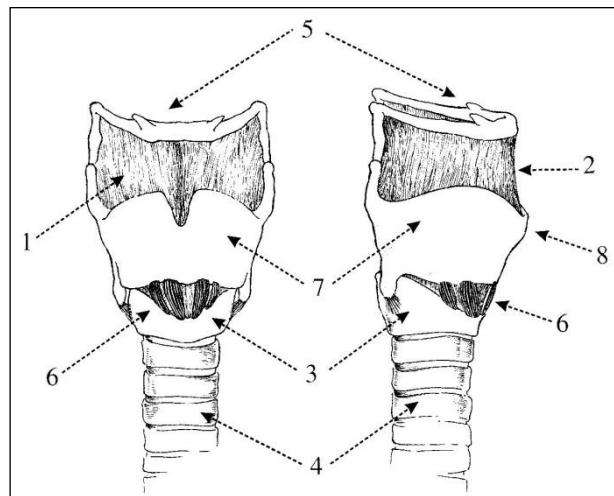
Por su vez, del vértice del aritenoides descienden los fascículos fibrosos que contienen en su interior los cartílagos corniculados de Santorini. Fascículos que van constituir el ligamento yugal impidiendo el deslizamiento del aritenoides hacia fuera, fijándolo al cricoides (Op. Cit). De esas características se desprende que “esta articulación puede tener muchos movimientos: el deslizamiento hacia la línea media; la rotación que aleja o junta las apófisis vocales; la basculación hacia adelante y atrás; el movimiento helicoidal” (Perelló, 1972, p. 160), promoviendo el movimiento

<sup>88</sup> Artrodia es un tipo de articulación móvil con superficies planas o casi planas lo que permite su deslizamiento. (In [www.infopedia.pt/diccionarios/termos-medicos/artródia](http://www.infopedia.pt/diccionarios/termos-medicos/artródia)).

<sup>89</sup> In <http://oldfiles.bjorl.org/conteudo/acervo/acervo.asp?id=922>. Acceso en febrero de 2015.



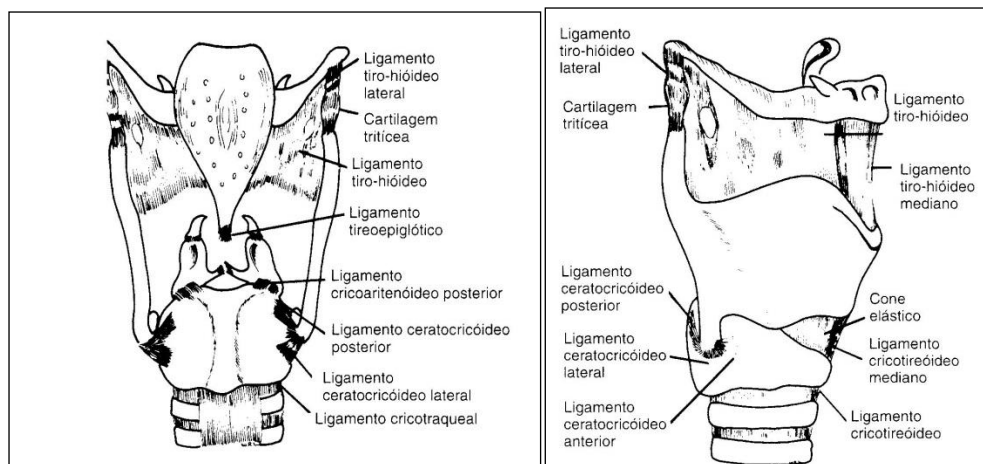
de los repliegues vocales y una relación estrecha entre la frecuencia e intensidad de la voz.



**Fig. 29 - Laringe: Vista anterior y lateral.**

1- Membrana tiroidea; 2- Ligamento tiroideo medio; 3- Cartílago cricoides;  
4- Tráquea; 5- Hioides; 6- Músculo cricotiroideo; 7- Cartílago Tiroides;  
8- Nuez (C. tiroides). (Bañó, 2003, p. 32)

El estudio de los ligamentos completan las características de la constitución y movimientos de la laringe. Sus nombres son semejantes al de los cartílagos antes citados.



**Fig. 30 - Vista posterior y lateral de la laringe: Ligamentos. (Zemlin, 1998, p. 130)**

De acuerdo con Zemlin (2000, pp. 132ss) estos **ligamentos** se identifican como **propios** y **extrínsecos**. Los **ligamentos propios**(Fig. 20) son:

- a) la **membrana cricotiroidea**, que une los cartílagos cricoides con los cartílagos tiroideos;
- b) el **ligamento tiroepiglótico**, fibra que se fija al cartílago tiroides y algunas de ellas al hueso hioides (Perelló, 1972, p. 160);

- c) **el ligamento tiroaritenoides inferior**, cintas fibrosas que corren por el borde de las bandas ventriculares y de los repliegues vocales. Ellos se dirigen de la apófisis vocal del aritenoides al ángulo entrante del cartílago tiroides, en donde existe un pequeño núcleo fibrocartilaginoso llamado de nódulo glótico anterior (Perelló, Op. Cit);
- d) **ligamentos** que se corresponden con la **banda ventricular (falsos repliegues vocales)**;
- e) **ligamentos ariteno-epiglóticos**, fibras estrechas que se unen lateralmente a ambos cartílagos.

Los **ligamientos extrínsecos** son:

- a) la **membrana tirohioidea**, lámina fibro-elástica que une ambas partes;
- b) la **membrana o ligamento hioepiglótico**, que va de la epiglotis al hueso hioideo;
- c) la **membrana cricotraqueal**, que une la cricoides al primer anillo traqueal y
- d) el **ligamento epiglótico**, que une la base de la lengua con la epiglotis.

Un espacio particular en este subtítulo debe ser dedicado a la laringe como **región generadora de la voz**, por contener los **repliegues vocales** y ser de especial importancia para la producción vocal hablada y cantada. Ella contiene todavía una **membrana cuadrangular** que se extiende desde la margen lateral de la epiglotis hasta los cartílagos aritenoides. Su borda inferior espesa constituye el ligamento ventricular. La superficie interior y exterior de este cono laríngeo, sirve para numerosas inserciones musculares reconocidas como externas e internas<sup>90</sup>. Uno de los músculos internos que contiene la laringe, en sus partes laterales y sobresalen en la superficie, forman los repliegues vocales:

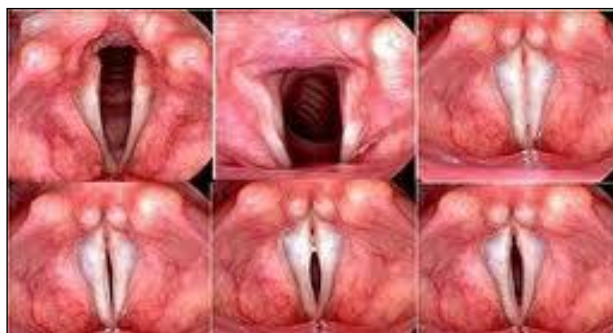
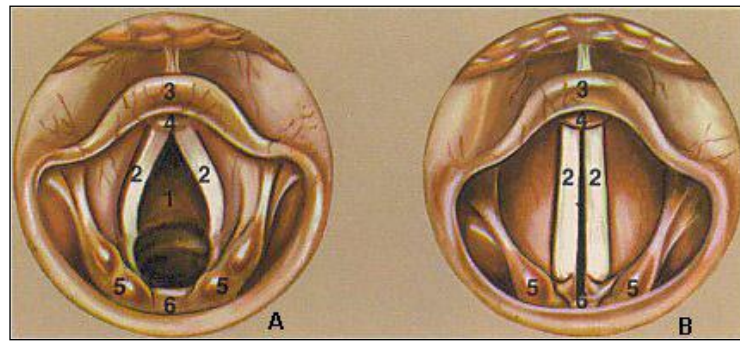


Fig. 31 - Repliegues Vocales en el proceso de vocalización.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Que serán estudiadas en subtítulo específico para los músculos de la laringe (subtítulo 2.2.2).

<sup>91</sup> Disponible en <http://www.vozecantoporfaninineves.com/tecnica-vocal-/fisiologia-da-voz/>. Consultado em abril de 2017.



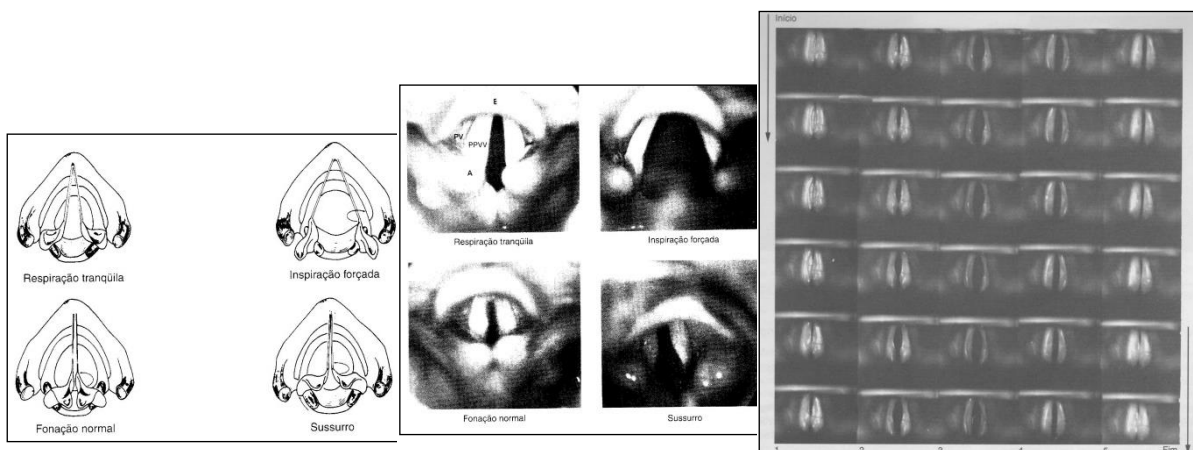
**Fig. 32 - Imágenes laringoscópicas de la laringe.<sup>92</sup>**

A) Glotis en la posición de reposo [inspiración].

B) Glotis durante la fonación.

1- Glotis; 2- Repliegues vocales; 3- Epiglotis; 4- Comisura anterior;  
5- Cartílagos aritenoides; 6- Comisura posterior.

Estos repliegues aparecen en pares duplos: dos superiores denominados de **falsos repliegues vocales**, o bandas ventriculares y dos inferiores conocidos como **verdaderos o auténticos repliegues vocales** y son los responsables por la producción de la voz cantada. Los repliegues vocales se sitúan debajo de los repliegues ventriculares, separados por el ventrículo laríngeo. Se originan en los cartílagos tiroideos y sus partes centrales son libres. Su color es ligeramente rosado y cuando vistas por medio de técnicas de laringoscopias convencionales aparecen de color blanco y brillante, con excepción de los fumadores inveterados y personas con laringitis, donde el color muda para rojo sangre (Zemlin, 1998, p. 137. Fig. 31-32). Su borde central, libre, muda de posición de acuerdo con el momento de la respiración/fonación.



**Fig. 33 - Esquema de varias configuraciones glóticas:**  
Ápice del cartílago aritenoides (A); Pliegue vocal (PPVV);  
Epiglotis E; Pliegue vestibular (PV). (Zemlin, 1998, p. 138)

**Fig. 34 - Registro fotográfico de los repliegues vocales en actividad.**  
(Zemlin, 2000, p. 139)

<sup>92</sup> Disponible en <http://www.studiomel.com/20.html>. Consultado en febrero de 2015.

De acuerdo con el movimiento ascendente y la velocidad del aire que viene de los pulmones, la vibración de los repliegues verdaderos varía en intensidad y espacio de abertura, más abierto en el momento de la inspiración y más cerrado en el momento de la fonación (Fig. 32). Por medio de registro fotográfico a gran velocidad (4.000 cuadros por segundo) es posible verificar el ciclo vibratorio de estos repliegues, según Zemlin (2000) a una actividad de 1/140 vibraciones por segundo. En diferentes momentos de la actividad de estos repliegues, el registro fotográfico permite identificar su movimiento y posición dependiendo de la respiración tranquila o forzada, de la fonación normal o del susurro (Figs. 34). En la próxima figura es posible identificar su lugar en el contexto de la laringe:

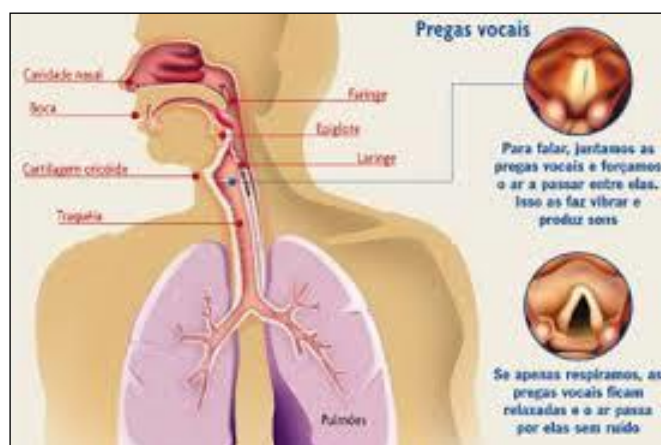


Fig. 35 - Localización y movimiento de los repliegues vocales.<sup>93</sup>

Otro aspecto igualmente importante para el estudio del canto es el conocimiento de la **mucosa laríngea**. Para Perelló (1972, p. 184) uno de sus espacios de deslizamiento, el de Reinke<sup>94</sup>, tiene mucha importancia para la explicación de la teoría muco-ondulatoria de la vibración de los repliegues vocales. Explica el autor, la laringe está recubierta interiormente por una mucosa de tipo respiratorio que comprende un epitelio, una dermis o corion y glándulas, vasos y nervios. En el borde del repliegue vocal se encuentra el epitelio mucoso constituido por: a) el epitelio cilíndrico ciliado y b) el epitelio pavimentoso. El primero es de tipo respiratorio y comprende tres capas (profunda, media y superficial) y el segundo corresponde al tipo pavimentoso estratificado propio de las mucosas y también está formado por tres capas (basal o germinativa, espinosa y superficial) (Op. Cit, pp.

<sup>93</sup> Ídem nota 73.

<sup>94</sup> Por él definida como “una vaina tendinosa del ligamento elástico” (Perelló, 1972, p. 184).

182-183)<sup>95</sup>. La dermis o corion de la mucosa, situada por debajo de la membrana basal, es constituida por una capa delgada reticulada, formada por fibras conjuntivas y fibras finas elásticas. Los grupos glandulares de la laringe están situados en la región aritenoidea, en la banda, en el ventrículo, en la cuerda y en la subglotis. Complementa Perelló (Op. Cit. p. 184) “Particularmente en el repliegue vocal se observan dos filas de glándulas; una se abre alrededor de la línea que separa el epitelio ciliado del pavimentoso; la otra se abre en éste. Se observan también dos filas de glándulas en la cara inferior del repliegue vocal. Nunca se observan glándulas en su borde libre”. El papel de la mucosa en el ejercicio del canto es constatado por Perelló y dio lugar a la delimitación de su teoría muco-ondulatoria que asocia el papel de la mucosa a la cualidad de la producción vocal.

Las **glándulas** de la laringe están distribuidas en grupos: **serosas** de tipo acinoso ramificado y **mixtas** sero-mucosas de tipo tubo alveolar (Perelló, 1972, p. 184). El segmento secretor de las células serosas se encuentra dentro del corion o entre las fibras musculares subyacentes. La **irrigación** de la laringe es tributaria de la arteria laríngea superior y de la inferior. En el repliegue vocal la irrigación vascular es más diferenciada que en los otros músculos y dentro del músculo tiroaritenoideo hay diferencias de énfasis, acentuándose en su parte interna (Perelló, 1972, pp. 185-186). Ya su **inervación** es muy compleja “porque recibe a la vez filetes sensitivos, motores sensitivos, vasomotores y aun sensoriales” (Op. Cit.). Especialmente con relación al músculo vocal Perelló (1972) las subdivide en inervación **sensitiva, motora, simpática y sensorial**. La inervación sensitiva viene asegurada por el nervio superior en la parte inferior e interna del ganglio plexiforme y de ahí se dirige hacia todo el cono laríngeo. El foniatra español reconoce una rica inervación sensitiva a la altura de la epiglottis, de los repliegues aritenoepiglóticos, de la glotis y de la comisura interaritenoidea, que, segundo Konig y Von Leden (1961), son más numerosas en la parte posterior de la mucosa del repliegue vocal (*apud* Perelló, Op. Cit). Perelló (1972, p. 186) concluye que “estos autores no han encontrado comunicación directa entre las fibras motoras y las sensitivas”. La inervación motora de la estrella aritenoidea corre a cargo del nervio recurrente que se desprende del nervio neumogástrico en la parte superior del tórax. Para Exner todos los músculos

---

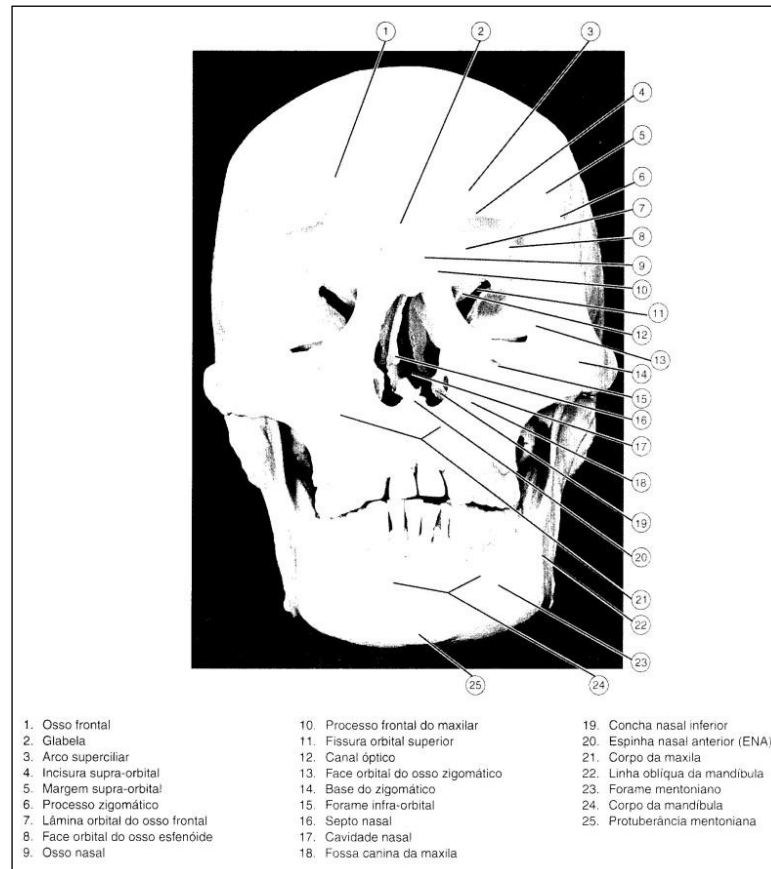
<sup>95</sup> Noel (1962) estudia los cambios que sufre la mucosa con la edad y no encuentra alteración apreciable en el epitelio pavimentoso de las bandas y el grosor de éste en el repliegue vocal (Perelló, 1972, p. 185).

laríngeos recibirían una inervación doble, del nervio laríngeo superior y del inferior (*apud* Perelló, 1972, p. 186). La inervación simpática proviene del sistema simpático cervical que pone en funcionamiento al nervio vasomotor que ejerce funciones nerviosas vasodilatadoras o vasoconstrictoras (Op. Cit. pp. 186-187). Por último la inervación sensorial se produce en la epiglotis y en la parte superior de los repliegues aritenopiglóticos donde se encuentran los “verdaderos botones del gusto esparcidos por la mucosa laríngea” (Op. Cit. p. 189). De esa forma, la constitución y funcionamiento de la laringe (y el mecanismo respiratorio) proporcionan la producción de la voz cantada por medio de un complejo mecanismo que junto con el aire colocan en vibración los repliegues vocales y permiten la finalización o acabamiento de la voz cantada en las cavidades faríngea, bucal y nasal del individuo.

### **2.1.3 - Cabeza y face: región de impostación y proyección de la voz cantada**

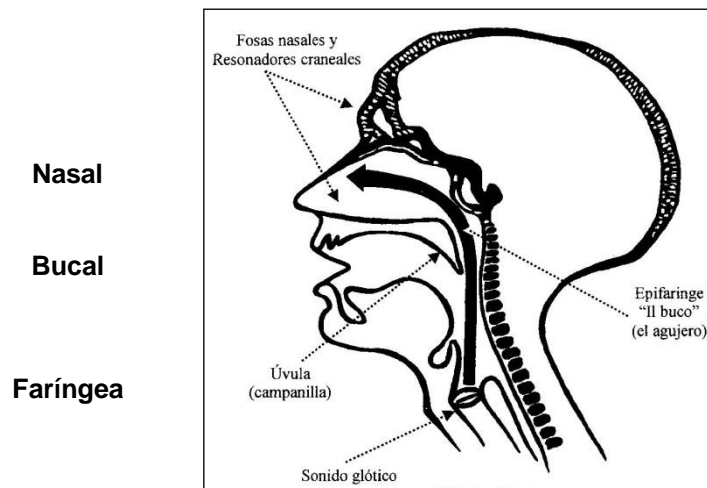
“El sonido básico originado en la laringe adolece de cierta “pobreza”, de impersonalidad y de falta de Calidad. Y gracias a las cavidades supra glóticas el sonido laríngeo adquiere esa “grandeza”, calidad y personalidad, que convierte a la Voz en un maravilloso instrumento musical” (Regidor Arribas, 1996, p. 52).

La región motora y la generadora del sonido colocan en actividad un número considerable de órganos y músculos que permiten la sonorización del aire para su acabamiento final que se completa en la región de impostación de la voz para su proyección. Así el cráneo (palabra que significa concavidad) da forma a la estructura ósea de la cabeza y de la face o esqueleto facial (Zemlin, 2000, p. 216), formando el trio de cavidades que hacen posible la voz cantada. Como muestra la Figura a seguir, los principales huesos son el frontal (1), el frontal del maxilar (10), la base del cigomático (13), los huesos nasales (entre los principales: 9, 16, 17, 18, 19 e 20), el cuerpo del maxilar superior (21), la mandíbula (22, 23 e 24) y la protuberancia del mentón (25):



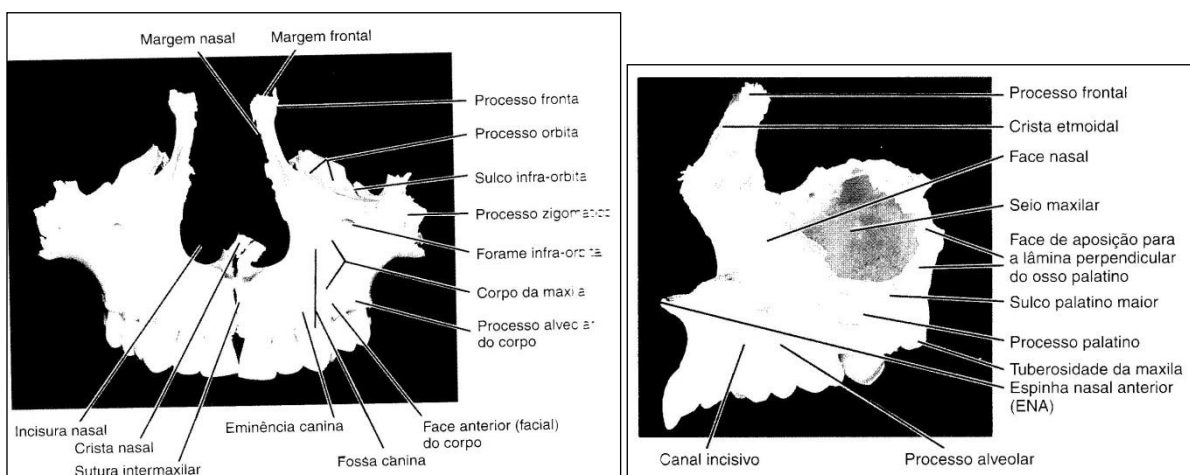
**Fig. 36 - Huesos de la Face.**  
(Zemlin, 2000, p. 218)

Por sus características óseas y biológicas, con relación al canto lírico, las principales cavidades de colocación/impostación/proyección de la voz se sitúan en la región anterior del cráneo y en ella se reconocen tres cavidades: **Nasal, Bucal y Faríngea** (Fig. 37). Destaca Perelló (1972, p. 201) “El timbre y el habla se originan en estas cavidades del macizo craneal”, su función es dar soporte a los órganos de la masticación, producción del habla, respiración, sentidos especiales y expresión facial. Los huesos que le dan forma son: mandíbula; maxilares; huesos nasales, palatinos, lacrimales y cigomáticos; conchas inferiores y vómer, total 14 huesos (Op. Cit. pp. 216-217). Para la comprensión del mecanismo del canto lírico nos concentraremos en el estudio de los principales huesos, órganos y músculos de estas tres cavidades que, como muestra la Fig. 28, es donde se efectúa la resonancia del sonido vocal y la articulación del texto. Mansion (1947, p. 34) destaca que la belleza de la voz, su timbre, su amplitud, dependen mucho más de la calidad de los resonadores que de los repliegues vocales.



**Fig. 37 - Cavidades nasal, bucal y faríngea.**  
(Baño, 2003, p. 25)

La **cavidad nasal** divide el esqueleto facial en dos partes: derecha e izquierda, separadas por medio del septo nasal óseo (Fig. 37) que forman las fosas nasales y en su parte anterior una prominencia piramidal llamada de nariz que es una de las vías de inspiración del aire. Esta cavidad se completa con la articulación de los procesos frontales del maxilar superior y del hueso frontal junto a los cartílagos que permiten su articulación. Entre los principales huesos se destacan los **palatinos**, de tamaño pequeño y más espeso en densidad. Su posición horizontal y forma cóncava constituyen la base y la pared lateral de la cavidad nasal, la base de la órbita ocular y la parte superior del techo de la boca (Zemlin, 2000, p. 226):



**Fig. 38 - Maxilar superior.**  
(Zemlin, 2000, pp. 226-227)

Otras partes importantes de esta cavidad son los senos (que significa cavidad) de la face, subdivididos en: frontal, maxilar, etmoidal y esfenoidal, todos



huecos, conducen el aire y son revestidos por una fina membrana formada por la fusión del periostio y de la mucosa (muco periostio). Para Zemlin (2000, p. 242) los senos faciales reducen el peso del cráneo, no tienen un significado real con relación al habla, con excepción de su contribución a la resonancia de la voz “Puede ser verdadero el hecho de que la cualidad de la voz sea afectada cuando los senos están infestados, pero, probablemente estas infecciones no afectan a la cualidad vocal”. Afirmación que genera discusiones variadas entre los cantantes y profesores de canto.

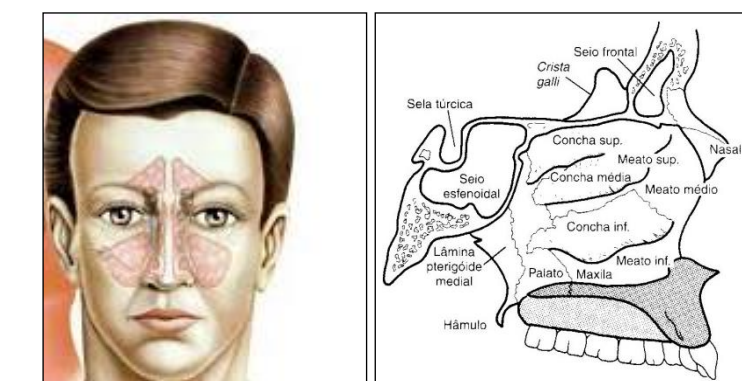


Fig. 39 - A) Face y localización de la resonancia vocal.  
 B) Pared lateral de la cavidad nasal, mostrando a relação da concha nasal inferior com as estruturas adjacentes. Também aparecem a parte perpendicular do osso palatino (palato) e o palato duro (sombreado).

**Fig. 39 - A) Face y localización de la resonancia vocal.  
 B) Pared lateral de la cavidad nasal. (Zemlin, 2000, p. 231)**

La **cavidad bucal** varía en su forma y dimensiones de acuerdo con cada individuo. Es un pequeño espacio limitado por los labios, las mejillas, encías y dientes. Perelló (1972, p. 202) estudia cinco formaciones anatómicas que limitan la cavidad bucal y la divide en cinco regiones o formaciones óseas: por delante, la región labial; lateralmente, la región geniana; en la parte superior, la región palatina y en la inferior, la lengua y región sublingual. Zemlin (2000, pp. 244-245) por su vez propone el estudio de las formaciones óseas: la **mandíbula**, los **maxilares** y el **paladar** y sus tres cavidades: la **bucal**, la **oral** y la **faríngea**, esta última subdividida en **nasofaringe** o parte nasal de la faringe; **oro-faringe** o parte oral de la faringe y **laringo-faringe** o hipo-faringe o parte laríngea de la faringe. La **mandíbula**, hueso único y grande, en forma de U o herradura abierta hacia atrás, en su parte anterior da lugar al mentón o protuberancia mentoniana y posee varios tipos de movimiento: de elevación, depresión, traslación, rotación y combinado (Zemlin, 2000, p. 280). En toda la superficie superior de la mandíbula se insieren los dientes, por esa razón su

nombre se confunde con el de maxilar inferior. Su movimiento es proporcionado por los músculos masticadores que se distinguen en elevadores (temporal, masetero y pterigoideo interno y externo) y depresores del maxilar (digástrico y otros músculos metaméricos cervicales anteriores). Su principal función es la de articulación en el habla y en el canto, probablemente, por “alojar los dientes inferiores y proporcionar puntos de ligación entre los músculos de la lengua y otros” (Zemlin, 2000, p. 223).

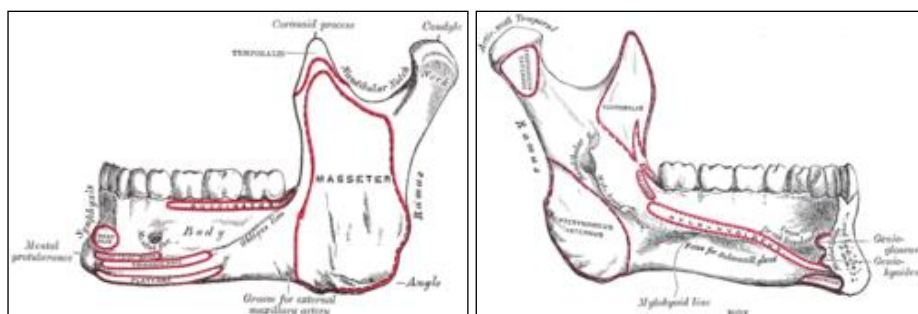
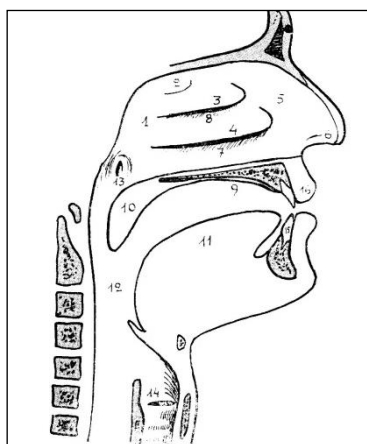


Fig. 40 - Mandíbula: Face lateral, externa. Fig. 41 – Mandíbula: Face medial interna<sup>96</sup>

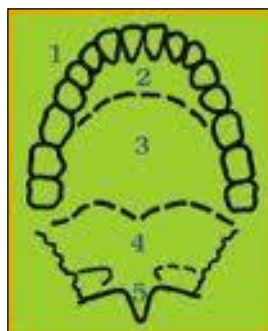
El **maxilar superior**(Fig. 39), de menor tamaño con relación a la mandíbula, formado por dos partes, es considerado el mayor hueso de la face. No son macizos y se presentan como una especie de conchas huecas que soportan la presión de la masticación y son lo suficientemente resistentes para mantener la forma de buena parte del esqueleto facial. Aparecen en pares y constituyen la parte superior de la boca; la base y las partes laterales de la cavidad nasal y de la órbita ocular. Su papel es fundamental en la producción del habla (Zemlin, 2000, p. 225). El **paladar** (Fig. 43) está situado por debajo de las fosas nasales y por delante de la faringe, tiene forma de bóveda y es formado por tres partes (que en realidad constituyen una sola): el arco alveolar, el paladar duro (hueso) y el paladar blando (muscular). El **arco alveolar** es formado por los procesos óseos de los maxilares que abriga los dientes y están revestidos por una mucosa. El **paladar duro**, formado por las proyecciones medias de los palatinos que forman los maxilares y, en forma de arco, constituye la parte anterior ósea y superior de la boca y la base de la cavidad nasal. El **paladar blando** (también conocido como velo del paladar) es ligado a la borda libre posterior de los huesos palatinos, por medio de la aponeurosis palatina y se dirige en su parte posterior, a la manera de una cortina, hacia la oro-faringe. Para el

<sup>96</sup>Disponible en <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mand%C3%ADbula>. Consultado en abril de 2017.

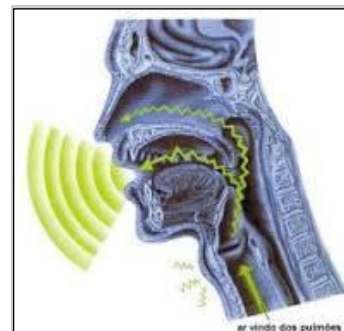
canto, el paladar tiene función especial en el momento de la colocación y resonancia de la voz (Ver figs. 42-43).



**Fig. 42 - Corte sagital de las cavidades de resonancia:** 1- coanas; 2- cornete nasal superior; 3- cornete nasal medio; 4- cornete nasal inferior; 5- fosa nasal; 6- narina; 7- meato inferior; 8- meato medio; 9- paladar óseo; 10- velo del paladar; 11- lengua; 12- faringe; 13- orificio de la trompa de Eustaquio; 14- Laringe. 15- dientes incisivos inferiores; 16- labio superior. (Perelló, 1972, p. 216)



**Fig. 43 – Partes del paladar:** 1- arcada dentaria; 2- parte anterior del paladar duro; 3- parte mediana del paladar duro; 4- paladar blando; 5- velo del paladar o úvula<sup>97</sup>.



**Fig. 44 - Movimientos del repliegue vocal durante la respiración, fonación y articulación en el habla<sup>98</sup>**

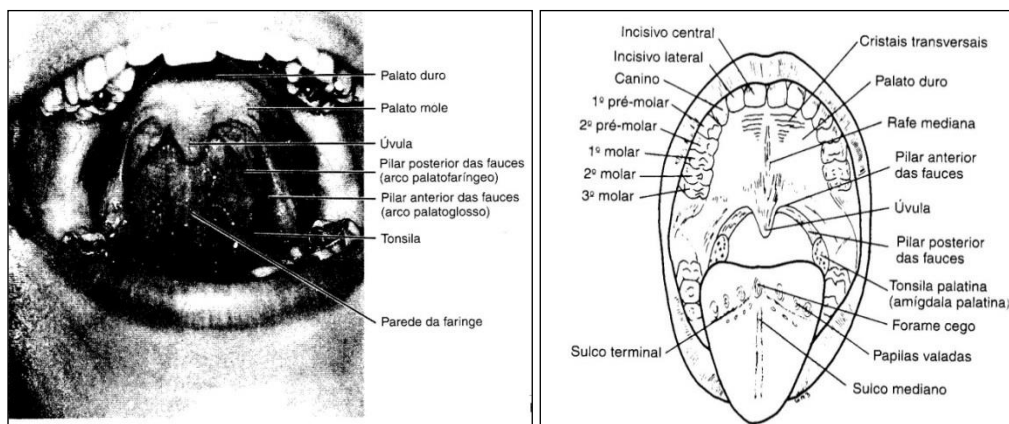
La **boca** o porción facial del tubo digestivo es una cavidad irregular donde además de la masticación y de la insalivación tiene lugar la función de articulación de los diversos fonemas (Perelló, 1972, p. 201). Al igual que otras partes de la producción del habla, la boca posee funciones biológicas y no biológicas<sup>99</sup>. Zemlin (2000, p. 249) explica, las funciones biológicas están relacionadas con la comunicación entre los sistemas digestivo, respiratorio y el exterior “Considerando la manera como la mayoría de los individuos se alimenta, ella tiene apenas algunos segundos para actuar antes que el alimento parta para el estómago”. Y las funciones no biológicas, teniendo en cuenta la adaptación de varias partes del organismo para la comunicación humana, son “las estructuras de la boca que pueden modificar las

<sup>97</sup>Décio Gomes de Souza. ANATOMO-FISIOLOGIA DA LARINGE, versão 2007. Disponible en [http://www.dgsotorrinolaringologia.med.br/apost\\_laringe.htm](http://www.dgsotorrinolaringologia.med.br/apost_laringe.htm). Consultado en enero de 2014.

<sup>98</sup> Ibídem.

<sup>99</sup> Subdivisión considerada artificial por el autor que la justifica apenas desde el punto de vista operacional (ZEMLIN, 2000, p. 250)

características de la resonancia del tracto vocal y también generar los sonidos del habla”<sup>100</sup>. Es con seguridad la cavidad más móvil y ajustable del trato vocal.



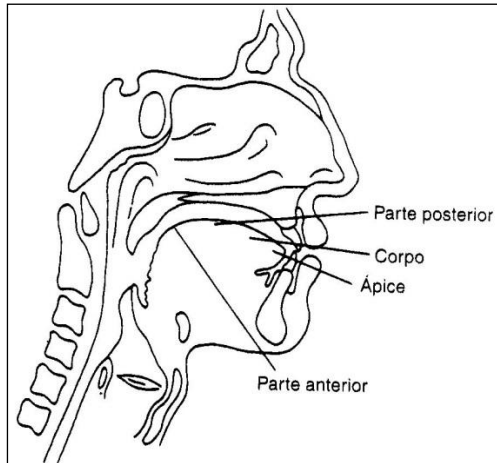
**Fig. 45 - Fotografía de la cavidad oral. Fig. 46 - Esquema de la cavidad oral y estructuras adyacentes (Zemlin, 2000, pp. 245-244)**

Otras estructuras de la boca asociadas a la articulación del sonido en el habla son los dientes, el paladar duro y el blando, las mejillas y la mandíbula. Para esta forma de expresión humana también contribuyen los labios y la lengua. Los **labios** dan forma al límite externo de la cavidad oral, son revestidos externamente por piel e internamente por mucosa, separados por tejidos musculares, glandulares y adiposos. La posición del labio inferior depende del movimiento de la mandíbula. La mayoría de los músculos de la expresión facial se insertan en los labios contribuyendo para una cantidad importante de movimientos. El labio superior es más estable y junto con el inferior posibilitan la producción de los llamados sonidos labiales: /p/b/m/ y consonantes labiodentales: /f/v/. Su posición también se extiende al pronunciar la vocal /u/ o se contrae en la emisión de la vocal /i/. Aspectos importantes de la articulación vocal relacionada a las exigencias de un texto en el canto lírico (Zemlin, 2000, pp. 250-251). En ese sentido el autor destaca los labios como articuladores del habla y mediadores de la expresión facial, aspecto también fácilmente reconocible en la interpretación del cantante: “Los movimientos de los labios y de la face proporcionan indicios secundarios visibles que facilitan la comunicación mucho más de lo que muchos individuos imaginan. La lectura de la face es algo que

<sup>100</sup> Tracto vocal, nombre dado al conjunto de cinco cavidades anatómicas que proporcionan la formación del sonido vocal, estas cavidades son: bucal, oral, faríngea y nasal (pares) (Zemlin, 2000, p. 244)

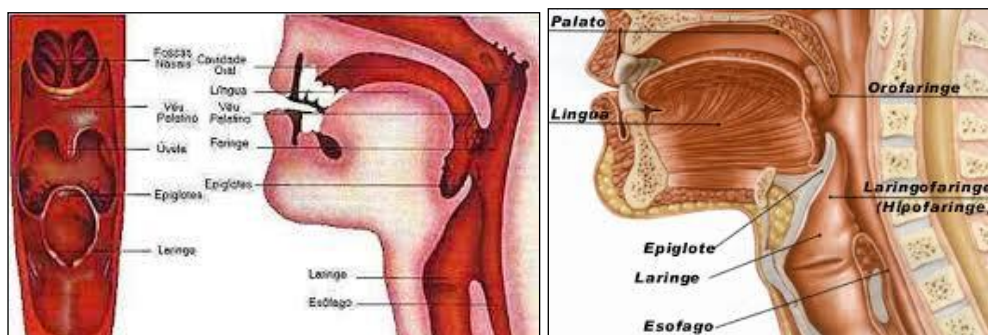
hacemos casi que inconscientemente y nuestro grado de experiencia en ese sentido es sorprendente!” (Op. Cit. p. 250)

Las **mejillas** forman las partes laterales del rostro, están compuestas externamente por la piel e internamente por la mucosa, separadas por músculos faciales y tejido adiposo y tienen importante función en la masticación (Op. Cit, p. 251). La **lengua**(Fig. 47), es una estructura notable capaz de asumir muchas configuraciones y posiciones, está constituida por un cuerpo y una raíz, subdividida en cuatro regiones: ápice, cuerpo, parte posterior y parte anterior (Zemlin, 2000, p. 269). Perelló (1972, p. 209) la describe como “un órgano musculoso que ocupa casi por completo la cavidad bucal” y se divide en dos porciones: la parte libre, movable que es horizontal y termina en un vértice y la parte fija, o base faríngea que se sitúa verticalmente. La función primaria de la **lengua** es la masticación, degustación, deglución y “es sin duda el articulador más importante y más activo con relación al habla” (Zemlin, 2000, p. 269). Zemlin cita que, a partir de una experiencia realizada por Hudgins y Stetson en 1937, fue verificada la importancia de la movilidad de la lengua y su función como articuladora del sonido y de la palabra. Los especialistas realizaron una experiencia con nueve individuos, cada uno repitiendo sílabas, con un único movimiento articulatorio, de la forma más rápida posible. Ellos observaron que la punta de la lengua puede alcanzar un movimiento de 8,2 veces por segundo en la producción de las sílabas ta-ta-ta, comparados con la articulación de la mandíbula que acontece a 7,3 veces por segundo; a 7,1 por segundo para la parte posterior de la lengua; a 6,7 veces por segundo para los labios y a 6,7 veces por segundo para el paladar blando (2000, pp. 249-250). Zemlin alerta sobre la confirmación de estos números en experiencias posteriores y destaca otras funciones, no biológicas, de la boca que “desempeñan papel importante en el habla y en la comunicación” (2000, p. 250).



**Fig. 47 - Lengua: principales puntos de referencia anatómica superficiales. (Zemlin, 2000, p. 269)**

La **cavidad faríngea** comprende la **faringe**(Fig. 48), tubo musculomembranoso que se extiende desde la base del cráneo hasta la altura de la 6ª vértebra cervical, atrás del cartílago cricoides. Su altura es de aproximadamente 12 cm. Vista transversalmente su forma es oval. En su mayor parte este tubo está constituido por tejido conjuntivo y muco-periosteo en la parte superior, y por formaciones musculares en la parte que se dirige al esófago (Zemlin, 2000, p. 244). Sus principales partes son: **nasofaringe** o parte nasal de la faringe; **oro-faringe** o parte oral de la faringe y **laringo-faringe** o hipo-faringe, o parte laríngea de la faringe:



**Fig. 48 - Región interna de la nariz, boca y faringe<sup>101</sup>**

La **nasofaringe** en su parte inferior es limitada por el paladar blando, en su interior se comunica con la parte posterior de las narinas y por la lateral con el óstio

<sup>101</sup> Sistema Digestivo. Disponible en <http://equipedigestorio.blogspot.com/feeds/posts/default>. Consultado en enero de 2013.

faríngeo del tubo auditivo. La **oro-faringe** se encuentra entre el paladar blando (parte superior) y el hueso hioideo y en su parte anterior se comunica con la cavidad oral por medio de los arcos del paladar duro y del blando y de los pilares del arco del palato-gloso<sup>102</sup> y del palato-faríngeo<sup>103</sup> (Fig. 48).

La **laringo-faringe** se sitúa sobre el hueso hioideo y en su parte inferior da continuación al esófago (Zemlin, 2000, pp. 244-245):

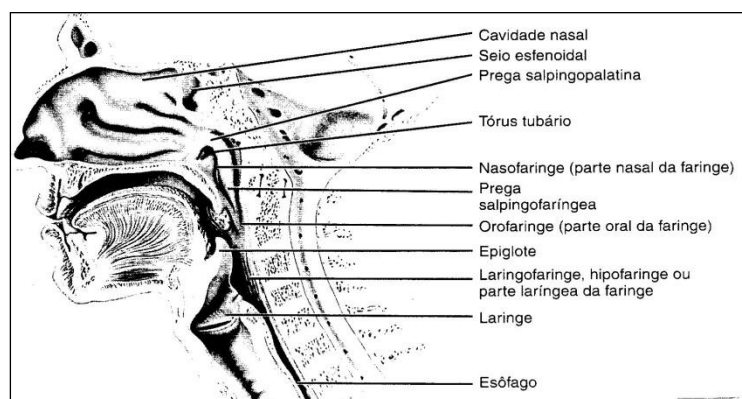


Fig. 49 - Faringe y estructuras adyacentes. (Zemlin, 2000, p. 245)

El conocimiento de la anatomía-fisiología de estas cavidades es de fundamental importancia para el cantante lírico. En sus tres momentos, la región motriz o motora o de sustentación de la voz; la región generadora del sonido y la región de proyección de la voz cantada

“constituyen el funcionamiento del aparato fonatorio para una mejor comprensión de éste. Pero los tres guardan una íntima unión y una absoluta interdependencia. El sonido que procede de la boca del cantante es la suma de estos tres mecanismos, que han de ser utilizados por el intérprete vocal con un perfecto equilibrio de esfuerzos en cada uno de ellos. Un mal funcionamiento de cualquiera de estos mecanismos (pro falta de perfección técnica o por descuido del cantante, o por causa patológica) ocasiona una sobrecarga de esfuerzo en los otros que, aparte de ir en detrimento de las cualidades del sonido vocal, puede causar un daño grave en el aparato fonatorio (especialmente, en la zona laríngea)” (Regidor Arribas, 1996, p. 55).

Maestros de canto y especialistas en los estudios de la voz cantada, reconocen que una buena conducción en la adquisición de la técnica vocal promueve de forma armoniosa la realización de estos tres momentos: el fenómeno de la respiración administrada en la región motora y de sustentación de la voz; que

<sup>102</sup> Músculo par, pequeño y delgado que se encuentra en la lengua (In es.wikipedia.org/wiki/Músculo-palatogloso).

<sup>103</sup> Músculo de la pared lateral de la faringe y de la aboveda del paladar (in www.Dicionarioinformal.con.br/palatofaríngeo/).

durante la espiración hace vibrar los repliegues vocales en la laringe (región generadora del sonido vocal); para su colocación/impostación en las cavidades de resonancia de la face donde se amplifica y proyecta por medio de la articulación de un texto e/o de una vocalización de acuerdo con las características específicas de cada obra. Así, las cavidades abdominal, torácica, del cuello y de la face forman el llamado aparato vocal o de la fonación como instrumento musical. Este mecanismo se completa y complementa con una rica, compleja y variada relación de músculos que, por su importancia, características y participación activa en el canto, serán estudiados en la secuencia.

## **2.2 - Principales músculos de la Cabeza, Cuello, Tórax y Abdomen**

“La voz cantada exige una actividad muscular permanente, constantemente adaptada a todas las situaciones. El cantante debe de estar atento al trabajo de sus músculos y estar consciente de su técnica respiratoria, de la cual depende la cualidad de todas las sonoridades” (Dinville. 1993, p. 60).

Los subtítulos anteriores abordan los principales aspectos de la anatomía y fisiología del cuerpo óseo, de órganos y cartílagos que constituyen las diferentes partes de los sistemas del cuerpo humano. Nos dedicaremos ahora a sus aliados: los músculos. Éstos, actuando de forma voluntaria o involuntaria son responsables por la circulación de la sangre, el movimiento de las extremidades y hacen que los órganos desempeñen sus funciones: respiratoria, circulatoria, de la comunicación humana y sustentación de la voz cantada. Junto con los huesos ellos permiten el equilibrio del cuerpo en cualquier actividad, contribuyen con la postura corporal, sea en movimiento o en reposo, con la producción de calor cuando ellos se contraen, sirviendo, inclusive, como protección y colaboración para el buen funcionamiento del sistema digestivo y de otros órganos del cuerpo humano. Cada músculo posee una estructura, dependiendo de su función, tamaño, características y lugar en que se encuentran. Las contracciones musculares son producidas por impulsos nerviosos y su acción son determinadas en gran parte por las características de su inervación (Zemlin, 2000, p. 45), dependiendo de la región en que se encuentran ellos desempeñan una función específica cuando se desarrolla la producción de la voz cantada. Con relación al apoyo vocal, en la Parte II de la presente tesis



analizaremos la actividad del intercostal y recto del abdomen y su relación con el llamado apoyo de la voz cantada.

### 2.2.1 - Músculos del Tórax y del Abdomen

“Después de un largo entrenamiento, bien conducido, se constata un mejor control de los movimientos respiratorios, que el trabajo de la musculatura está bien dividido, equilibrado y que la actividad muscular permite una sustentación sin esfuerzo” (Dinville, 1992, p. 55).

Con base en aspectos anatómicos y de acuerdo con su localización en el tórax y en el abdomen, el estudio del sistema muscular permite conocer las características de la región motora que promueve el apoyo a la voz cantada, tema central de la presente tesis. En la **parte anterior del tronco** se encuentran los siguientes músculos: el **pectoral mayor** (externo) y **pectoral menor**; el **serrato** (en forma de sierra) **anterior (externo)**, el **oblicuo (externo e interno) del abdomen**, el **recto anterior del abdomen** y el **transversal del abdomen**. En la **parte posterior**: el **trapecio**, el **redondo mayor**; el **cuadrado lumbar**, **serrátil posterior superior e inferior** y el **dorsal ancho** y en las partes laterales del tronco: los músculos **intercostales internos y externos**. Internamente, el abdomen y el tórax están separados por el **diafragma**, principal músculo de la respiración.

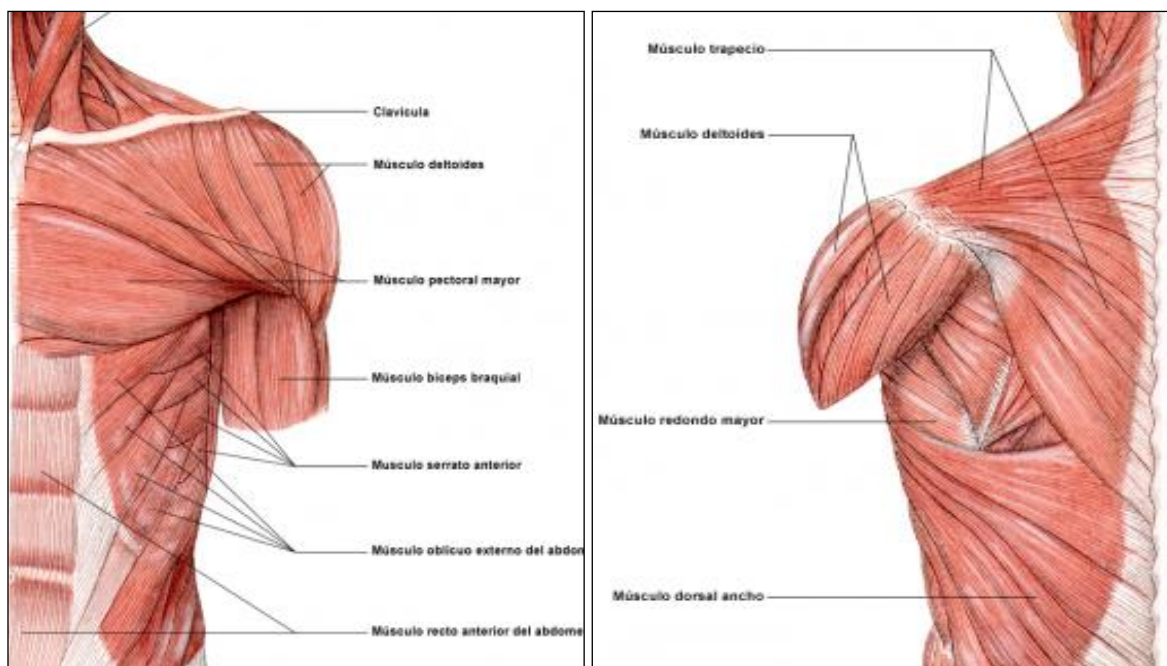


Fig. 50 - Músculos de la región anterior, lateral y posterior del tórax<sup>104</sup>

Los músculos de estas cavidades se dividen en internos o intrínsecos y externos o extrínsecos, siendo también clasificados de acuerdo con su función en la respiración, en sus dos momentos: músculos inspiratorios y músculos espiratorios<sup>105</sup> o de acuerdo con aspectos anatómicos: músculos del tórax y del abdomen (Zemlin, 2000, p. 73). Afirma el mismo autor “los músculos de la inspiración están ligados principalmente al tórax, como sería de esperar, los músculos de la espiración, principalmente, al abdomen” (2000, p. 73). En cada caso él observa que “la respiración tranquila requiere una contracción muscular activa durante la fase inspiratoria, al contrario de las fuerzas espiratorias que son pasivas o no musculares” (2000, p. 73). Aspecto que en la práctica del canto lírico tiene sus particularidades. El mismo autor explica:

“Cuando las circunstancias exigen que aire adicional sea espirado, (además de lo que ocurre por medios pasivos), la musculatura abdominal puede contraerse para facilitar la espiración forzada. Esos músculos pueden también tornarse activos para expulsar el aire con gran velocidad, por ejemplo, para apagar una vela. Así el proceso aparentemente simple de la respiración, puede tornarse más complejo cuando hay demandas especiales sobre el aparato respiratorio. Eso es especialmente verdadero cuando la respiración se destina al habla o al canto” (Zemlin, 2000, p. 73).

Para el ejercicio del canto Dinville (1993, pp. 24-25) defiende “la cinta abdominal es compuesta por varios músculos entre los principales el transverso del abdomen, el grande y pequeño oblicuo y el grande recto que garanten la estática y participan también en su totalidad de la dinámica respiratoria y de la sustentación de la voz”. Por su vez Quiñones (2001, p. 42) y Perelló (1972) reafirman que los músculos del cuello, tórax y abdomen desempeñan un papel fundamental en la respiración y con relación a su actividad aplicada al canto. Los autores, con mayor o menor énfasis, identifican la participación de los músculos abdominales, del diafragma y de los intercostales como los **Músculos de la Respiración** (Regidor Arribas, 1996, pp. 19-21).

---

<sup>104</sup> Principales músculos del cuerpo humano. Disponible en <http://musculoscuerpohumano.com/>. Consultado en enero de 2013.

<sup>105</sup> Con el nombre de **inspiración** se identifica el momento de entrada del aire por la boca y/o nariz hasta los pulmones y de **espiración** el de su salida en movimiento ascendente por la boca y/o nariz. En este segundo momento se produce el sonido vocal tanto para la voz hablada como para la cantada.

El estudio de esta musculatura tiene como punto de partida la clasificación propuesta por Perelló (1972, p. 135) y los estudiaremos de acuerdo con el criterio de región propuesta por Zemlin (2000):

**Cuadro No. 3 - Músculos respiratorios y su inervación. (Perelló, 1972, p. 135)**

<b>Músculos respiratorios y su inervación con los segmentos medulares correspondientes cervicales, torácicos y lumbares</b>				
Músculos espiradores	Normales	Intercostales internos. Nn. intercostales	T <sub>1</sub> - T <sub>11</sub> ant.	
		Triangular del esternón. Nn. intercostales	T <sub>3</sub> - T <sub>5</sub> ant.	
		Recto del abdomen	{ N. intercostal inferior N. ileo hipogástrico	T <sub>6</sub> - L <sub>1</sub> ant.
		Oblicuo may. y menor	{ N. intercostal N. ileo inguinal	T <sub>6</sub> - L <sub>1</sub> ant. T <sub>9</sub> - L <sub>2</sub> ant.
			{ N. ileo hipogástrico	T <sub>7</sub> - L <sub>2</sub> ant.
	Transverso del abdomen		T <sub>7</sub> - L <sub>2</sub> ant.	
	Auxiliares	Cuadrado de los lomos	T <sub>12</sub> - L <sub>4</sub> ant.	
	Músculos inspiradores	Normales	Intercostales externos. Nn. intercostales	T <sub>1</sub> - T <sub>11</sub> ant.
			Supracostales. Raíces post., n. torácico	T <sub>1</sub> - T <sub>11</sub> pos.
			Diafragma. N. frénico, n. intercostal inf.	{ C <sub>3</sub> - C <sub>5</sub> ant. T <sub>7</sub> - T <sub>12</sub> ant.
Escalenos. Ramos del escaleno			C <sub>3</sub> - C <sub>7</sub> ant.	
Esternocleidomastoideo. N. espinal XI			C <sub>2</sub> - C <sub>3</sub> ant.	
Serrato mayor. N. torácico largo			C <sub>5</sub> - C <sub>7</sub> ant.	
Auxiliares		Pectorales. Nn. grande y pequeño torácico ant.	{ C <sub>5</sub> - T <sub>1</sub> ant. C <sub>6</sub> - C <sub>8</sub> ant.	
			Trapezio. N. trapecio	C <sub>2</sub> - C <sub>3</sub> ant.
		Gran dorsal. N. toracodorsal	C <sub>6</sub> - C <sub>8</sub> ant.	
		Serrato posterior sup. Nn. intercostales	T <sub>1</sub> - T <sub>4</sub>	
Serrato posterior inf. Nn. intercostales últimos	T <sub>9</sub> - T <sub>12</sub>			
M. de la espalda. Plexo braquial	C <sub>5</sub> - C <sub>3</sub> ant.			

Los **músculos inspiradores**, contribuyen para el desenvolvimiento de la inspiración junto con el diafragma. Están localizados en la parte anterior-posterior y posterior-lateral del tronco. Los **músculos intercostales** (*intercostales externi*), son músculos anchos y delgados, se localizan entre las costillas y aparecen en duplas, uno **externo** y otro **interno**. Los **Intercostales externos** forman un grupo de once pares de músculos prominentes y más fuertes que los internos. Ocupan el espacio entre las costillas y se extienden dorsalmente hasta la región próxima de los cartílagos que conducen a las membranas intercostales anteriores. Se sitúan a ambos lados de la columna vertebral y están inervados por los once nervios intercostales correspondientes (Perelló, 1972, p. 132). Estos músculos en el acto respiratorio tienen la función de aumentar las dimensiones de la caja torácica permitiendo un volumen mayor de espacio para concentrar el aire y así permitir la realización de frases musicales más extensas o contribuir para aumentar las necesidades de dinámica que determinado pasaje exige en una composición vocal.

Los músculos **supra-costales** (*Transverso costales*), son pequeños músculos triangulares situados detrás de los músculos intercostales externos, entre el extremo posterior de las costillas y las apófisis transversales de las vértebras (Perelló, 1972, p. 132). Son en número de doce de cada lado y están inervados por los nervios intercostales correspondientes. Su acción es de elevar las costillas por eso están clasificado como inspiradores. Su papel para el ejercicio del canto no es citado por los autores.

La cavidad abdominal está separada del tórax por el **diafragma**, principal músculo de la respiración inspiratoria:

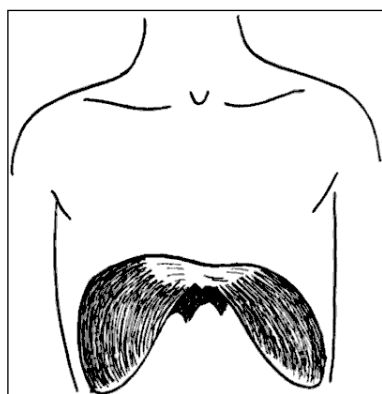


Fig. 51 - El diafragma.  
(Perelló, 1972, p. 143)

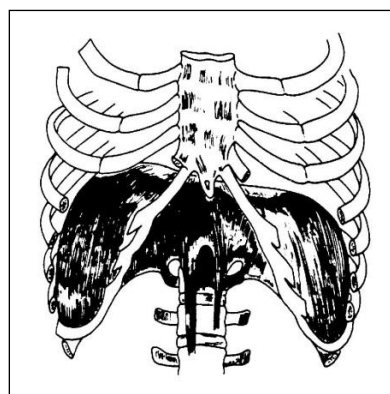
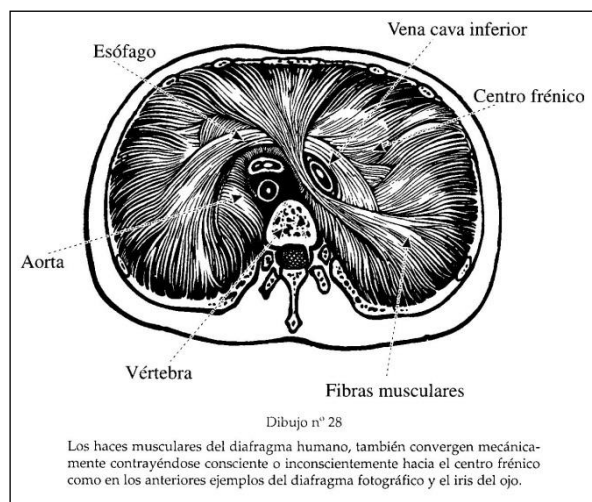


Fig. 52 - El diafragma: su localización con relación al tórax y a la columna vertebral.  
(Zemlin, 2000, p. 74)

El **diafragma** (del griego *diaphragma* = división, pared, barrera) (Fig. 51-52) es un músculo aplanado que se caracteriza por su forma de cúpula con concavidad inferior, que divide o separa la región torácica de la abdominal. En su centro existe una gran zona aponeurótica llamada de centro frénico que es el responsable por la motricidad del músculo (Perelló, 1972, p. 142). Recibe también ramas del plexo cervical profundo y algunas ramas de los seis últimos nervios intercostales (Perelló, op. cit). Su cara superior está en relación con el pericardio, el corazón, la pleura y la base de los pulmones. Su cara inferior está cubierta por el peritoneo y por medio de éste entra en relación con el hígado, el estómago y el bazo. Zemlin (2000, p. 73) y otros especialistas, defienden que el diafragma es el segundo músculo importante del organismo después del corazón. En el momento de la inspiración el diafragma se contrae ocasionando la compresión de las vísceras abdominales, empujando el abdomen hacia afuera. Por su importancia los especialistas reconocen:

“El diafragma es el músculo respiratorio por excelencia, él es el responsable por la ventilación de la parte inferior de los pulmones que es la parte que contiene mayor capacidad de aire; él ayuda también a alejar todo esfuerzo físico de la región del cuello, contribuyendo, por tanto, para un mayor estado de relajamiento y comodidad en el acto de cantar” (Perelló & Perez, 1972, p. 200).

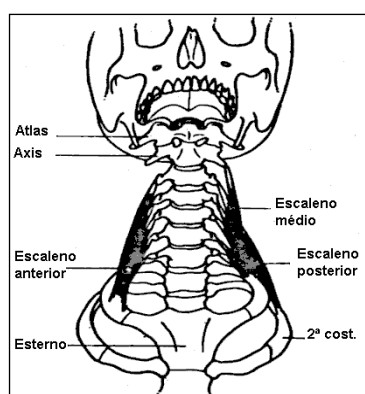
En las fibras musculares del diafragma se distinguen tres partes: **la torácica; la costal y la lumbar**. La torácica es de menor tamaño, comienza en la parte posterior del esternón. La costal es de mayores dimensiones, tiene forma de arco y comienza en la región de los cartílagos costales (de la 7ª hasta la 12ª costilla). La parte lumbar es la más compleja en su composición, comprende dos brazos y en cada uno de ellos se verifica una parte central y una parte lateral. Además del centro frénico, el diafragma es perforado por vasos. En la parte lumbar, la aorta y el esófago pasan por el diafragma comunicándose con la parte superior del estómago:



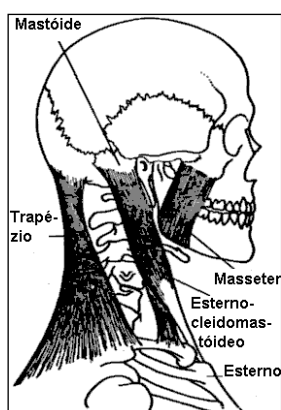
**Fig. 53 - Vista inferior del diafragma. (Bañó, 2003, p. 133)**

El conocimiento de la disposición, características y funciones del diafragma es de fundamental importancia para la performance vocal del cantante. Del dominio y control de este músculo depende la capacidad de almacenamiento y administración del aire en los pulmones para, en el momento de la espiración, llegar a las cavidades de resonancia en la cabeza del individuo. Las fibras musculares del diafragma se contraen durante la inspiración y su forma de cúpula pasa para una posición horizontal, plana, implicando en la insuflación de aire en los alvéolos pulmonares. Durante la espiración, en cambio, sus fibras musculares se distienden y el diafragma vuelve a su posición “natural” en forma de cúpula. Del control y actividad de este músculo depende la mayor o menor presión que el aire ejerce cuando llega y pasa por las cuerdas vocales en la laringe. De esa forma, el diafragma, músculo involuntario en cuanto desempeña su función vital libre e inconscientemente, se torna voluntario cuando es trabajado o puesto en movimiento durante la técnica vocal (o los ejercicios de un deportista por ejemplo). Al servicio del canto Dinville (1993) destaca que “el diafragma es el músculo más importante de la respiración, cuyos movimientos son influenciados por los movimientos activos de la musculatura costo-abdominal” (p. 24). De acuerdo con Perelló (1972) este músculo es esencialmente inspirador (p. 143). Aspecto que será retomado en el estudio de la respiración, de la técnica y el apoyo vocal pues su función en la producción objetiva del sonido es fundamental e indispensable para todo profesional del canto lírico pues él, junto con otros músculos, proporciona el soporte a la voz cantada. Características que Costa (2001) también destaca “los músculos de la respiración son los pilares del canto, y el diafragma es el principal de todos ellos”

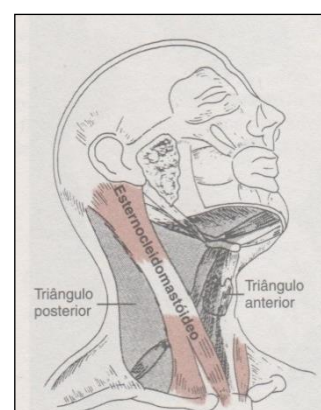
Los músculos **escálenos** (*scalenus*, del griego *Skalenos* = desigual) (Fig. 54) forman una masa triangular que se extiende desde las apófisis transversales de las vértebras cervicales hasta las dos primeras costillas. Estos músculos se dividen en tres tipos característicos/específicos: 1º. **Escaleno anterior**, que nace de los tubérculos<sup>106</sup> anteriores de las 3ª, 4ª, 5ª y 6ª vértebras cervicales; 2º. **Escaleno medio**, que se inserta por encima de los tubérculos anteriores de las apófisis transversales, de las seis últimas costillas cervicales y 3º. **Escaleno posterior** que se desprende del tubérculo posterior de las apófisis transversales de las 4ª, 5ª y 6ª vértebras cervicales, fijándose por debajo del borde de la 2ª costilla. La fijación de estos músculos a la columna cervical hace que las costillas se eleven y aumente el espacio y consecuentemente el volumen del aire dentro de los pulmones en el momento de la inspiración. De acuerdo con Perelló (Op. cit), los músculos escalenos y esternocleidomastoideo tienen papel importante en la inspiración.



**Fig. 54 - Músculos escalenos anterior, medio y posterior.**  
(Brandi, 1990, P. 19)



**Fig. 55 - Músculos del cuello (perfil).**  
(Brandi, 1990, p. 19)



**Fig. 56 - Esquema de los triángulos anterior y posterior del cuello. Esternocleidomastoideo.**  
(Zemlin, 2000, p. 145)

El **esternocleidomastoideo (o esternomastoideo)** (Fig. 55-56) así llamado por causar esas ligaduras en la región anterior y lateral del cuello del mismo nombre, se extiende desde la clavícula y parte superior del esternón hasta la apófisis mastoideas<sup>107</sup> del temporal en la cabeza. Posee dos porciones o cabezas: una

<sup>106</sup> Tubérculo aquí significa "lugar de inserción" del músculo.

<sup>107</sup> Apófisis mastoideas es una prominente proyección redondeada del hueso temporal localizado detrás del conducto auditivo externo y constituye un importante punto de inserción de músculos, incluyendo el esternocleidomastoideo. (In es.wikipedia.org/wiki/Apófisis\_mastoideas). Consultada en 30 dic. 2014.

esternal y otra clavicular, nombres que derivan de su relación con el esternón y con la clavícula. Por su localización a cada lado del cuello, proporciona el movimiento lateral de la cabeza y el de su rotación. Cuando la cabeza está en su posición fija, este músculo puede levantar el esternón y la clavícula para auxiliar en la respiración (Zemlin, 2000, p. 82). La contracción bilateral de este músculo hace que se eleve la caja torácica y por este motivo se torna importante músculo en el momento de la inspiración.

El **serrato mayor** (*Serrator lateralis*) es músculo amplio y radiado, situado en la pared lateral del tórax a partir del ángulo superior del borde espinal y del ángulo interior de la escápula<sup>108</sup>, finaliza a la altura de las 9ª y 10ª costillas. Su punto de partida es el omóplato y se extiende hasta las costillas, contribuyendo para elevarlas en el momento de la inspiración.

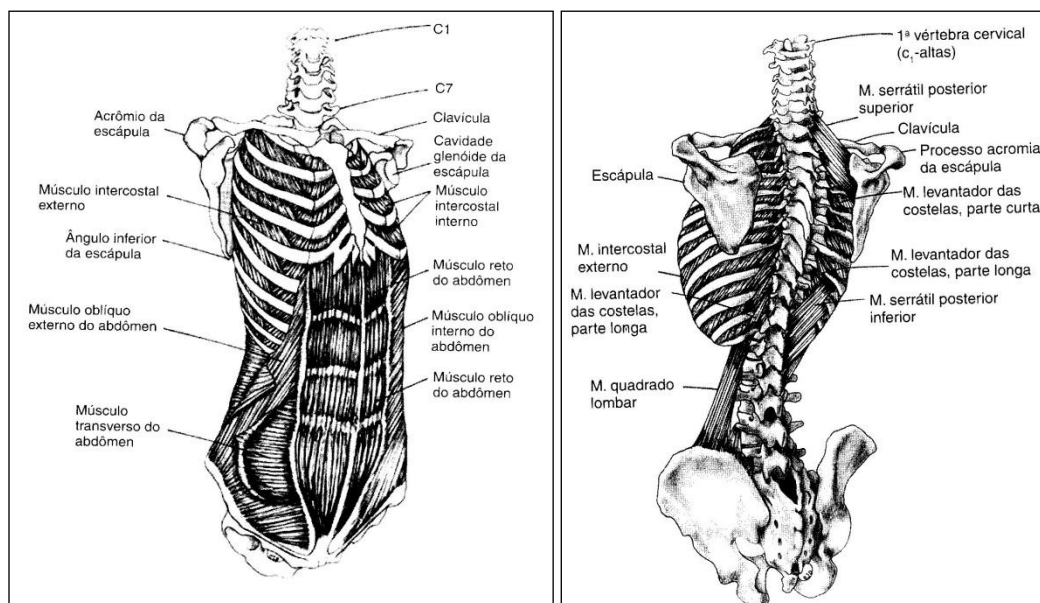
El músculo **pectoral mayor** (Fig. 50) se sitúa en la face anterior y superior de la caja torácica, tiene forma de abanico (ancho y triangular) y compone buena parte de la musculatura del tórax. Puede ser subdividido en dos partes: la esternal y la clavicular. La primera ocupa toda la extensión del esternón y sus fibras convergen hacia el tubérculo mayor del húmero y forman la masa muscular de la pared anterior de la axila. La segunda emerge de la parte central de la clavícula y sus fibras musculares también desembocan en el tubérculo mayor del húmero (Zemlin, 2000, p. 86). “Cuando este músculo toma punto fijo en el húmero ayuda a elevar las costillas. Su papel inspiratorio, no obstante, es poco importante” (Perelló, 1972, p. 134). El músculo **pectoral menor** (*pectoralis minor*), está localizado por debajo del pectoral mayor, es de forma aplanada y triangular. Se sitúa entre la 3ª, 4ª y 5ª costillas y se extiende hasta la apófisis coracoides<sup>109</sup>, que es la parte más elevada de los miembros superiores (brazos), formada por el omóplato, la cabeza del húmero y la clavícula. Este músculo, tiene su punto fijo en el omóplato y a partir de ahí actúa sobre las costillas haciendo con que éstas se eleven en el acto de la inspiración. Para Perelló (1972, p. 134) este músculo tiene acción importante en la inspiración.

---

<sup>108</sup> Escápula u omóplato es un hueso grande, triangular y plano que se ubica en la parte posterior o dorso-lateral del tórax según la especie de la que se trate, específicamente en el esqueleto humano se encuentra en la región comprendida entre la segunda y séptima costilla. (in [es.wikipedia.org/wiki/Escápula](http://es.wikipedia.org/wiki/Escápula)).

<sup>109</sup> Apófisis coracoides es el espacio óseo donde termina la borda superior del omóplato.



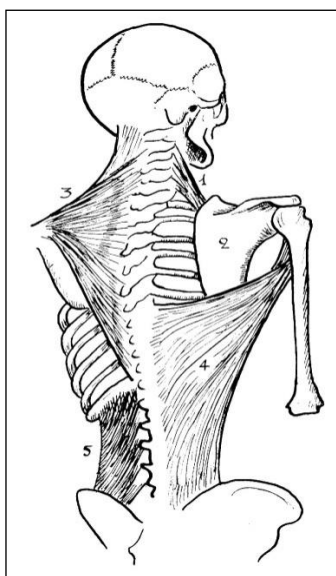


**Fig. 57 - Tórax y Abdomen: Principales músculos de la respiración.**

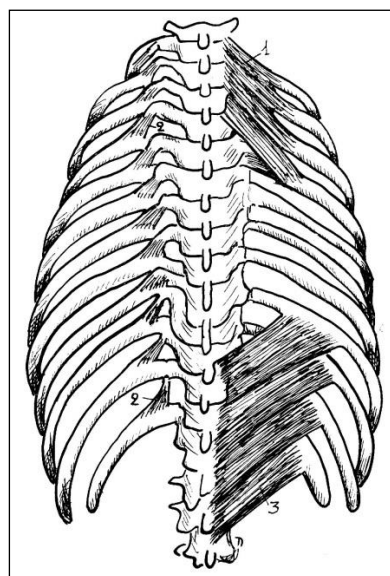
(Zemlin, 2000, pp. 77-78)

Los **músculos inspiradores auxiliares**, como su nombre indica, no ejercen efecto directamente en el proceso de la inspiración, solo auxilian en determinadas situaciones de esfuerzo respiratorio, dando sustentación a los músculos inspiradores propiamente dichos. Entre ellos se encuentran: el músculo **trapecio** (*trapecio*) con un papel secundario en el acto respiratorio; el **grande dorsal o dorsal ancho** (*latissimus dorsi*), situado en la parte posterior e inferior del tronco. Es un músculo ancho y delgado en forma de triángulo cuya base se sitúa en la columna vertebral y el vértice en la región axilar (Perelló, 1972, p. 137). Tiene como punto de apoyo el húmero –único hueso de cada brazo- y contribuye elevando las costillas en el acto de la inspiración (Fig. 58). En su parte superior se relaciona con los escalenos y el esternocleidomastoideo (citados entre los inspiradores normales) que se sitúan en la región del pescuezo. El músculo **serrato postero-superior** (*serratus dorsalis cranialis*), es un pequeño músculo cuadrilátero y delgado, situado en la parte posterior y superior del tórax. Su punto de partida es la 7ª vértebra cervical y las tres primeras vértebras dorsales, se dirige hacia fuera y abajo y finaliza en el borde superior-interior y en la cara externa de la 2ª, 3ª, 4ª e 5ª costillas (Perelló, 1972, p. 139). Su acción es levantar las costillas que en él se insieren; el músculo **serrato posterior inferior** (*serratus dorsalis cuadralis*) es una lámina en forma cuadrilátera irregular situada en la parte inferior del dorso, se origina en las apófisis espinosas de las dos últimas costillas dorsales (11ª y 12ª) y de las dos o tres primeras lumbares.

Se dirige en dirección ascendente y oblicua lateral y se insiere en las faces inferiores de las 8ª a 12ª costillas. Está innervado por filetes que provienen del 9º, 10º, y 11º nervios intercostales. (Perelló, 1972, p. 139-140). En el momento de la inspiración este músculo interfiere en dos tipos de acciones: en la 1ª empuja hacia afuera y en la 2ª empuja hacia abajo a las costillas inferiores permitiendo el ensanche del tórax favoreciendo la acción inspiradora del diafragma y tiene una función auxiliar y enérgica en el momento de la inspiración (Perelló, Op. Cit). Complementa Perelló (1972, p. 140) “A causa de su oblicuidad el serrato menor postero-inferior atrae hacia abajo y afuera las últimas costillas, por consiguiente tiende a ensanchar el tórax en su parte inferior. Por otra parte, fijando las costillas inferiores, favorece la acción inspiratoria del diafragma. Por esta doble causa este músculo es inspirador”. Según Perelló (1972) el **serrato posterior inferior** (Fig. 59), considerado como músculo inspirador, es también reconocido en su papel como músculo espirador del abdomen, al igual que el diafragma **que** también se encuentra entre los principales músculos que actúan activamente en la espiración<sup>110</sup>. Complementan los músculos inspiradores auxiliares: el **cuadrado lumbar** que se origina en la última costilla y desciende hasta el hueso iliaco en su parte posterior (Fig. 58).



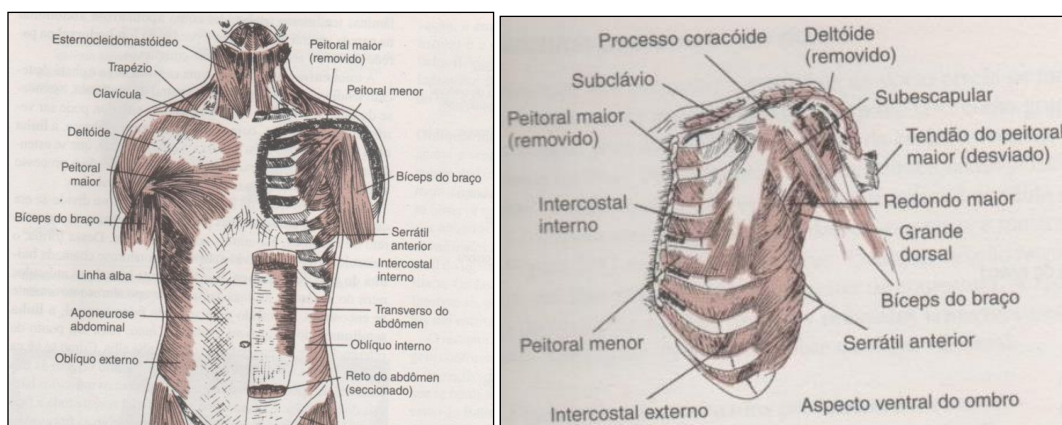
**Fig. 58 - Músculos de la espalda.**  
 1- escaleno posterior;  
 2- omóplato; 3- trapecio;  
 4- gran dorsal; 5- cuadrado lumbar.  
 (Perelló, 1972, p. 138)



**Fig. 59 - Músculos posteriores del tórax.**  
 1- serrato menor postero superior; 2- supra costales; 3- serrato menor postero inferior.  
 (Perelló, 1972, p. 139)

<sup>110</sup> Ver 2.3 La respiración y su mecanismo: fundamentos para el canto lírico, en este capítulo.

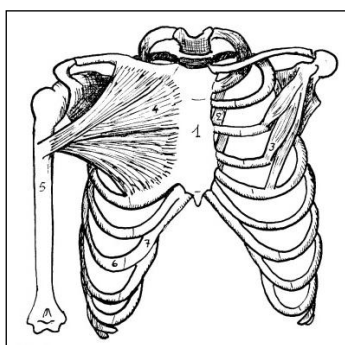
Entre los principales **músculos espiradores normales** se encuentran los **intercostales internos, el Triangular del esternón, el Recto del abdomen, el Oblicuo mayor y menor y el Transverso de abdomen**. Tabith Jr. (1993) defiende que los músculos que participan del **acto espiratorio** están directamente ligados al fenómeno del apoyo para la producción vocal artística. Éstos se sitúan en la cavidad abdominal y actúan en condiciones de espiración forzada como por ejemplo: el acto de reír, toser o para la producción de grandes intensidades del sonido vocal, inclusive en la producción del grito o sonidos prolongados. Aspectos que interesan especialmente para el estudio del apoyo vocal como veremos en el próximo capítulo.



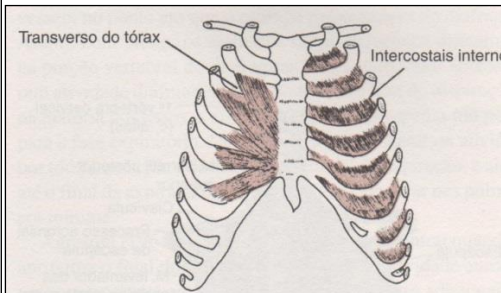
**Fig. 60 - Músculos del abdomen, tórax y hombro. (Zemlin, 2000, pp. 87-88)**

Los **músculos intercostales internos**, localizados por debajo de los intercostales externos, se presentan en número de doce pares, se extienden en dirección oblicua hacia abajo hasta la borda superior de las costillas inmediatamente inferiores, finalizando en finas aponeurosis en la columna vertebral. Segundo Erhard *apud* Tabith Jr. (1993), tienen también un papel importante en la espiración<sup>111</sup>.

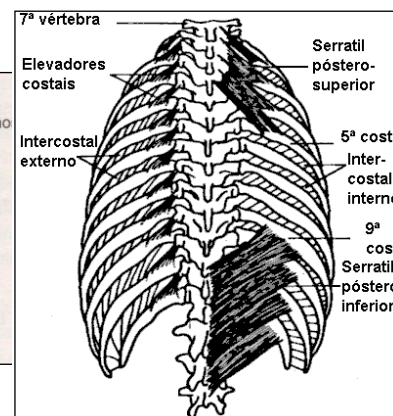
<sup>111</sup> Ver Capítulo 3- La técnica y el Apoyo Vocal.



**Fig. 61 - Músculos de la cintura Escapular.**  
 1- esternón; 2- músculos triangulares del esternón; 3- músculo pectoral menor; 4- músculo pectoral mayor; 5- húmero; 6- costilla; 7- cartílago costal.  
**(Perelló, 1972, p. 133)**



**Fig. 62 - Músculos transversos e intercostales internos.**  
**(Zemlin, 2000, p. 77)**



**Fig. 63 - Músculos del tórax y del abdomen (Visión posterior).**  
**(Brandi, 1990, p.19)**

Para Regidor Arribas (1996, p. 21) contrariamente, “los *músculos intercostales* y todos aquellos que pueden ejercer una acción sobre las costillas, elevándolas, constituyen la llamada *musculatura accesoria* de la respiración, pero su control es difícil (sobre todo en la espiración) y no poseen gran importancia, desde el punto de vista del cantante”.

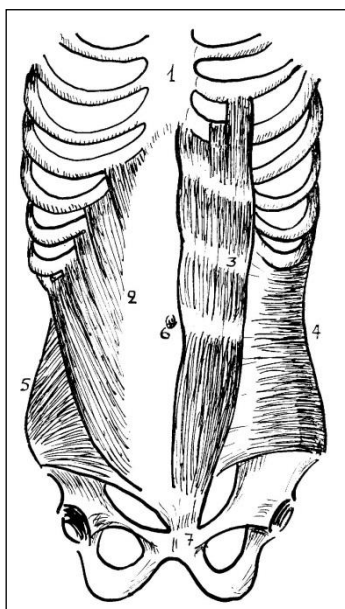
**El músculo triangular del esternón** es un pequeño vientre muscular endotorácico<sup>112</sup> cuyo origen se sitúa en el apéndice xifoides y en la cara posterior del esternón y se inserta en las caras internas de los cartílagos costales 2-6. También es identificado como diferenciaciones de los músculos intercostales internos<sup>113</sup>.

Entre los principales músculos espiradores y objeto de estudio en el tema de la presente tesis, se encuentra el **recto mayor del abdomen** (*M. Rectus abdominis*), (Fig. 64) también conocido con los nombres de esterno-pubiano y de esterno-costo-pelviano (o pubio esternal), se sitúa en la parte anterior y al lado de la línea media del tronco, se extiende de la margen superior del pubis hasta los cartílagos de las últimas costillas verdaderas y es el músculo más superficial de esta región. Es músculo par, de forma triangular, bastante prolongado en sentido vertical, más estrecho y grueso en la parte inferior y más ancho y aplanado por la superior. Este músculo se divide en tres lengüetas: a) la **externa**, que se dirige hacia el quinto

<sup>112</sup> Relativo a la superficie interna del tórax (In [www.dicio.com.br/endotoracico/](http://www.dicio.com.br/endotoracico/))

<sup>113</sup> In [es.wikipedia.org/wiki/Músculo\\_triangular\\_del\\_esternón](http://es.wikipedia.org/wiki/Músculo_triangular_del_esternón). Consultado en 30 de diciembre de 2014.

cartílago costal; b) la **media** hacia el sexto y c) la **interna** hacia el séptimo cartílago y cartílago costo xifoideo<sup>114</sup> (Perelló, 1972, p. 140). Este músculo está inervado por los seis últimos nervios intercostales y por un ramo abdominal del nervio abdominogenital mayor. En el momento de la inspiración este músculo se encarga de bajar las costillas y comprimir las vísceras abdominales. Estudios han demostrado que durante la respiración tranquila el recto del abdomen no presenta actividad, en cambio cuando ocurre presión espiratoria alta (10 cm H<sub>2</sub>O) el músculo se contrae de “forma proporcional a la magnitud del esfuerzo desde el que volumen del pulmón sea controlado” (Zemlin, 2000, p. 93). Afirmación reconocida por Regidor Arribas “Cuando toma como punto fijo el pubis, cumple este músculo su importante función espiradora” (1996, p. 19).



**Fig. 64 - Músculos de la pared anterior del abdomen.**

1- esternón; 2- oblicuo mayor del abdomen; 3- recto mayor; 4- transverso del abdomen; 5- oblicuo menor del abdomen; 6- ombligo; 7- pubis.

(Perelló, 1972, p. 150)

Aspecto importante a tener en cuenta una vez que el registro electromiográfico de este músculo y del músculo intercostal externo en actividad durante el canto será analizado en el capítulo 5 para conocer las características del apoyo vocal. Es interesante observar que en cuanto los músculos intercostales extienden el tórax hacia afuera y hacia abajo, el recto del abdomen abre espacio hacia afuera y arriba, ambos durante la espiración. Fenómeno que en su encuentro de “fuerzas o tensiones” da sostén y apoyo a la espiración.

<sup>114</sup> Asociado al hueso xifoides.

Entre los músculos propiamente espiradores localizados en la cavidad abdominal el **oblicuo externo (o mayor) del abdomen** (*obliquus abdominis externus*) es músculo ancho, situado en la parte anterior y lateral del abdomen. Cada parte de este músculo está posicionado en forma oblicua hacia abajo y hacia adelante de la caja torácica y se presenta en una disposición que parece la de un abanico invertido (Fig. 65). Estos músculos se originan a partir de la 7ª u 8ª (últimas) costillas y forman una línea dentada (que también podemos identificar con la forma de un peine) y con terminación en la crista iliaca, en ancha aponeurosis que se extiende a la línea media del abdomen. Este músculo está inervado por los ramos abdominales de los últimos nervios intercostales y por los nervios abdomino-genitales mayor y menor. Es un músculo espirador, su función es la de hace bajar las costillas y comprimir respectivamente las vísceras abdominales.

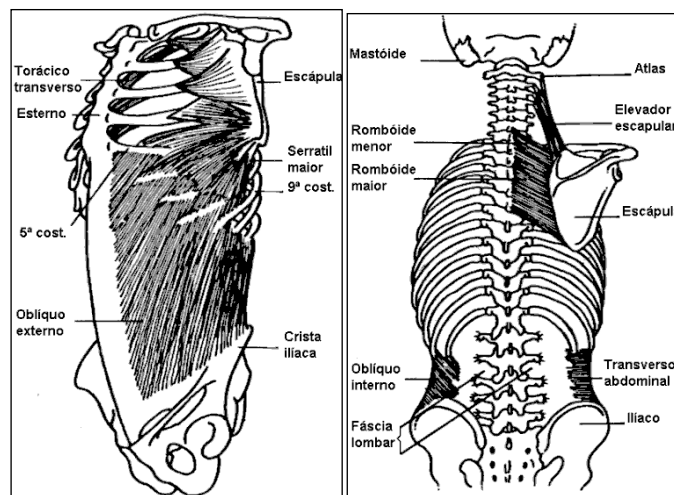


Fig. 65 - Músculos del Tórax y del Abdomen: perfil y posterior. (Brandi, 1990, p. 22)

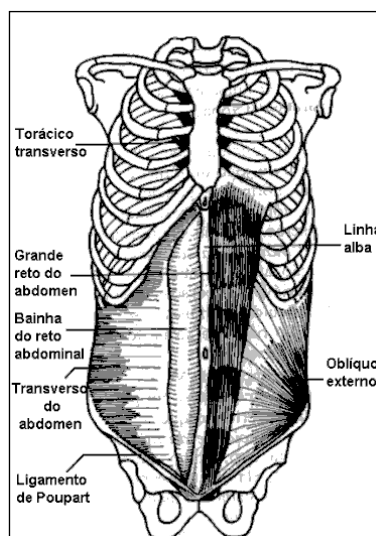


Fig. 66 - Músculos abdominales. (Brandi, 1990, p. 20)

El músculo **oblicuo interno (o menor) del abdomen** (*M. obliquus abdominis internus*)(Fig. 65) situado inmediatamente por debajo del músculo oblicuo externo (o mayor), tiene forma ancha y plana y sus fibras se mueven en dirección oblicua hacia arriba y adelante, en forma de abanico y en posición inversa a la del músculo oblicuo externo. Se origina en el centro lateral del ligamento inguinal y en los dos tercios de la espina iliaca<sup>115</sup> antero-superior (Zemlin, 2000, p. 89). Se extiende por la parte superior hasta la margen inferior de los cartílagos costales de las tres últimas costillas verdaderas. Está innervado por los cuatro nervios intercostales inferiores y por las ramas abdomino-genital mayor y menor del plexo lumbar. Su acción es bajar las costillas y comprimir las vísceras abdominales, siendo por tanto un músculo espirador (Perelló, 1972, p. 142).

El **músculo transverso del abdomen** (*M. transversus abdominis*) situado por debajo del oblicuo menor, se origina en los seis últimos cartílagos, en la cresta ilíaca, en el tercio externo del arco crural y en las apófisis transversas de las vértebras lumbares (Fig. 66). Sus fascículos<sup>116</sup> musculares se dirigen transversalmente y alcanzan la línea media del tronco transformándose en una ancha aponeurosis para terminar en la borda externa del recto mayor del abdomen. Este músculo es innervado por los ramos nerviosos de los cuatro últimos intercostales, por los abdomino-genital mayor y menor y por los ramos del plexo lumbar, él contribuye para la contracción del tórax y de las vísceras abdominales (Perelló, 1972, p. 142).

El músculo cuadrado lumbar (lumbus) tiene forma aproximada de cuadrilátero y forma de lámina chata localizada en la región lateral y dorsal de la pared abdominal. Para Zemlin (2000, p. 93) “debido a su ligación costal, puede ser considerado un músculo activo de la espiración”. Éste músculo junto con el serrátil posterior inferior “pueden ancorar las dos costillas inferiores contra la fuerza elevadora del diafragma cuando él presiona la vísceras hacia abajo” y por esa razón ser considerado un músculo accesorio de la inhalación.

---

<sup>115</sup> Espina ilíaca parte interna de la cresta ilíaca.

<sup>116</sup> Fascículos son grupos de fibras musculares.

## 2.2.2 - Músculos de la Laringe y del Cuello

“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” (Mansión, 1947, p. 33).

Así como los repliegues vocales en la laringe son de fundamental importancia para la producción de la voz hablada y en especial de la voz cantada, de la misma forma su musculatura interna y externa actúa en el desenvolvimiento específico de esta función y participan de la región generadora del sonido vocal. De acuerdo con Zemlin (2000, p. 139) estos músculos se subdividen en extrínsecos e intrínsecos, cada cual con una función específica: “los músculos extrínsecos son primariamente responsables por la sustentación y posición de la laringe y los intrínsecos lo son para el control de la producción del sonido”, son de fibra estriada, roja, fina y de contracción rápida.

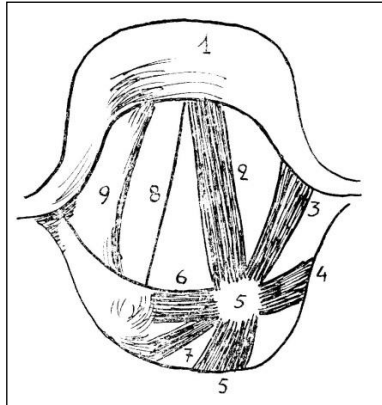
Los **músculos intrínsecos de la laringe** pueden ser clasificados de acuerdo con sus efectos sobre la forma de la glotis y el comportamiento vibratorio de los repliegues vocales. Existen músculos abductores, aductores tensores y para el relajamiento de la laringe y actúan siempre en pares. Explica Zemlin (2000, pp. 145-146):

“Los músculos abductores que separan los cartílagos aritenoides de los repliegues vocales para las actividades respiratorias sufren la oposición de los aductores que las aproximan para la fonación y tienen finalidad protectora. Los tensores de la glotis ensanchan y estiran los repliegues vocales y reciben oposición de los relajadores que por su vez se acortan”

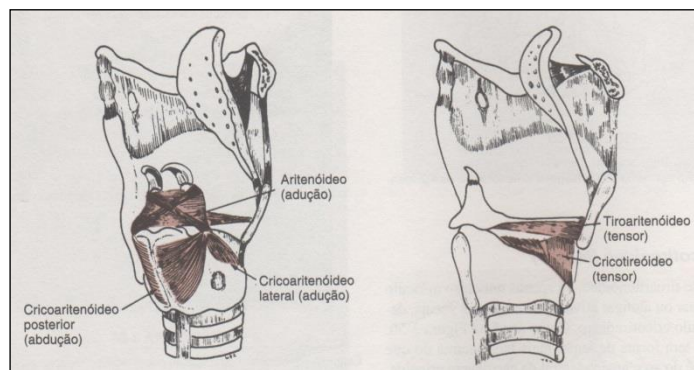
Estos músculos pertenecen, casi en su mayoría, a la llamada estrella aritenoidea y son:

- a) **el músculo tiroaritenoso** es par y está constituido por fibras musculares que dan forma al cuerpo de los repliegues vocales;
- b) **el músculo cricoaritenoso posterior**, par;
- c) **el músculo cricoaritenoso lateral**, par y forma parte del músculo vocal;
- d) **el músculo interaritenoso** es único, de forma oval y grueso y
- e) **el músculo cricotiroideo** es único, no pertenece a la estrella aritenoidea, pero participa de la tensión de los repliegues vocales:



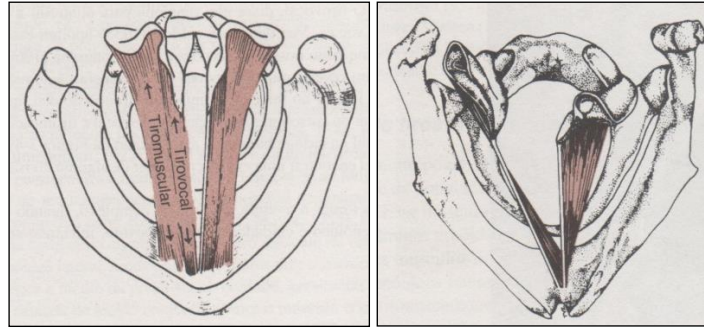


**Fig. 67- Músculos de la estrella aritenoidea.**  
 1- Epiglotis; 2-tiroariteonideo; 3-ariepiglótico;  
 4- cricoariteoideo lateral;  
 5-cartílago aritenoides; 6- músculo  
 interaritenoideo transverso;  
 7- ariaritenoideo oblicuo;  
 8- repliegue vocal; 9- banda  
 ventricular.(Perelló, 1972, p. 161)



**Fig. 68 - Músculos intrínsecos de la laringe.**  
 (Zemlin, 2000, p. 154)

Los **músculos tiroaritenoides** (*M. thyrearytenoideus*, *interno o vocales*) son los que constituyen los repliegues vocales, se presentan en número de dos y se extienden por casi todo el cono laríngeo, desde los cartílagos aritenoides hasta la superficie interna de los cartílagos tiroideos. Son músculos anchos y altos. Según Brandi (1990) él es descrito de varias maneras por los especialistas en anatomía humana: a) como un vasto rollo que circunda la endo-laringe desde la borda superior hasta la infra glotis; b) como un único músculo con dos o tres partes; c) con divisiones (o subdivisiones) separadas como músculos diferentes. Adoptando el segundo concepto y analizando la visión que separa el músculo tiro aritenoideo de los repliegues vocales en dos partes, identificamos dos ramas o segmentos importantes: a) el músculo **tirovocal**, interno y b) el músculo **tromuscular**, externo o lateral:

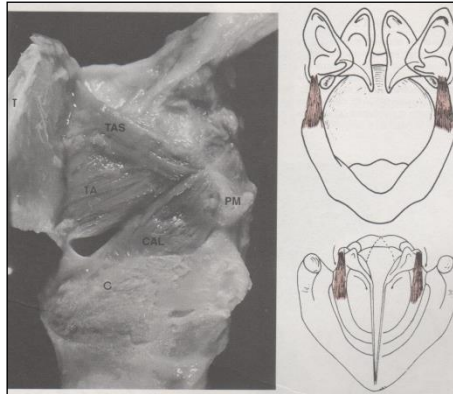


Esquema da musculatura das pregas vocais e sua ação primária. A contração da porção medial (vocal) relaxa a massa vibrante da prega vocal.

A musculatura das pregas vocais na posição aduzida, quando vista de cima, tem aparência torcida (à direita). A prega abduzida à esquerda parece ter "desenrolado". (Extraído de E. Zemlin e W. Zemlin, *Study-Guide/Workbook*. Champaign, Ill.: Stipes Publishing Company, 1988.)

**Fig. 69 - Músculos de los repliegues vocales (tirovocal y tiromuscular).**  
(Zemlin, 2000, p. 147)

El **tirovocal** acompaña el borde medio o central del pliegue vocal, de la comisura anterior hasta la punta de la apófisis vocal de los músculos aritenoides. Ellos se originan en la fase interna del cartílago tiroideo y corre por detrás y paralelamente al ligamento vocal, insiriéndose a lo largo de este, junto con la apófisis vocal. Este músculo, también llamado de **tiroaritenóideo interno**, en el momento de su contracción, empuja las aritenoides hacia adelante, acortando los repliegues vocales y tornándolos más relajados y espesos. Para Perelló (1972, pp. 246-247) su función no es activa, pues su movimiento hacia la línea media central es realizada por la acción de otros músculos, pero sin duda participa activamente de este movimiento. Su contracción es rápida, registros electromiográficos constatan su actividad en el momento anterior a la sonorización o sea "aparece en el momento en que el individuo tiene la intención de hablar" (Op. Cit. p. 417). El **tiromuscular** (Fig. 69) es constituido por una gran cantidad de fibras que tienen origen en la fase interior de los cartílagos tiroides, al lado y por debajo del músculo tiro vocal. Algunas fibras se insieren en la fase lateral de la apófisis vocal, otras al lado de la fase antero-lateral del aritenoides y otras pasan por detrás del ventrículo. A través de las bandas ventriculares ellos se insieren en el borde prominente de la fase antero lateral del aritenoides. Otros tipos de fibras aparecen conjuntamente con la apófisis muscular de la aritenoides y su continuación se confunde con el músculo transversal del mismo nombre. Para algunos autores, este músculo, también llamado de **tiroaritenóideo externo**, en el momento de su contracción, acorta la dimensión antero posterior de la laringe posibilitando así el movimiento pasivo del tiro vocal, contribuyendo también para su consecuente relajamiento.



Fotografia e esquema do músculo cricoaritenóideo lateral (à esquerda e acima à direita) e uma ilustração de sua ação quando não sofre oposição. Esse músculo é um dos principais adutores das pregas vocais e, assim, é responsável pela regulação da compressão medial. Processo muscular (PM), cartilagem cricóide (C), cartilagem tireóide (T), músculo tiroaritenóideo (TA), músculo tiroaritenóideo superior (TAS), músculo cricoaritenóideo lateral (CAL).

**Fig. 70 - Músculo cricoaritenóideo lateral (izquierda y derecha). (Zemlin, 2000, p. 151)**

El **músculo cricoaritenóideo posterior** (*M. cricoarytenoideus posterior*) es el mayor y más potente de los músculos laríngeos (Fig. 68). Es músculo par, de forma triangular y se sitúa en la parte inferior y posterior de la laringe. Se origina en la crista medial o posterior del cartílago cricoides y está ligado a la apófisis muscular o ángulo externo en la base de la aritenoides. Para Sebileau e Truffert, *apud* Perelló (1972), en él se distinguen dos superficies que se superponen: una superficial y poco desarrollada en el hombre, a diferencia de los mamíferos como monos y caballos por ejemplo, y otra superficie más profunda e importante que representa el verdadero músculo cricoaritenóideo posterior. Sus fibras superiores se presentan de forma casi horizontal y las inferiores ascienden en dirección oblicua, casi longitudinalmente, insertándose en la parte posterior de la apófisis externa de las aritenoides, por detrás de la inserción del músculo cricoaritenóideo lateral que veremos más adelante. Este músculo al contraerse "dirige o mueve las apófisis externas de las aritenoides hacia abajo y hacia adentro y por lo tanto, las apófisis vocales se dirigen (extienden) hacia fuera y un poco hacia arriba" (Perelló, 1972, p. 170). Estos músculos son los únicos dilatadores de la glotis y por eso cumplen el papel de abductores. Perelló (1972, p. 244) busca demostrar que este músculo se contrae en la fonación e, indirectamente, aumenta la tensión del pliegue vocal, principalmente en los momentos de "fonación de gran intensidad". El músculo cricoaritenóideo posterior también recibe un nervio principal que se desprende del nervio recurrente. Según Bowden y Scheuer *apud* Perelló "el músculo

cricoaritenóideo posterior pesa una cuarta parte del peso que corresponde a los músculos aductores" (1972, p. 170).

El **músculo cricoaritenóideo lateral** (*M. cricoarytenoideus lateralis*) es un músculo par, de forma irregular y cuadrilátera (Fig. 67-68). Se origina en la margen lateral superior del cartílago cricoides, se insiere en la apófisis muscular o ángulo externo de la base del cartílago aritenoides y se sitúa inmediatamente por dentro del ala del cartílago tiroideo. Su contracción hace girar la apófisis vocal del aritenoides para adentro, inclinándose hacia abajo y con ello aproxima los repliegues vocales hacia su línea media. Es el músculo aductor de los repliegues vocales. Para Redondo y colaboradores, *apud* Perelló este músculo forma parte del músculo vocal como un todo, "sin demarcaciones individuales" (1972, p. 244). Para ellos, la ausencia de esta individualidad muscular deja en evidencia que este músculo, junto con los músculos propiamente vocales, los tiro aritenoides, tiene como función primitiva a la esfinteriana, es decir la de contribuir para la abertura y cierre de los repliegues vocales.

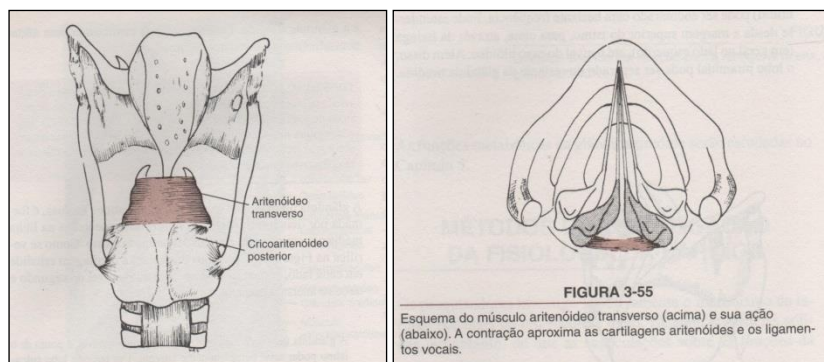
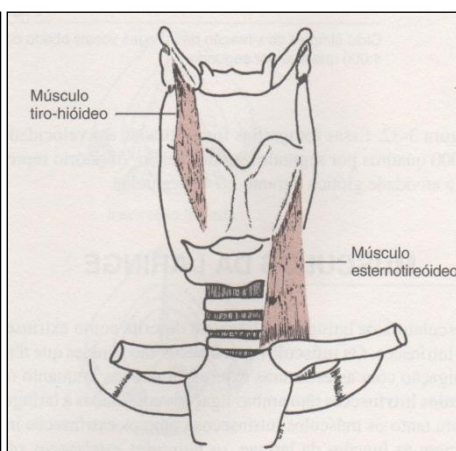
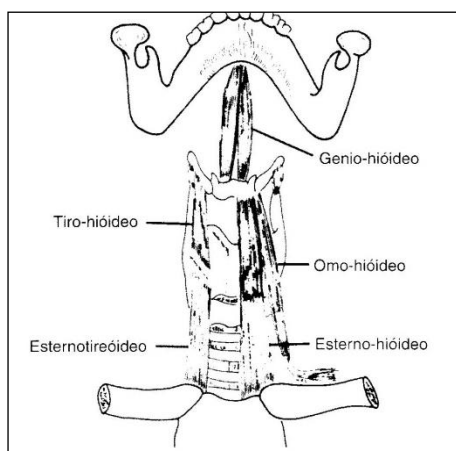


Fig. 71 - Músculo aritenóideo transverso y su acción. (Zemlin, 2000, p. 153)

El **músculo interaritenóideo** (*M. arytenoideus o transversus*) es un músculo constituido por dos segmentos: a) uno transverso (*pars transversa*) y b) uno oblicuo (*pars oblicuo*). Para Casanova (1992) **aritenoides transverso (ínter aritenoides) y aritenoides oblicuo** es también conocido con el nombre de **ariaritenóideo**. La parte transversal de este músculo es más voluminosa, impar y simétrica, constituida por fibras transversales ligadas a las aritenoides en sus márgenes lateral y posterior. Sus fibras son paralelas entre sí. Su borde inferior tiene continuidad en el borde superior del cartílago cricoides sin confundirse con este. La unión de las aritenoides y consecuente aproximación de los ligamentos vocales hacia la línea media de la glotis, constatan su función como aductor del sector glótico superior. Para Brandi

(1990) *apud* Perelló (1972, p. 245) la función de este músculo es la de colaborar en la constricción o dilatación en el momento de la aducción, ayudando en el relajamiento de la musculatura. El **aritenoides oblicuo**, se origina cerca de las apófisis musculares de las aritenoides y se dirigen en dirección ascendente hacia el pliegue ariepiglótico, su función principal es la de contracción antes de la fonación.

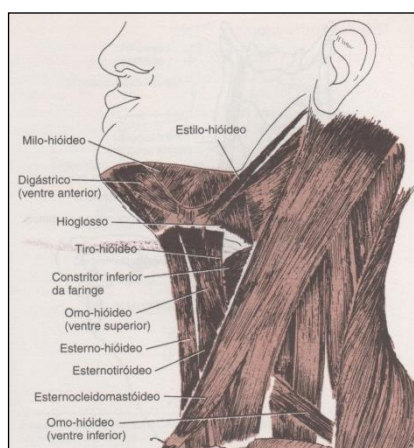
El **músculo cricotiroideo** (*M. cricothyroideus* o *músculos articus*)(Fig. 68) es el más importante músculo intrínseco de la laringe, es el único que no pertenece a la estrella aritenoidea. Es el músculo tensor externo de los repliegues vocales y de contracción rápida. Músculo par, situado entre el borde interior de la cartílagos tiroideo y de la fase externa del arco cricoides. Su posición es oblicua, lateral y superior. Presenta una porción ventral mayor y una lateral oblicua. La porción ventral se insiere en la margen inferior de los cartílagos tiroideos y eleva el arco cricoides bajando la posición de las láminas de la tiroides y de las aritenoides. Ha sido descrito como formado por dos fascículos con una única unidad funcional: dejar tensos los repliegues vocales y reducir el espacio entre los cartílagos cricoides y tiroides. La porción oblicua de este músculo se insiere en las láminas de la tiroides y del cono inferior, dislocando los cartílagos de la primera hacia delante, tensionando el ligamento vocal. El mismo es innervado por un ramo externo del nervio laríngeo superior. A pesar de no haber consenso entre los especialistas, la mayoría está de acuerdo en afirmar que el resultado del funcionamiento de este músculo es el estiramiento de los repliegues vocales y el consecuente aumento de su tensión. Para Perelló (Op. Cit.) el músculo cricotiroideo no es aductor y sí solamente tensor de las cuerdas vocales.



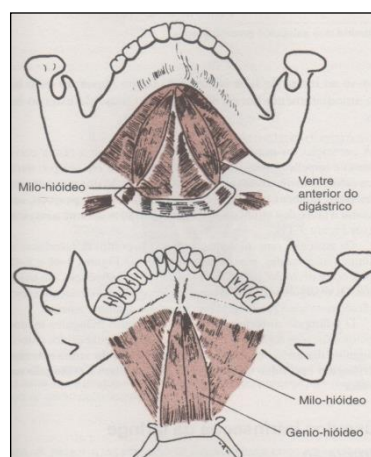
**Fig. 72 - Músculos extrínsecos de la laringe. Fig. 73 - Músculos esternotiroideo e tirohiideo.**  
(Zemlin, 2000, p. 121 e 140)

Los **músculos extrínsecos** de la laringe hacen la conexión de ésta con el hueso hioides en su parte superior, el esternón en la parte inferior y la musculatura de la faringe en su parte posterior. Su principal función es fijar la laringe (sostenerla) y proporcionar los movimientos verticales necesarios a la fonación. Entre los principales, Zemlin (2000, pp. 139-144) destaca los que **posicionan y sustentan a la laringe**: los músculos esterno tiroideos; los tiro hioideos y el constrictor de la laringe. Los que actúan como **elevadores de la laringe** (los supra-hioideos) y los **depresores de la laringe** (los infra-hioideos) (Fig. 72-73). Entre los primeros: el **esterno-tiroideo**, ancho y delgado, se sitúa en la parte anterior del cuello y “su principal acción es mover el cartílago tiroides hacia abajo” (Op. Cit). Los **tiro-hioideos**, localizados junto con el anterior, cuyas fibras promueven el movimiento vertical, se insieren en la margen inferior del cono mayor del hueso hioides: “la contracción de este músculo disminuye la distancia entre el cartílago tiroides y el hueso hioides” (Op. Cit). Por último el **constrictor inferior de la faringe** está formado por fibras musculares que provienen de la porción inferior de los cartílagos tiroides y cricoides (Op. Cit. pp. 139-140). Para Zemlin (2000, p. 141) “los constrictores de la laringe son activos durante la deglución y también forman la principal cavidad de resonancia del mecanismo vocal”.

Entre los elevadores de la laringe se encuentran los **músculos supra-hioideos** situados sobre el hueso hioides y entre los depresores los **infra-hioideos** que se sitúan abajo del hueso hioides:



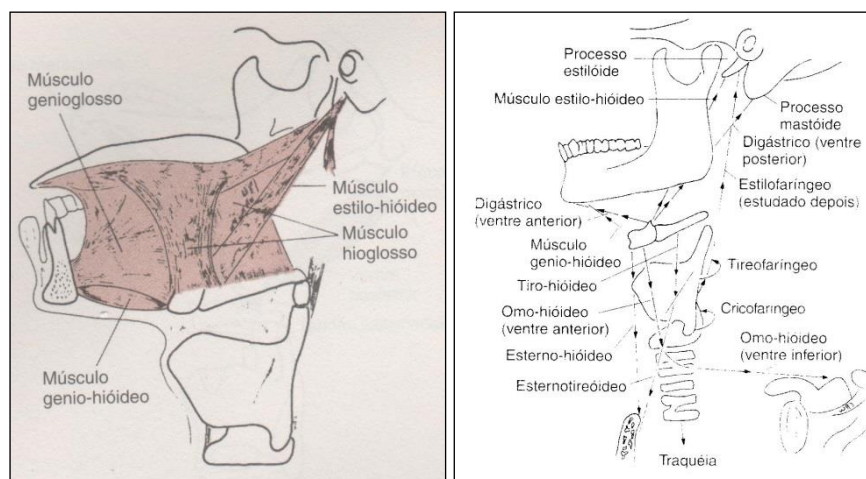
**Fig. 74 - Músculos del cuello.**  
(Zemlin, 2000, p. 143)



**Fig. 75 - Músculos mílo-hioideo y genio-hioideo.** (Zemlin, 2000, p. 143)

Los **músculos supra-hioideos** (Fig. 75) son:

- a) El **digástrico**, que se insiere en la apófisis mastoidea, formando su vientre posterior, tiene su continuidad por medio de un tendón que atraviesa el músculo estilo-hioideo y se proyecta en el vientre anterior donde se insiere en el maxilar inferior. Su acción es variada con respecto a los movimientos de este maxilar y del hueso hioides;
- b) El **estilo-hioideo**, se insiere en la apófisis del mismo nombre y termina en el hueso hioides, su función es de elevar éste;
- c) el **milo-hioideo**, es un músculo delgado, como una lámina, que se insiere en el maxilar inferior y forma el piso de la boca, su acción consiste en elevar el hueso hioides y la lengua;
- d) El **genio-hioideo**, es un par de músculos cilíndricos localizados arriba de la face bucal del músculo milo-hioideo, se insiere en la apófisis del maxilar inferior, terminando en el cuerpo del hueso hioides. Su función es elevar el hueso hioides y bajar el maxilar inferior;
- e) El **hiogloso** es importante músculo extrínseco de la lengua que repercute indirectamente en la posición de la laringe;
- f) El **genio-gloso**, también músculo extrínseco de la lengua, tiene influencia en la posición de laringe.



**Fig. 76 - Músculos extrínsecos de la lengua y su relación con estructuras de la laringe. (Zemlin, 2000, pp. 144-145)**

Los **músculos infra-hioideos** (Fig. 72) son:

- a) **el esterno-hioideo**, localizado en la cavidad interna de la clavícula hacia el esternón, terminando en el cuerpo del hueso hioides, su función es rebajar el hueso hioideo;
- b) **el tiro-hioideo**, se insiere en los cartílagos de la tiro hioidea, terminando en el cuerpo del hueso hioides, actuando como depresor de este hueso;
- c) **el esternotirohioideo**, se insiere en la fase posterior del esternón, en el primero cartílago costal, terminando en los cartílagos tiro-hioideo. Su acción es acompañar el movimiento de la laringe hacia abajo.

Lo expuesto comprueba la complejidad de la estructura y mecanismo de la laringe y su sistema bastante complicada de músculos intrínsecos contribuyen para la ejecución de muchas y variadas mudanzas necesarias para el habla y el canto. Según Zemlin (2000, p. 146):

“Existen solo dos tipos de ajustes internos de la laringe: la extensión de la fuerza con que los repliegues son unidos en la línea media (compresión medial o coaptación glótica) y el grado de fuerza de estiramiento llamada de tensión longitudinal. Estos dos ajustes o combinaciones, más la cantidad variable de aire [durante la espiración] son los responsables por la versatilidad de la voz humana”.

Aspecto importante que para el habla y el canto asocia la actividad del mecanismo respiratorio para la buena administración del aire y su pasaje en la laringe, lugar de formación del sonido vocal. En ambos casos, especialmente para el canto solista, el papel de la técnica y del buen uso de estas cavidades promueve el acabamiento de la voz en las cavidades de resonancia. Razón por la cual es tan importante el conocimiento de su anatomía y fisiología para la adquisición de la técnica y dominio de la voz para el canto lírico.

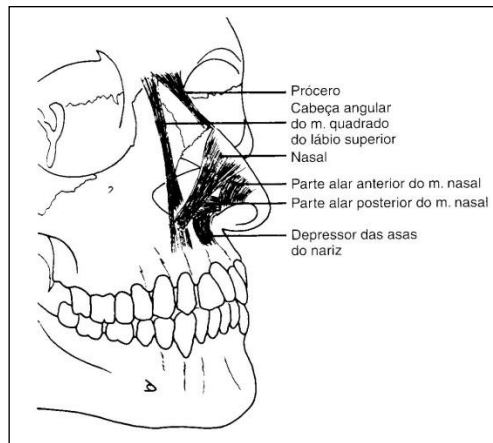
### **2.2.3 - La Cabeza y sus principales músculos**

“La belleza de la voz, su timbre, su amplitud, dependen mucho más de la calidad de los resonadores que de las cuerdas vocales mismas”  
(Mansión, 1947, p. 34).

Entre los principales músculos de la cabeza se encuentran los de las cavidades nasales, los de la face, de la boca, mandíbula, faringe y parte posterior-inferior del cráneo y del cuello. Ellos constituyen la región de resonancia, articulación

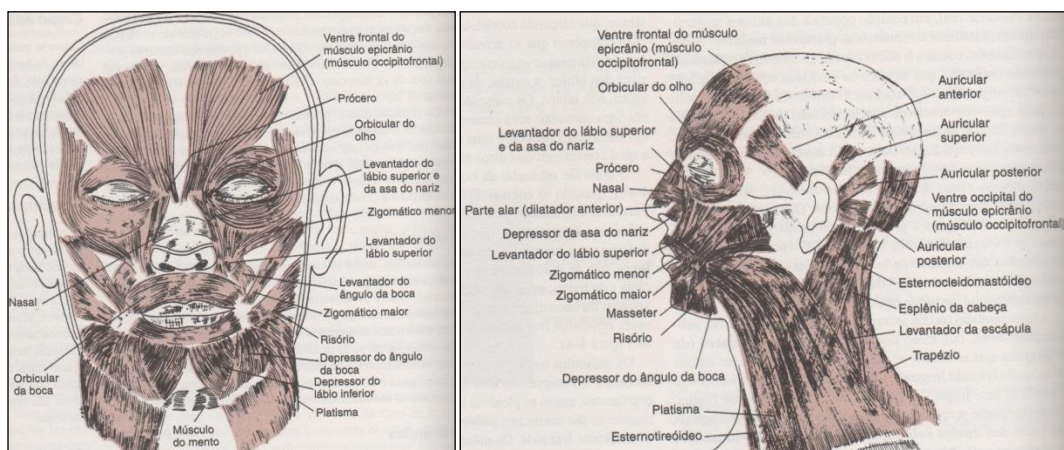


y proyección de la voz. Entre los **músculos de la cavidad nasal** se destacan el **próceros, el nasal y los músculos dilatadores de la nariz**, músculos pequeños en su mayoría y principalmente considerados como músculos de expresión:



**Fig. 77 - Músculos de la cavidad nasal. (Zemlin, 2000, p. 247)**

Los **músculos de la face y de la boca/labios**, en mayor número, se encuentran estrechamente relacionados y unidos de acuerdo con algunas funciones. Entre los principales: **el orbicular de los ojos, el cigomático menor y mayor, el levantador del labio superior y el del ángulo de la boca y el músculo orbicular de la boca**, entre otros (Fig. 78). Zemlin los subdivide en extrínsecos o externos e intrínsecos o internos.

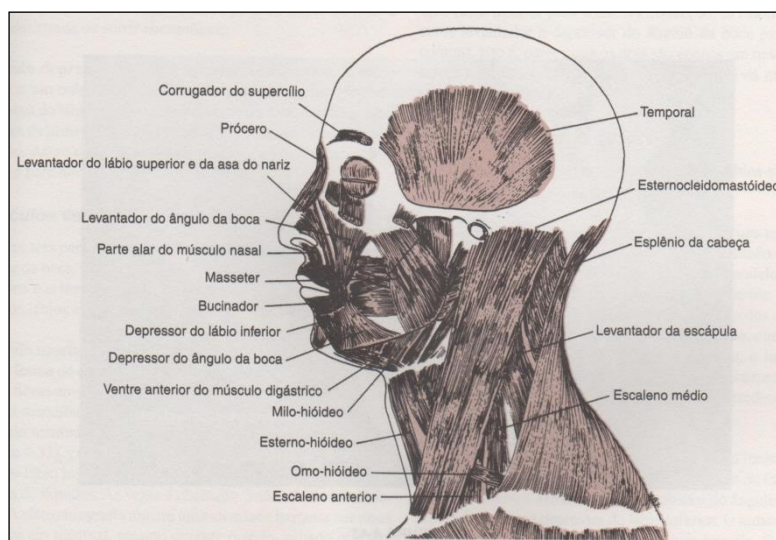


**Fig. 78 - Musculatura extrínseca de la face y de la parte lateral del cráneo y del cuello. (Zemlin, 2000, p. 252)**

Los **músculos extrínsecos** son los transversos, angulares, labiales o verticales y paralelos (Zemlin, 2000, pp. 251-256). Los músculos **transversos son el**

**bucinador** (principal músculo de la mejilla) y el **risorio**, ambos tienen la función de apretar los labios contra los dientes y facilitar la producción de ciertas consonantes bilabiales y nasales. Los **angulares** levantan el labio superior y del ala de la nariz y son el **cigomático menor y mayor**, actúan como depresores del labio inferior y promueven expresiones como la risa y la frente fruncida. Los **labiales o verticales**, del mentón, permiten el movimiento del ángulo de la boca y contribuyen para la expresión facial. Los músculos **paralelos** de la face son músculos superficiales de la región oral, relacionados con otros próximos de la región del maxilar y de la mandíbula y participan de la masticación y de la expresión verbal.

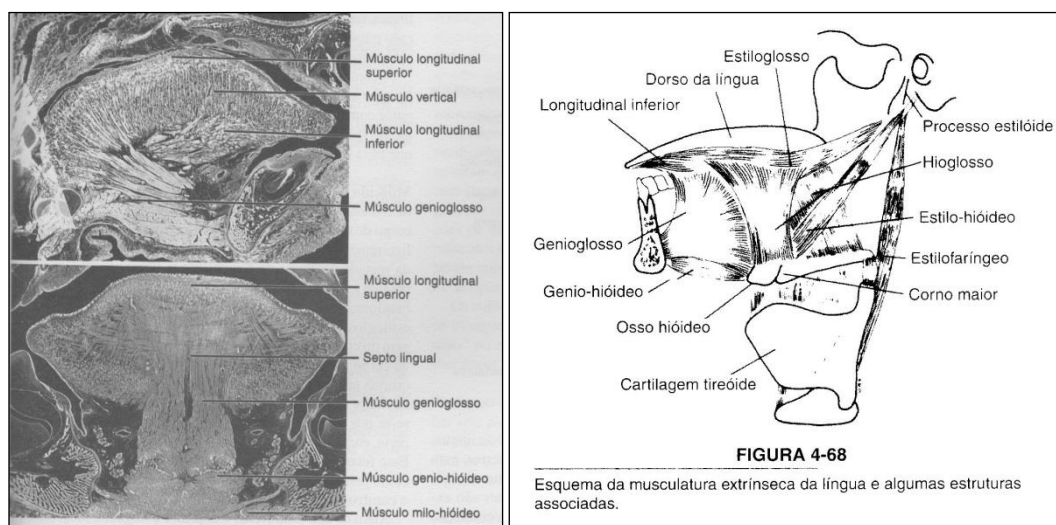
Entre los **músculos intrínsecos** se encuentran el **masetero** (del griego, masticador) que también proporciona el movimiento de la mandíbula; los músculos **pterigoides**, medio y lateral dispuestos en dirección vertical que contribuyen para el movimiento de depresión y lateralización de la mandíbula; el **temporal**, ancho y fino en forma de abanico, que en su porción anterior y central posee fibras que permiten su función elevadora. En la parte posterior del cráneo se destacan el **esternocleidomastoideo** que se prolonga en dirección descendente hacia el cuello, junto con el elevador de la escápula y del escaleno medio. En su región anterior a la altura del cuello se destacan el **esterno-hioideo**, el **omo-hioideo** y el **escaleno anterior** (ya citados entre los músculos de la laringe):



**Fig. 79 - Músculos profundos (intrínsecos) de la face y región lateral de cráneo y cuello. (Zemlin, 2000, p. 253)**

Con relación a la participación de los músculos al servicio del habla y del canto es significativo el movimiento de los labios, mejillas y mandíbula. Entre los

principales de la cavidad bucal se destacan los **músculos intrínsecos y extrínsecos de la lengua**. Entre los primeros para Perelló (1972) se distingue únicamente el transverso. Ya Zemlin (2000) enumera el **longitudinal superior, longitudinal inferior, transverso y vertical de la lengua**. Entre los segundos se encuentran los que nacen en los huesos vecinos (**el geniogloso, estilogloso e higiogloso**); en los órganos vecinos (**palatogloso, faringogloso y amigdalogloso**) y en huesos y órganos vecinos (**lingual superior e inferior**) (Perelló, 1972, p. 210).



**Fig. 80 - Músculos internos y musculatura extrínseca de la lengua. (Zemlin, 2000, pp. 273-274)**

Los músculos de las tres regiones o cavidades citadas están directa o indirectamente relacionados con el mecanismo respiratorio, producción y colocación/ impostación de la voz cantada en las cavidades de resonancia. Su concientización y dominio por medio de la técnica vocal son alcanzados por medio de ejercicios de vocalización y articulación del texto de acuerdo con las características específicas del repertorio lírico.

### 2.3- La Respiración y su mecanismo: fundamentos para el canto lírico

“Los actos respiratorios tienen como función esencial fornecer ‘espíritus vitales’ al corazón” (Galeno<sup>117</sup>).

“La respiración es al cantante lo que el arco al violinista. Es imposible ser buen violinista sin tener un buen golpe de arco. Del mismo modo, no se es un buen cantante si no se posee un perfecto control de la respiración” (Mansión, 1947, p. 35).

En el día a día de la vida del hombre y de todos los seres animados, la respiración es una acción mecánica e involuntaria comandada por centros nerviosos específicos. Su finalidad principal es realizar los intercambios gaseosos del organismo necesarios a la vida humana. El término latino “*spiritus halitus* se refiere al aire inspirado y espirado durante la respiración, de él derivan los términos inhalar, exhalar y halitosis. Otra palabra en latín *spirare*, significa respirar y de ella derivan los términos inspirar, espirar y respirar” (Zemlin, 2000, p. 52).

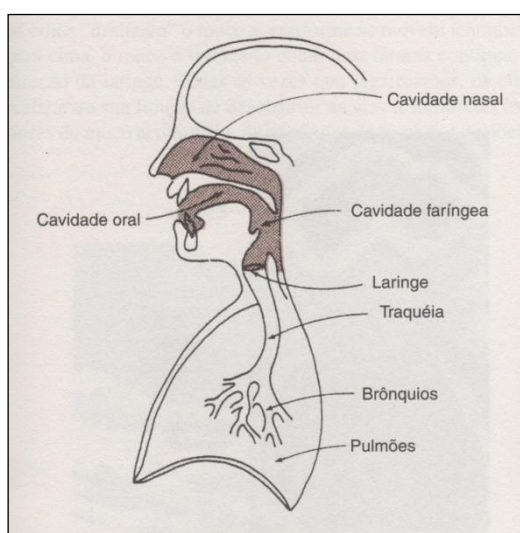
Dependiendo de la especialidad de los autores y de algunas de sus funciones, la respiración es explicada como proceso físico, químico y mecánico. Como **proceso físico** se la identifica con la finalidad del organismo de realizar los cambios gaseosos necesarios a la vida, o sea, la captación del oxígeno (O<sub>2</sub>) y la expulsión del gas carbónico (CO<sub>2</sub>) contenido en la sangre a nivel de los alvéolos pulmonares, también conocida como respiración vital. Afirma Jackson Menaldi (1992, pp. 219-220) “La respiración es una función de nutrición que asegura a todas las células del organismo el oxígeno necesario para la combustión orgánica que realiza en su interior”. Biólogos la identifican como **proceso químico** cuando el proceso respiratorio es considerado con relación a la oxidación de los alimentos para producir agua, dióxido de carbono y calor. Los foniatras, fonoaudiólogos y pedagogos del canto la examinan como **procesomecánico** cuando ésta se relaciona con la comunicación verbal, donde el aire es introducido en los pulmones y al ser espirado produce el habla humana y el canto, de acuerdo con su localización en las cavidades de resonancia. A éste último lo identificaremos como respiración fono-artística o fónico–artística.

---

<sup>117</sup> Claudio Galeno [o Élio Galeno] (c.130-200), médico griego radicado en Roma en 164. Sus escritos lo sitúan como uno de los precursores de las investigaciones sobre la fisiología de la respiración humana.

Concentrándonos en el proceso mecánico de la respiración, Cornut (1998, p. 9) reafirma que “la energía necesaria para la producción sonora la suministran los fuelles pulmonares” y se produce en dos tiempos: la inspiración y la espiración. Estos dos procesos “son el resultado de una lucha entre fuerzas musculares activas y resistencias elásticas que se oponen a estas fuerzas” (Op. Cit). Los pulmones, principales órganos de la respiración, se comunican con el aire exterior a través de las cavidades nasal y oral, faríngea, laríngea, la tráquea y los bronquios, principales órganos de las vías respiratorias. Zemlin por su vez especifica “Aunque las *cavidades nasal, oral y faríngea* son definitivamente partes intrínsecas del mecanismo de la respiración, ellas también son *órganos esenciales de articulación y resonancia* de la voz. En conjunto ellas constituyen un sistema excepcionalmente complejo y muy variable, que, junto con la laringe, forman el llamado **tracto vocal**” (2000, p. 53).

El tracto vocal tiene como función “filtrar, humedecer y aumentar la temperatura del aire antes de su entrada en la vías respiratorias inferiores a través de la laringe” (Zemlin, 2000, Op. Cit). Por otro lado, la tráquea, laringe, faringe y cavidades oral y nasal constituyen el llamado el “Tracto respiratorio” “que transmite el aire para órganos de la respiración, los pulmones” (Op. Cit.). Como ya citado, la laringe divide las vías respiratorias superiores de las inferiores.



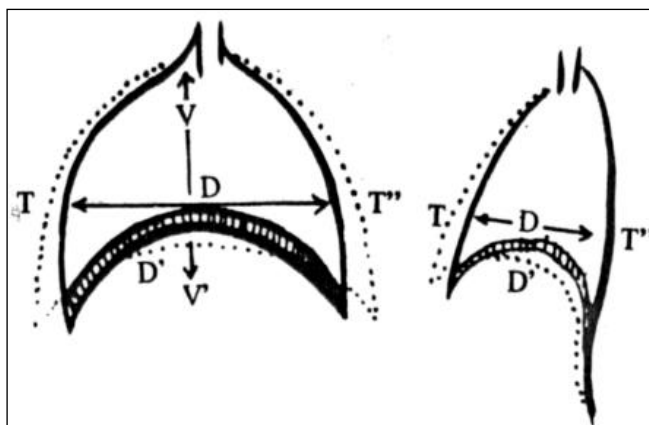
**Fig. 81 - Esquema de las vías respiratorias.**  
(Zemlin, 2000, p. 53)

El mecanismo de la respiración que es vital para el organismo humano, es comandado por el centro respiratorio localizado en la parte posterior del tronco

encefálico relacionado al 4º y 5º nervio cervical. Sus dos momentos: **inspiración y espiración**, son funciones básicas, posibles gracias a la amplia elasticidad pulmonar y a los músculos directamente ligados para su realización. Cornut (1998) describe:

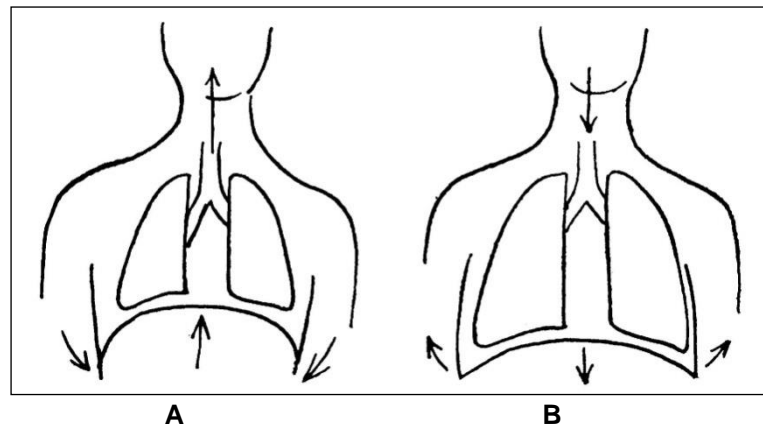
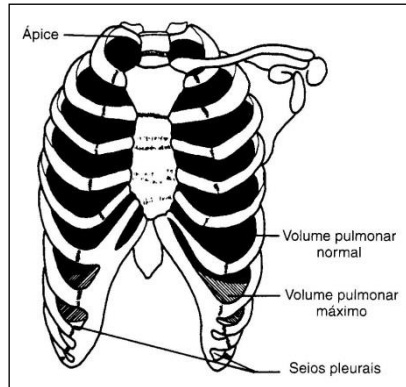
“Para que se produzca la inspiración es necesario que la presión en el interior del pulmón se haga menor en relación con la presión atmosférica; el aire penetra entonces a través de la nariz, boca, laringe, tráquea y bronquios hacia los alvéolos pulmonares. El proceso se llama “respiración por presión negativa”. El segundo tiempo de la respiración, la espiración, se produce cuando la presión en el interior del pulmón se hace mayor que la presión atmosférica. El aire entonces fluye en sentido inverso hacia el exterior” (p. 8).

Durante la inspiración las dimensiones de la cavidad torácica aumentan en **tres planos**: **vertical** debido a la contracción del diafragma; **transversal** por el movimiento de elevación de las costillas y **antero-posterior** por causa del movimiento simultáneo del esternón hacia adelante y hacia atrás, manteniendo su relación angular con la columna vertebral (Zemlin, 2000, p. 70).



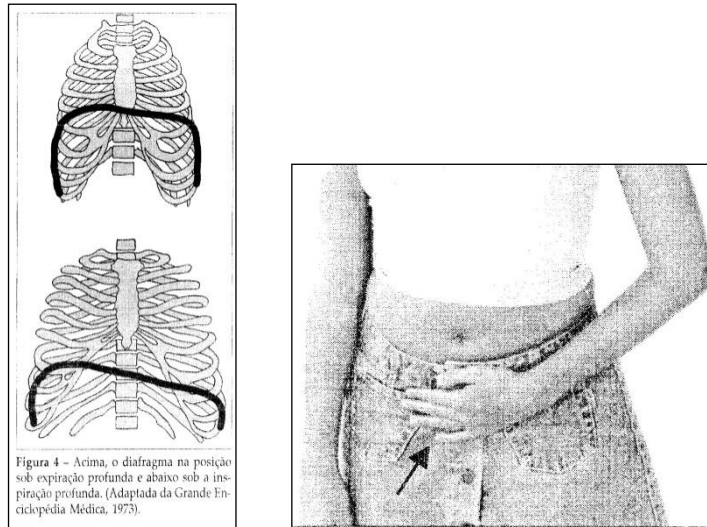
**Fig. 82 - Deformaciones de la caja torácica en la inspiración.**  
D a D' – abajamiento del diafragma. T a T' - alargamiento lateral.  
T a T'' - alargamiento antero-posterior. V - V' - alargamiento vertical.  
(Nunes, 1976, p. 19)

Cornut (1998, p. 9) explica: “el movimiento de dilatación de las costillas se completa por la contracción de los *músculos intercostales externos*, y a veces de algunos músculos del cuello llamados *inspiradores accesorios* que pueden elevar las costillas superiores (escalenos, esternocleidomastoideos)”:



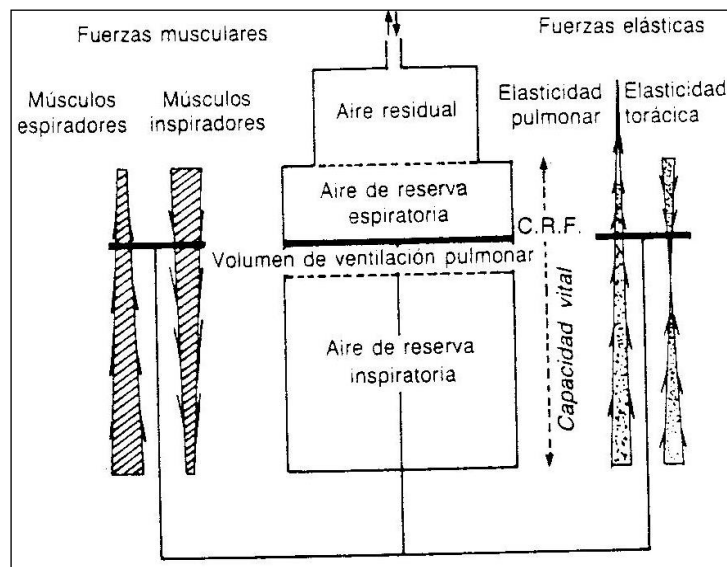
**Fig. 83 - Movimientos costales y diafragmáticos durante el proceso de: A) Espiración y B) Inspiración. (Perelló, 1982, p. 106)**

Otro aspecto del mecanismo respiratorio es su relación directa con los músculos del tórax. Zemlin (2000) identifica ocho músculos o grupo de músculos que participan activamente: el diafragma; los intercostales internos y externos; los subcostales; los transversos del tórax; los levantadores de las costillas y los serratos posterior superior y posterior inferior, estudiados anteriormente en este capítulo. En el acto o mecanismo respiratorio, los especialistas coinciden que la inspiración es promovida principalmente por el Diafragma, músculo que separa la cavidad torácica de la abdominal. Con la entrada del aire en los pulmones el diafragma muda de su posición cóncava para una posición horizontal, provocando una mudanza hacia abajo y ampliando la parte baja del abdomen hacia afuera:



**Fig. 84 – El Diafragma en la respiración.**  
(Costa, 2001, pp. 27-35)

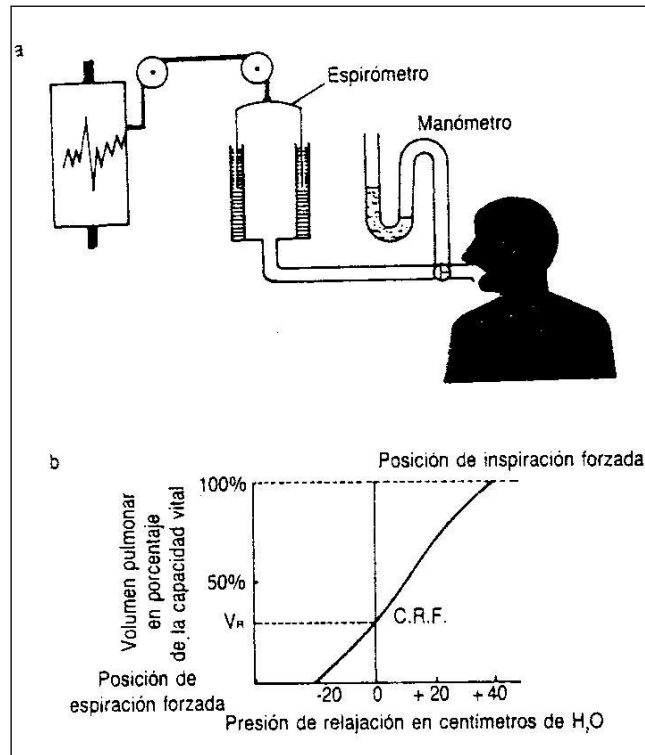
Con el movimiento del diafragma hacia abajo, hay una disminución de la presión aérea en los alvéolos pulmonares, criándose un déficit con relación a la presión externa (atmosférica), de esa forma, el aire externo fluye hacia el interior de los pulmones. Las fuerzas producidas por el aparato respiratorio han sido estudiadas por diferentes especialistas y ellas corresponden a las fuerzas elásticas y a las fuerzas musculares:



**Fig. 85 - Fuerzas desarrolladas por el aparato respiratorio.**  
(Cornut, 1998, p. 14)

De acuerdo con Cornut (1998, p. 12) *apud* Flandrois y colaboradores (1976) ellas pueden ser también representadas en el siguiente gráfico:





**Fig. 86 - Medición de las fuerzas elásticas del tórax.**  
 (Cornut, 1998, p. 12)

En este gráfico la letra **a** muestra el dispositivo que hace la medición de la respiración y la **b** demuestra la relación entre la presión y el volumen. En todo volumen menor o mayor que la Capacidad Residual Funcional (CRF), “la presión de relajación” debida a la elasticidad torácica o pulmonar tiende a hacer regresar el volumen pulmonar a la CRF. Por lo tanto, esta presión es negativa al haber un volumen menor que la CRF, y positiva en el caso de un volumen mayor (Cornut, 1998, p. 12). Eso demuestra que, en el momento máximo de la inspiración, la presión interna o íter pulmonar y la presión externa se coadunan y comienza el proceso de espiración con la consumación de los cambios gaseosos necesarios al organismo humano. En una **inspiración profunda**, el momento de la espiración proporcionará el aire suficiente que generará la manifestación vocal (hablada, cantada, gritada, etc.), al pasar la columna de aire por la laringe y hacer vibrar los repliegues vocales. A partir de ese momento el proceso respiratorio es retomado normalmente. Para el canto lírico esta actividad respiratoria exige preparación por parte del cantante para, por medio de ejercicios técnico-respiratorios consiga ampliar su capacidad pulmonar, inspiración profunda, y así conseguir administrar el aire para la interpretación de frases más extensas y regular el grado de potencia y volumen de su voz. Proceso que se completa durante la espiración donde la columna de aire se

proyecta en dirección ascendente hacia la laringe y hace vibrar los repliegues vocales, para luego impostar o colocar la voz en las cavidades de articulación y resonancia de la face y cabeza para su proyección<sup>118</sup>.

Antes de continuar con este aspecto del mecanismo respiratorio conviene explicar las características de sus diferentes movimientos. Tanto para la voz hablada cuanto para la cantada éste viene siendo estudiado con relación al volumen necesario para su expresión, ritmo y tiempo de fonación. Cornut (1998) enumera cuatro aspectos o tipos de **movimientos respiratorios: a) respiración en reposo; b) espiración forzada; c) inspiración forzada y d) aire residual**. La **respiración en reposo**, conocida como respiración tranquila es la que se usa en la vida cotidiana y sin ningún tipo de esfuerzo. Para Cornut (1998, p. 10) “la cantidad de aire que se mueve es de 400 a 500 ml [...] y la cantidad de aire contenido en los pulmones al final de una espiración normal se llama “volumen de ventilación pulmonar”. La **espiración forzada**, es la que prolonga la espiración tanto cuanto sea posible a partir de la capacidad residual funcional. Este volumen de reserva espiratorio es de cerca de 1200 ml y “su expulsión se realiza por contracción de los músculos espiradores, sobre todo los abdominales” (Op. cit). Este tipo de respiración es utilizada para el canto y será analizada en capítulo respectivo. Afirma Zemlin (2000, p. 73) que la musculatura abdominal puede contraerse para facilitar la espiración forzada, esto es “aquella que cuando las circunstancias lo exigen requiere aire adicional para ser espirado [...] esto es especialmente verdadero cuando la respiración se destina al habla o al canto”. La **inspiración forzada** es la que se prolonga al máximo a partir de la normal y corresponde a cerca de 3000 ml. De acuerdo con Campbell en ella participan la contracción del diafragma y de los músculos extensores de la columna vertebral (*apud* Cornut, 1998, p. 11). Estos tres primeros movimientos respiratorios se conocen con el nombre de capacidad vital de los pulmones y su función varía de acuerdo con la estatura, edad, sexo y adiestramiento muscular del sujeto. Por último el **aire residual** es el que permanece en los pulmones al final de una espiración forzada “Este no puede ser exhalado pues comprometería el sistema respiratorio” gira alrededor de 1000 a 1500cm<sup>3</sup> en adultos jóvenes del sexo masculino (Zemlin, 2000, p. 97) y es considerado como “aire de seguridad o de reserva”. Zemlin (2000, p. 98) destaca su importancia: “El aire

---

<sup>118</sup> Ampliaremos este aspecto en el próximo capítulo dedicado a la Técnica y el Apoyo de la Voz Cantada.

residual tiene un papel muy importante porque fornece aire para los alvéolos que por su vez lo encaminan para la sangre, inclusive cuando el cambio de aire no esté aconteciendo”

Es importante también considerar el **ritmo del ciclo respiratorio humano**. Zemlin (2000, p. 100) señala que en una respiración tranquila o en reposo el cambio de aire ocurre cerca de 12 veces por minuto en los adultos (sin diferencias entre hombres y mujeres), con aproximadamente 500 cm<sup>3</sup> de volumen de aire durante cada ciclo respiratorio. Para otros autores, el número de respiraciones por minuto varía de acuerdo con el sexo, en media se consideran 16 movimientos para los hombres y 18 para las mujeres. Durante un trabajo pesado la frecuencia respiratoria aumenta para 21 respiraciones por minuto en los hombres y para 30 en las mujeres (Op. Cit.).

El **tiempo de fonación** es también registrado por los especialistas, Isshiki y Colab, *apud* Sawashina, *apud* Tabith Jr. (1993, p. 28) que consideran que “el tiempo de fonación máxima en un individuo con voz normal es de 30 segundos para los hombres y de 20 segundos para las mujeres”. Perelló (1982), partiendo de la observación de cantantes en arias de ópera como en *Lucrecia Borgia* de G. Donizetti considera que el tiempo de fonación aumenta de 25 segundos para 38 segundos.

Como será estudiado en el subtítulo de la Técnica y del Apoyo Vocal, los músculos tienen un papel fundamental en la actividad respiratoria. Las fuerzas musculares pueden variar de acuerdo con la función del volumen pulmonar o la producción de la voz hablada o cantada

“lo que se debe al hecho de que los músculos producen un fuerza proporcional a su grado de alargamiento [...] luego de una inspiración forzada, los músculos espiradores, estirados al máximo, pueden realizar una presión positiva de cerca de 100 cm de agua. A la inversa, después de una espiración forzada, los músculos inspiradores, a su vez estirados, llegan a producir una presión negativa máxima de 100 cm de agua” (Cornut, 1998, p. 13).

Estas características se presentan debido a la adaptación de la respiración a la fonación, al ritmo respiratorio, a los volúmenes de aire movido y a las presiones pulmonares espiratorias. El mismo autor destaca:

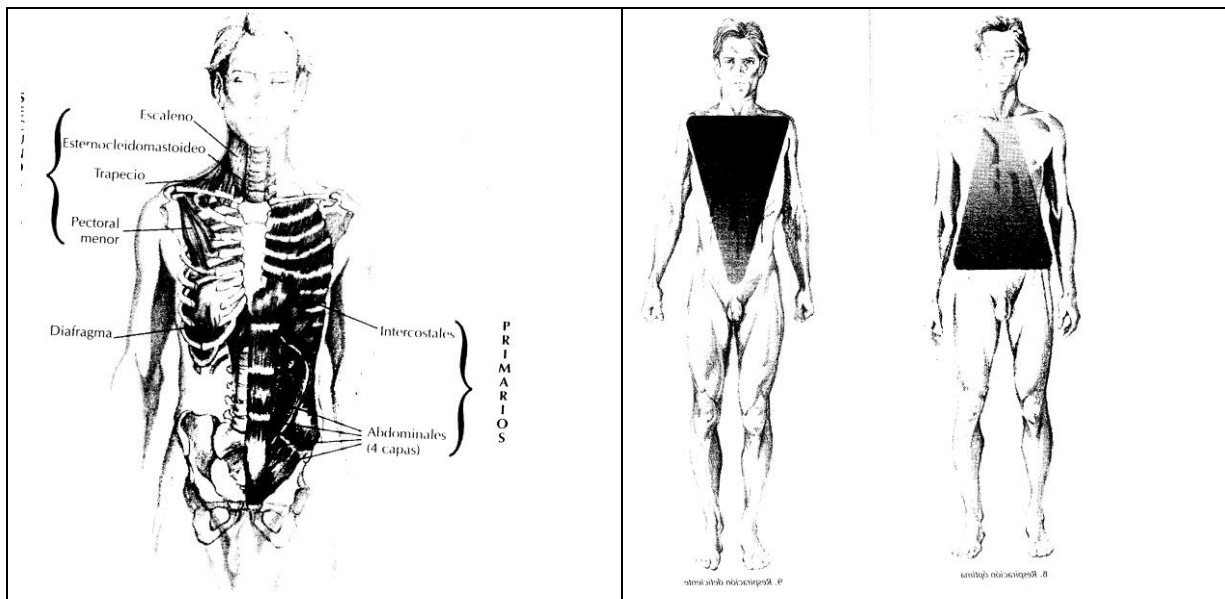
“El *ritmo respiratorio* se modifica a un grado notable, pues la inspiración se acorta, en tanto que la fase espiratoria, que corresponde a la fonación se alarga considerablemente. Los *volúmenes de aire movido* dependen del tipo de actividad vocal pero, de todas formas, son netamente mayores que el “volumen de ventilación pulmonar” de la respiración tranquila. Las *presiones pulmonares espiratorias* son mayores que aquellas que se observan en la respiración normal. En efecto, durante la fonación el afrontamiento de las cuerdas vocales crea un obstáculo, lo que acarrea un aumento de la presión más allá de la glotis (presión subglótica)” (Cornut, 1998, pp. 14-15).

De esa forma, los músculos respiratorios deben adaptarse para producir este aumento de presión “para conservarla durante toda la emisión sonora y, sobre todo, para modularla en función de variaciones de intensidad, tonalidad y timbre de la voz, la fase espiratoria asume, pues, una importancia muy particular” (Op. Cit. p. 15). Ahora, ¿de qué forma actúan los músculos en el mecanismo-proceso respiratorio durante la fonación? Cornut anticipa que los estudios experimentales son numerosos (Draper, Proctor, Wedin, etc.) y que el registro electro-miográfico permite su medición. Nos concentraremos en este último aspecto en el capítulo 5.

A partir de las características específicas del mecanismo de la respiración humana los especialistas reconocen tres o cuatro tipos básicos de respiración:

- a) clavicular;
- b) abdominal;
- c) Media, mixta o torácica y
- d) costo-diafragmática, cuando subdividida en cuatro tipos.

Las siguientes figuras permiten identificar los principales músculos primarios y secundarios que hacen posible el fenómeno de la respiración y son reconocidas como la forma de respiración más eficiente para la salud y práctica del canto:

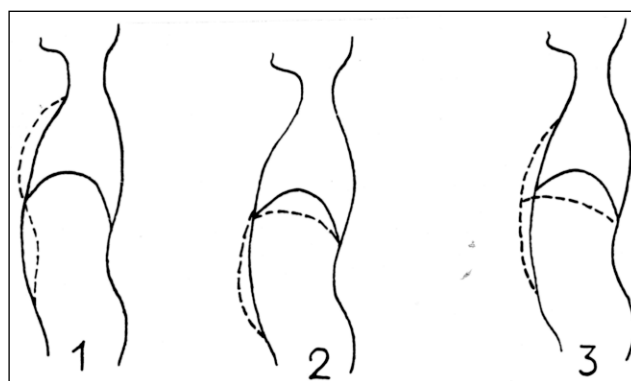


**Fig. 87 - Músculos respiratorios primarios y secundarios. (Farhi, 1998, p. 66)**

**Fig. 88 - Respiración deficiente (A) y respiración óptima (B). (Farhi, 1998, p. 67)**

En las figuras anteriores son identificados los principales músculos de la respiración y la forma más adecuada de aprovechar la capacidad y el volumen de los pulmones. A partir de esas características, para el canto artístico especialmente, son enfatizados tres tipos de respiración:

- a) Clavicular;
- b) abdominal y
- c) costo-diafragmática.



**Fig. 89 - Tipos respiratorios:**  
 1- Clavicular; 2- Abdominal; 3- Costo-diafragmático.  
 (Perelló, 1982, p. 203)

La respiración **clavicular** es actualmente considerada defectuosa, o mejor, un equívoco en el momento de la inspiración, por utilizar apenas una parte del espacio pulmonar y crear tensiones en la laringe. Esta respiración se localiza en la parte

superior del tórax, con levantamiento del pecho y de los hombros y el hundimiento de la región abdominal. Consecuentemente ella presenta como resultado la no flexibilidad de las paredes costo-abdominales y la concentración del aire en la región más alta de los pulmones, ocasionando como resultado una reducción de la capacidad volumétrica de los mismos. Para Jackson; Menaldi (1992, p. 220) “Si se respira con una respiración torácica o superior, toda la caja tiene que moverse y se utiliza un gran esfuerzo para lograr inspirar una pequeña cantidad de aire. Este tipo de respiración produce una enorme tensión en la parte superior del tórax, hombro, cuello y no es la adecuada para la voz”. Alexandrova (1986) por su vez reconoce que este tipo de respiración es la más perjudicial:

“No nos trae ningún beneficio, nos cansa, recibimos poco aire y es antiestética. Cuando respiramos con el pecho siempre tenemos los hombros levantados y tensos; esto impide al aire seguir el camino hasta la base de los pulmones. Queda solamente una pequeña porción de aire en la parte superior de los pulmones que no resulta suficiente y en consecuencia obliga a respirar con mucha frecuencia. Por otra parte, el diafragma no se estira, la caja torácica no se agranda y la capacidad respiratoria disminuye en lugar de aumentar. En una palabra, no sirve para ningún caso de nuestra vida y menos todavía para emitir bien la voz. La descartamos totalmente” (p.16).

Tipo respiratorio que también es negativo para la comprensión y delimitación del apoyo vocal.

La respiración **abdominal** explora la parte inferior de los pulmones. Nunes (1976) afirma que esta respiración es más apropiada para los hombres pues el diafragma desciende acentuadamente apretando las vísceras abdominales y empujando la región del abdomen para afuera. A pesar del aumento de la capacidad pulmonar, este tipo de respiración, individualmente, no es considerada la más adecuada para el canto lírico de forma general. Landeau, *apud* Nunes (1976), destaca que la respiración abdominal es ‘lesiva’ sobre todo en las mujeres, debido a la presión que se ejerce sobre los órganos genitales femeninos internos, que inclusive puede llevar a problemas de emisión en el ámbito de la voz cantada. Alexandrova (1986) manifiesta:

“La respiración abdominal es un poco mejor. Nos descansa cuando estamos acostados, porque los pulmones, en la posición horizontal, no se apoyan en el diafragma sino sobre los músculos dorsales. He aquí el error de muchos profesores de foniatría, quienes exigen a sus alumnos los ejercicios respiratorios en la posición acostada, poniéndoles un peso sobre el abdomen para que lo

levanten con la inspiración. ¿Qué pasa con este movimiento? El diafragma desciende un poco, pero no se estira y no se pone plano y tenso ni tampoco proporciona buen apoyo para la base de los pulmones. La caja torácica no se agranda hacia los costados, solamente un poco hacia abajo, la capacidad respiratoria no aumenta mucho y la voz no puede apoyarse cómodamente en la respiración. En definitiva: no sirve para la buena emisión de la voz. Además, nosotros no trabajamos nuestra voz acostados sino de pie, sentados o caminando. Esta respiración sirve solamente para descansar en la posición horizontal” (pp. 16-17).

Paradójicamente, para algunos cantantes esta respiración es adecuada, como veremos en el capítulo 5.

Para el buen desempeño de la voz artística, como también para la salud general del individuo, la mayoría de los especialistas coincide que el tipo respiratorio más adecuado es el **costo-diafragmático**. Este tipo de respiración consiste en que en el momento de la inspiración las costillas fluctuantes o falsas costillas se alejan o se mueven hacia fuera y propician un aumento de la cavidad torácica, tanto en el sentido transversal cuanto en el oblicuo. De esa forma el tórax se ensancha y todo el conjunto óseo-muscular es ampliado en varias direcciones, proporcionando un aumento del volumen y capacidad de almacenamiento del aire en los pulmones (Fig. 80). Curiosamente, este tipo respiratorio es practicado fisiológicamente de forma natural durante el sueño y, como estudiaremos en el próximo capítulo, es el que mejor se relaciona con la actividad del apoyo para la respiración fónico-artística. Destacan Jackson; Menaldi:

“Si se logra utilizar la respiración llamada “costo-diafragmática” se necesita respirar utilizando la base de las costillas y logrando especialmente: 1) el movimiento a nivel de la columna vertebral, 2) el movimiento de las costillas hacia los costados, 3) el movimiento de los músculos abdominales, mientras el diafragma desciende. Luego el cuerpo se convierte en sonido, pues contribuye en su totalidad como resonador. En este momento se siente la columna en la parte inferior como base y parte del ciclo respiratorio. El resultado de la presencia de la voz “con apoyo”; caso contrario sucede, si se utiliza la parte superior de cuerpo donde la voz reflejará solamente “parte de uno mismo”. El aire entre y la voz sale. Esta energía se logra con ejercicios, también es claro que la relajación depende de la respiración y viceversa. El proceso de la respiración no es simple” (1992, p. 220)

Esta forma de respiración ideal, principalmente para el cantante de voz cultivada para la ópera o para el actor de teatro, tiene como característica principal la de conseguir una buena provisión de aire, sin esfuerzo, de forma semi-invisible e

inclusive es ejecutada de forma silenciosa la mayor parte de las veces<sup>119</sup>.

Reforzando estas características Seidner & Wendler afirman:

“Para hablar y cantar, la respiración costo-diafragmática es considerada como funcionalmente correcta y deseable, ya que de modo económico mueve volúmenes respiratorios óptimos, y es capaz de adecuar la corriente de aire a la función de la laringe en forma diferenciada. Según sea el rendimiento vocal requerido, en este tipo de respiración es más fácil lograr un juego finamente graduado entre la tensión del diafragma y la pared abdominal” (1982, p. 56).

Respiración también defendida por Alexandrova (1986, p. 17) “La respiración intercostal del diafragma nos proporciona todos los beneficios para emitir bien la voz, y, en general, para toda nuestra vida. Es necesario aprenderla, mecanizarla e incorporarla para siempre, no solamente para hablar o cantar bien, sino también para vivir con buena salud”. La misma autora reconoce los beneficios de este tipo de respiración “aumenta la capacidad respiratoria; apoya la voz, es decir, la hace más firme y más potente sin esfuerzo; elimina el cansancio y la dificultad en la inspiración; permite tomar mucho aire sin esfuerzo; es estética y casi invisible y permite tener todo el cuerpo bien relajado” (op. Cit)

De esa forma, el estudio y comprensión del mecanismo respiratorio permite conocer el proceso y características en que éste se manifiesta y de qué forma puede ser mejor explorado para el ejercicio del canto lírico. Si por un lado un determinado tipo de respiración es vital para la vida humana, por otro lado, su estudio para el canto lírico permite identificar la necesidad de una concientización y adaptación para la producción vocal cantada, buscando el desarrollo de capacidades naturales del organismo y su mejor aprovechamiento durante la performance vocal. Otro aspecto interesante a observar dentro del mecanismo de la respiración es la necesidad de adaptar el organismo y con ello de asumir una postura corporal que permita la utilización para mayor rendimiento de todas las partes que participan de la producción fónico-artística y evitar el cansancio físico-emocional. Por esa razón, al final de este capítulo, incluimos el estudio de la postura corporal para el canto lírico. Postura que también se relaciona con la no tensión o mejor, con un estado de tensión- “relajamiento” corporal necesario para la performance en general.

---

<sup>119</sup> Ver próximo capítulo.



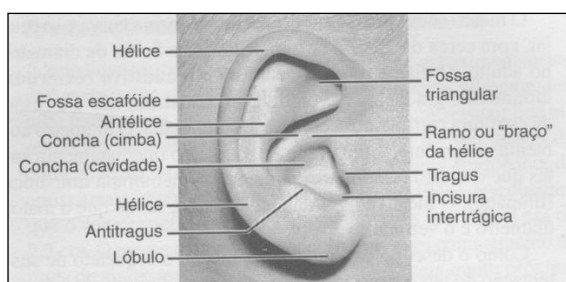
## 2.4 - El Aparato Auditivo: Anatomía y Fisiología

“La oreja es un instrumento extraordinario para la detección sonora, tan sensible que casi consigue oír los movimientos brownianos de las partículas de aire que atingen al tímpano. Es un instrumento tan sensible que consigue tolerar (y hasta gustar) de las ondas sonoras generadas por toda una orquesta sinfónica!. La oreja también puede responder a una amplia gama o variedd de frecuencias. Ella sólo pierde los murmullos de baja frecuencia causados por las contracciones musculares y por la sangre corriendo por la venas y arterias en las proximidades del mecanismo auditivo” (Zemlin, 2000, p. 454).

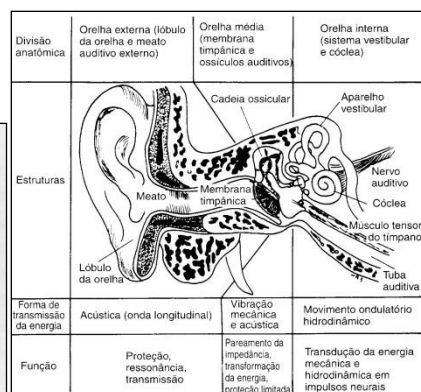
Frente a lo estudiado en subtítulos anteriores el instrumento musical del cantante está inserido en partes de su organismo. Conocer su constitución y posibilidades ayuda al futuro cantante para dosificar el trabajo y descubrir sus potencialidades. De la misma forma él debe conocer las características de los otros sistemas que le permiten el desenvolvimiento de su voz cantada. El sentido de la audición está íntimamente ligado al de la emisión vocal, hablada o cantada. Compuesto por diversas partes, el aparato auditivo permite al individuo percibir los mensajes verbales que comprendidos por medio del cerebro auxilian en el fenómeno de la comunicación humana. Inicialmente este proceso se manifiesta por medio de la imitación. Podemos decir que aprendemos a hablar, hablando. De la misma manera, por extensión, podemos afirmar que en un primer momento aprendemos a cantar, cantando. En un tipo de manifestación vocal, principalmente el de la música popular, el canto se reproduce a partir de la imitación-repetición de otros ejemplos que los anteceden. En el estudio del "canto artístico", como abordado en esta tesis, es decir, el estudio para formar un futuro cantante lírico por medio del conocimiento de la anatomía-fisiología del aparato de la fonación y de actitudes y practicas vocales con fundamento técnico especializado, exige una serie progresiva de ejercicios y estudios teóricos que permiten el desenvolvimiento de las partes del instrumento vocal incorporado en el propio organismo humano. Si la imitación es un primero paso de acceso al canto, para el canto lírico la concientización y dominio técnico vocal exigen buena orientación y autonomía en los estudios, incluyendo, el conocimiento de la anatomía y fisiología del aparato y sistemas que promueven la voz cantada.

El aparato o sistema auditivo está localizado en la región lateral de la cabeza. Sistema que por medio de un complejo mecanismo de recepción consciente del sonido permite reconocer las ondas sonoras que circulan en todo ambiente, desde las frecuencias más bajas a las más fuertes. En general se considera que el límite de audición humana varía entre 15 o 16 Hz y 20.000Hz, a pesar de que el límite para no perjudicar la audición de un adulto oscila entre 14.000 y 15.0000 Hz.

Desde el punto de vista anatómico, el mecanismo de la audición es estudiado de acuerdo con su constitución en tres secciones: el **oído externo**, el **medio** y el **interno** (Fig. 91). Desde el punto de vista fisiológico se identifican dos secciones: el **oído interno** y el **externo**. El **oído externo** es la parte del sistema que tiene que ver con la protección, con la absorción y la transformación de la energía de las ondas acústicas en energía mecánica vibratoria (Zemlin, 2000, p. 455). El **oído medio** de menor tamaño, es un sistema de cavidad hueca, con aire en su interior, integrado a la estructura del hueso temporal, como su nombre dice él se sitúa entre el oído externo y el interno, colocando en comunicación estas cavidades. Al **oído interno**, por su vez, corresponde absorber y transformar la energía mecánica en una serie de impulsos neurales cuyas características son análogas a las del padrón original de energía. (Op. Cit). Esto es, el oído interno tiene como función principal reconocer y transmitir lo que el externo percibe y transmite por el oído medio.



**Fig. 90 – Pabellón auricular y sus principales puntos de referencia.**



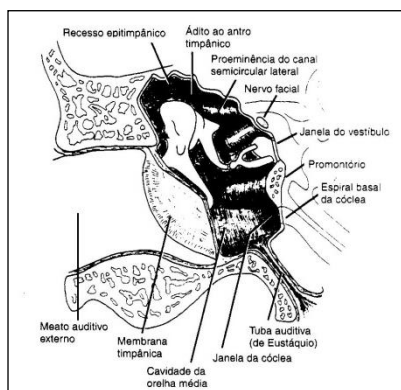
**Fig. 91 - Esquema de las divisiones Anatómicas del mecanismo de la audición y sus funciones.**

(Zemlin, 2000, pp. 454-455).

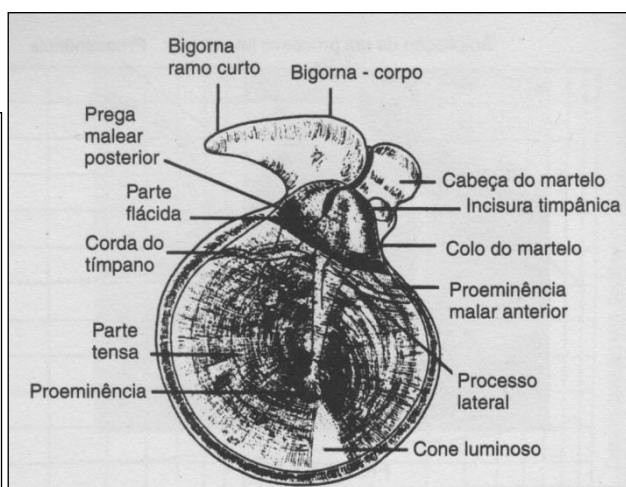
**El Oído Externo** está constituido por el pabellón auricular (oreja) que rodea al orificio y conducto auditivo externo. Este pabellón se encuentra en la parte de atrás de la articulación temporal-mandibular y región parótida y frente a la apófisis mastoidea del hueso temporal. Su formación es fibrocartilaginosa, revestida de piel,

con relevos y depresiones en su fase externa. Su finalidad es recoger, reflejar y conducir los sonidos al conducto auditivo medio donde se encuentra la membrana del tímpano. El **conducto auditivo externo** es un tubo de formación sinuosa, revestido por la piel, con tres centímetros de extensión. Esta forma sinuosa es de gran importancia para la protección de sonidos muy agudos que pueden perjudicar la cóclea, localizada en el oído interno. En el interior de este conducto aparecen pelos, glándulas sebáceas y numerosas glándulas que segregan cerumen y actúan como mecanismo de defensa del conducto. Su función es de protección, proyección y transmisión acústica de la onda longitudinal y de su resonancia.

**El oído medio** está constituido por el tímpano, o membrana timpánica que sirve como límite para la sección media del oído, y una cadena de pequeños huesos conocidos con el nombre de **martillo, bigornia y estribo**. Completan su constitución, la **trompa de Eustaquio** y el **sistema neumático del hueso temporal**. Sus funciones son tres: a) la transmisión de las vibraciones sonoras, b) la amplificación de estas vibraciones y c) la protección contra los sonidos demasiado intensos:



**Fig. 92**



**Fig. 93**

**Fig. 92 - Representación esquemática de la vista anterior del oído medio.**  
**Fig. 93 - representación esquemática de la membrana timpánica y estructuras.**  
 (Zemlin, 2000, pp. 460-461)

**La Caja timpánica y los pequeños huesos** forman una cavidad ósea, irregular, cuya principal función es de acomodación y transmisión del sonido (Fig. 84). Ella contiene y sustenta la cadena de pequeños huesos (osículos) que permiten el contacto de la membrana con la ventana oval (orificio de entrada del oído interno). Su fase lateral está constituida por la **membrana del tímpano**, delgada, blanca y

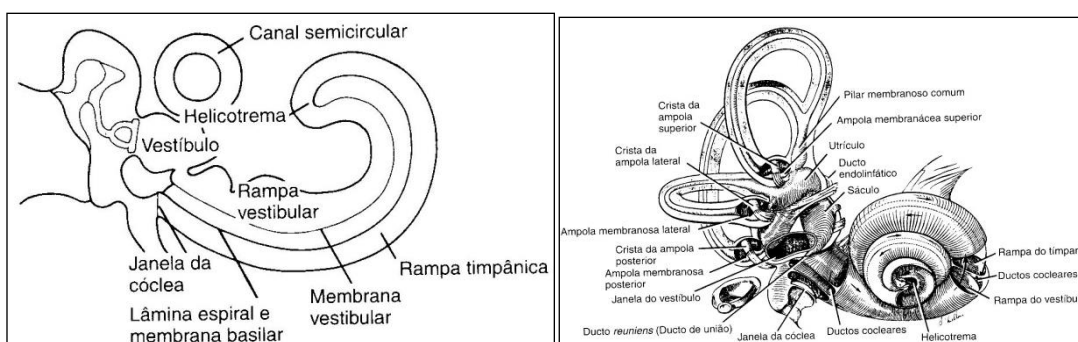
translúcida. Su forma es ovalada, con diámetro entre 9 y 11 milímetros. Su disposición es cónica, con vértice bastante obtuso inclinado hacia el interior. Esta caja timpánica consta de dos porciones: a) "pars tensa", más extensa, en contacto con la parte ósea del conducto auditivo externo por medio de un anillo fibroso que mantiene cierta tensión y permite la vibración de la membrana cuando penetran las ondas acústicas; b) 'pars flácida', más pequeña y menos tensa, constituida por el polo superior del tímpano. En su constitución anatómica, la **membrana del tímpano** posee tres capas, una **externa epitelial**, que forma con la piel el conducto auditivo externo; una **media** de tejido conjuntivo fibroso y una **interna** que continua en la mucosa que recubre la caja timpánica. La membrana del tímpano vibra normalmente con la presencia de todas las frecuencias. Dentro de la caja timpánica se encuentran tres pequeños huesos encadenados entre sí que se localizan desde el tímpano hasta la ventana oval: **el martillo** es el más largo, mide entre 7 y 9 milímetros; la **bigornia** se localiza en el medio del martillo y del estribo, su cuerpo se articula en la parte superior con la cabeza del martillo y en la inferior con el estribo y el **estribo** (menor hueso del cuerpo humano) constituido de una cabeza, dos ramos: o crural y la platina. Su parte superior se articula con la inferior de la bigornia y con la platina que se adapta perfectamente sobre la ventana oval. Estos pequeños huesos están suspensos a las paredes óseas por medio de ligamentos.

**La trompa de Eustaquio** es un extenso conducto de aproximadamente 35 o milímetros de extensión y comunica el oído medio con la parte superior de la faringe o rinofaringe (Fig. 91-92). Su diámetro oscila entre 5 y 8 milímetros. Su función principal es mantener el equilibrio de la presión aérea entre la caja timpánica y la presión atmosférica. Sin ese equilibrio la membrana del tímpano no puede percibir las vibraciones sonoras libremente. Su función también es la de ser vía de drenaje de las secreciones producidas por la mucosa del oído medio en determinados estados patológicos. Como su nombre lo indica, esta trompa se presenta en forma de un tubo que establece un canal de comunicación entre el oído medio y la nasofaringe. Eustaquio es el nombre de un anatomista del siglo XVI que analizó detalladamente este conducto (Zemlin, 2000, p. 463). Esta trompa está constituida por dos porciones: una ósea, inserta en el hueso temporal y otra cartilaginosa suspensa en la base del cráneo. Esta última desemboca en la rinofaringe por detrás

de las fosas nasales, zona donde es regulada la presión de la musculatura del velo del paladar en el momento de acciones como la deglución y el bostezo.

**El sistema neumático del hueso temporal** está constituido por numerosas células del mastoides. Son huecas con aire y cubiertas por mucosa e invaden la zona posterior-inferior de la caja timpánica. Se integran en un relieve óseo del temporal con el nombre de apófisis mastoides.

Es en el **oído interno** que las vibraciones acústicas son transformadas en impulsos nerviosos. Esta parte del sistema auditivo se sitúa en las cavidades del hueso temporal por dentro y por detrás de la caja timpánica. Por su disposición y complejidad esta parte del oído es llamada de **laberinto**, en él se reconocen dos porciones con funciones bien diferenciadas: **a) la porción anterior**, formada por la **cóclea u órgano de la audición**; **b) la porción posterior**, formada por los **canales semicirculares, urículo y sáculo**, responsables por el equilibrio humano (ellos no serán abordados por no presentar interés para el estudio de la voz). Entre ambas porciones existe una zona común llamada de **vestíbulo**. **El vestíbulo** forma la parte central del laberinto óseo y es una prolongación de los canales semicirculares y de la cóclea (Fig. 94). En el oído interno podemos reconocer tres tipos de estructuras: **a) el laberinto óseo del hueso temporal**; **b) el laberinto membranoso**; **c) los líquidos laberínticos**.

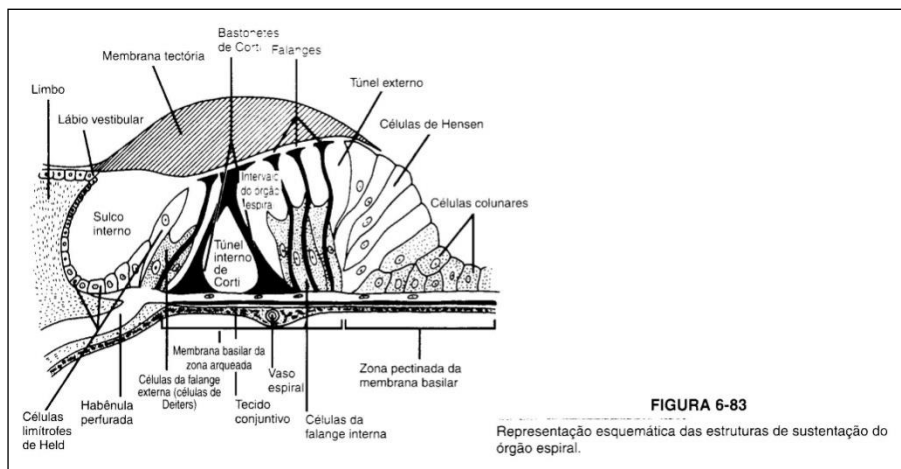


**Fig. 94 - Presentación esquemática del mecanismo de la audición y laberinto membranoso-óseo. (Zemlin, 2000, pp. 488-486)**

**El laberinto óseo del hueso temporal** contiene el laberinto membranoso y los líquidos laberínticos. Formado por cierto número de cavidades, está constituido por una cápsula de hueso duro y compacto que separa el oído interno del sistema de células neumáticas. **El laberinto membranoso**, se sitúa en el interior del laberinto óseo. Formado por delicadas estructuras de membranas en cuyas cavidades circulan los líquidos laberínticos. La audición humana solo es posible si el

líquido perilinfático (líquido laberíntico) se mueve dentro del espacio de esa cavidad, ese movimiento acontece a través de las ventanas laberínticas. **Los líquidos laberínticos**, conocidos con el nombre de **perilinf** y **endolinf**, se diferencian básicamente, uno del otro, por sus concentraciones iónicas de sodio y potasio. La **perilinf** se mueve por el circuito óseo y el laberinto membranoso. La **endolinf** se mueve en las cavidades internas del laberinto membranoso. Estos líquidos son producidos por el filtrado y difusión del líquido cefalorraquídeo, linfa y sangre.

La **cóclea** es la parte central del laberinto óseo (Fig. 94), su forma es de un canal óseo con cerca de 30-35 mm de largura por 1 o 2 mm de diámetro, arrollado sobre si mismo y alrededor de un núcleo central o pilar óseo llamado de modiollo (del latín eje). A cóclea es una continuación del vestíbulo y después de dos vueltas en espiral termina en el ápice o cúpula (Zemlin, 2000, pp. 482-483). Esa parte central en relevo es llamada de **promontorio**, que corresponde a la cápsula ósea que cubre la **espira basal** y su parte central es conocida como **colmuela**. El conducto coclear circula alrededor de la colmuela en forma de espiral. En las diferentes partes del promontorio se encuentran ventanas que comunican con otras partes, una de ellas la **ventana oval** que comunica la caja del tímpano con el interior de la cóclea. El conducto coclear está dividido en tres septos, dos de ellos: uno interno óseo que se une al eje central cónico de la cóclea y uno externo fibroso que se denomina **membrana basilar**, sobre él descansa el **órgano de Corti**<sup>120</sup> (Fig. 95) de extrema importancia en el acto de la audición porque posee neuronas auditivo receptores. El tercer septo es llamado de membrana de Reissner<sup>121</sup>.



**Fig. 95 - El órgano de Corti y estructuras de sustentación. (Zemlin, 2000, p. 489)**

<sup>120</sup> Su nombre correcto es órgano espiral. Zemlin, 2000, p. 489.

<sup>121</sup> Membrana que separa la escala vestibular de la media.

Estos tres septos distribuyen el conducto coclear en tres grandes compartimentos: **a) superior**, donde se encuentra la ventana oval; **b) inferior o rampa timpánica**, donde se encuentra la ventana redonda y **c) el canal coclear propiamente dicho**, donde en su interior se encuentra el **órgano de Corti**. La estructura del órgano de Corti, extremadamente compleja, es compuesta por una serie de estructuras básicamente epiteliales que ocupan todo el espacio de la membrana basilar. Es formado por las estructuras en forma de pilares implantados que por su vez dan soporte a las células sensoriales ciliadas. Estas células sensoriales tienen la capacidad de transformar la energía acústica en impulsos bio-eléctricos. En su polo superior el órgano de Corti posee cilios que entran en contacto con la membrana **tectoria**. El contacto inducido por las fuerzas mecánicas da origen al impulso nervioso que permite o completa el ciclo de la audición (Zemlin, 2000, p. 490-491).

El estudio y conocimiento del aparato auditivo, durante el proceso de aprendizaje del canto, permitirá al individuo la exploración de las posibilidades acústicas necesarias a la interpretación del repertorio vocal, así como la transmutación de toda la realidad acústica en impulsos que enviarán al cerebro su mensaje y consecuentemente le permitirán el dominio y conciencia de su repercusión en el momento de la manifestación vocal. Todo lo antes mencionado se completa y complementa con el estudio de los aspectos fisiológicos de la audición y su contribución para la emisión vocal cantada.

#### **2.4.1 - Aspectos Fisiológicos de la Audición**

“El meato auditivo y el pabellón auricular poseen propiedades acústicas interesantes para el fisiologista de la audición. Además de las estructuras externas de la oreja, la presencia de la cabeza en un campo sonoro tiene un efecto sobre la intensidad sonora en el tímpano” (Zemlin, 2000, p. 456).

El funcionamiento de este complejo mecanismo es ampliamente investigado por especialistas del área médica y sus conocimientos son aplicados en la pedagogía y performance del canto. El oído externo tiene la función de captar y canalizar las ondas sonoras para enviarlas a la membrana timpánica. Esta por su vez, es el límite del oído medio, cuya formación más compleja es la de acoplar los medios de texturas diferentes, el aire y los líquidos laberínticos. Por eso, el papel del

oído medio es el de adaptador de los dos medios de impedancia diferentes: aire y líquido. Ello se da con la debida vibración de la membrana timpánica, vibración que será transmitida a la cadena de pequeños huesos, como antes citado. El **martillo** y la **bigornia** poseen un movimiento funcional que proporciona al **estribo** un movimiento a manera de pistón dentro de la **ventana oval**, colocando en movimiento los líquidos laberínticos. Para que este líquido pueda moverse dentro de esa armazón ósea, es necesaria otra estructura que compense los movimientos de la ventana oval, compensación que es realizada por la ventana redonda que está en comunicación con el oído medio. Se llama de separación acústica al mecanismo que la ventana oval y la ventana redonda hacen en contraposición al movimiento oscilatorio que ahí se da.

En el oído interno, los movimientos de la ventana oval son transmitidos a la escala vestibular que por su vez transmitirá a la membrana de Reissler y que se transformará en movimientos de la endolinfa y de ahí se proyecta a la membrana tectónica sobre las células sensoriales del órgano de Corti. En ese movimiento de la membrana tectónica sobre los cilios de las células sensoriales se produce el impulso nervioso. Importante anotar que ningún sonido traspasa por el órgano de Corti. El mensaje que corre para el nervio coclear no es de ningún fenómeno acústico y si de pulsaciones nerviosas auténticas. Para mejor comprender este mecanismo de la audición, Zemlin (2000, p. 496) dedica especial atención a la función del oído interno analizando algunas de las principales teorías a pesar de que “algunas de las cuestiones más fundamentales continúan sin respuesta”. Él ejemplifica, “Nadie sabe por ejemplo, exactamente, como las células ciliadas son estimuladas” (Op. Cit.). El autor las divide en dos categorías: **las del local** que por su vez se subdividen en las de resonancia y no resonancia y **las de frecuencia**, también subdivididas en las del teléfono (no analíticas) y las de frecuencia analítica. La nota común entre ellas está en el énfasis que reside en el pasaje de la energía vibratoria a través de la cóclea y en las características de la agitación producida en la membrana basilar (Op. Cit). En 1892 Gustavo Retzius sugirió que las células ciliadas serían las responsables por la iniciación del impulso nervioso, aspecto que fue posteriormente comprobado (Op. Cit.). Resumiendo un poco las características de cada teoría, Zemlin coloca históricamente el inicio de las investigaciones sobre las teorías de la resonancia propuesta por Helmholtz en 1857 a partir de tres importantes desenvolvimientos: la



ley de Ohm para el análisis de la audición; la doctrina de Johannes Müller sobre la energía específica de los nervios y las recientes descubiertas anatómicas de Corti. La ley de Ohm consiste en la suma de una serie de ondas sinodales cuyas frecuencias son múltiplos integrales de la frecuencia fundamental. Ésta fue la base para la teoría de la audición de Helmholtz que por su vez fue influenciado por la doctrina de Müller sobre la energía específica de los nervios. Ésta última afirma que los efectos producidos por la estimulación de un nervio son específicos de un determinado sentido al cual el nervio está asociado. Así Helmholtz concluyó que cada nervio auditivo está asociado a un tono específico (Op. Cit). Aspecto importante para el estudio y análisis de la afinación en el canto. Afirmaciones que dejan en evidencia que la producción vocal depende de la del conocimiento y posibilidades de la anatomía y fisiología del aparato de la fonación y del sistema o aparato de la audición; de los principios acústicos de su producción y de la necesidad del conocimiento interdisciplinar para saber cuidar del instrumento musical. A todo ello se suma la necesidad de conocer los aspectos históricos- técnicos y estéticos que caracterizan al repertorio lírico. Con relación a la audición, de acuerdo con nuestra experiencia personal el cantante aprende oyendo, percibiendo la cualidad de la producción del sonido y, al mismo tiempo, desarrollando su propia audición dentro de parámetros técnicos y estéticos de la emisión de la voz cantada. El cantante tiene que escuchar bien, y para ello debe tener parámetros auditivos que le permitan identificar todas las exigencias y especificidades que son condición *sine qua non* para la interpretación del repertorio lírico.

## 2.5 - El Sistema Endócrino

“El ser humano es una estructura orgánica, capaz de desempeñar ciertas funciones, más es, a cima de todo, un ser pensante, cuyo comportamiento no solo expresa lo que piensa, más lo que siente” (Brandi, 1990, Aforismo).

El sistema endócrino (del griego *endon*, dentro de + *krinein*, separar<sup>122</sup>) es principalmente glandular y se divide entre las que se manifiestan de forma externa en el cuerpo (glándulas lacrimales, mamarias y sudoríparas) y las que se manifiestan internamente (glándulas salivares, gástricas e intestinales). Destaca Zemlin: “Las

---

<sup>122</sup> Zemlin, 2000, p. 337.

secreciones de las glándulas endócrinas son liberadas directamente en la corriente sanguínea y de ahí transportadas para los diferentes tejidos del organismo” (2000, p. 428)

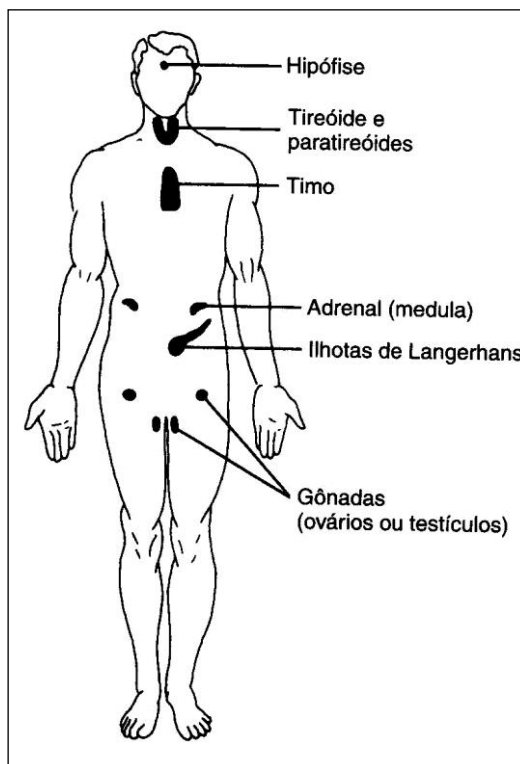


Fig. 96 - Localización de las glándulas endócrinas en el cuerpo humano. (Zemlin, 2000, p. 429)

Las principales glándulas endócrinas en el cuerpo humano son **hipófisis (o pituitaria), la tiroides, paratiroides, timo, adrenales (supra-renales), gónadas, y páncreas**. La **hipófisis** es una glándula muy compleja e importante, localizada en el hueso esfenoidal, es la continuación de la base del encéfalo. Compuesta por dos lóbulos (anterior y posterior) se desenvuelve a partir del techo de la faringe hasta la base del cerebro. Su importancia radica en que ella “regula las funciones de otras glándulas endócrinas y su acción está relacionada con el crecimiento y desarrollo de todo el mecanismo corporal” (Zemlin, 2000, p. 430). La insuficiencia de esta glándula en la infancia puede ocasionar el enanismo. Esta glándula ejerce influencia sobre la glándula tiroidea, principalmente en la producción de tiroxina; regula el córtex adrenal y la producción de la hormona cortisona, incentiva la regeneración de nuevos tejidos y ejerce influencias sobre el desarrollo de la sexualidad en el individuo. De esta glándula también es producida la hormona que controla la secreción de la leche materna. La **glándula tiroidea** es formada por dos lobos

situados uno a cada lado de la parte inferior de la laringe y conectados por tejido tiroideo denominado istmo. Ella produce la hormona tiroxina que es de fundamental importancia para el crecimiento, la salud física y mental del individuo. Su falta en el organismo puede llevar a óbito. La **paratiroides** son glándulas que aparecen en pares, situados atrás de los polos superiores de la glándula tiroides. Su tamaño es pequeño, semejante al de una arveja. Su función es la de “mantener en niveles adecuados la cantidad de fósforo y calcio en la sangre” (Zemlin, 2000, p. 429). El **timo** se sitúa en la porción superior del esternón y en dirección ascendente se dirige hasta la raíz del pescuezo. A partir de la pubertad comienza a disminuir de tamaño. Su actividad en el organismo está asociada a la producción de inmunoglobulina y a la regulación del nivel de vitamina B y producción de linfocitos (Zemlin, 2000, p. 431). Las glándulas **adrenales (supra-renales)** están localizadas en la parte superior de los riñones, aparecen en pares y cada una está compuesta por dos partes, una masa central de color oscuro, denominada médula y una cobertura externa llamada córtex. La médula produce una hormona llamada adrenalina, adrenina o epinefrina y el córtex es derivado del tejido que da origen a las glándulas sexuales y es esencial para la vida. Si el córtex no funciona “el metabolismo de los carbohidratos y el nivel de azúcar en la sangre disminuiría drásticamente” (Zemlin, 2000, p. 429). Las **gónadas** (en los testículos y en los ovarios) son glándulas compuestas cuya función principal es la producción de espermatozoides y óvulos. Tienen función endócrina importante, en el hombre la testosterona y en la mujer el estrógeno, estimulan el desenvolvimiento de las características sexuales secundarias en los hombres y en las mujeres. El **páncreas** posee como función más importante la de producir enzimas que auxilian en la digestión y de producir una hormona, la insulina, responsable por la retención y almacenamiento del azúcar en el organismo (Op. Cit. p. 430). De acuerdo con la distribución y especificidades de cada una de estas glándulas, mantener el equilibrio hormonal viabiliza la actividad y buen funcionamiento del organismo humano como un todo, siendo de fundamental importancia también por su actuación junto a otros sistemas, Zemlin explica “Juntos, el sistema endócrino y el nervioso constituyen un mecanismo altamente integrado de control del comportamiento responsable por todo lo que hacemos” (2000, p. 337), a lo que podemos también considerar su repercusión en la producción y calidad de la voz cantada.

## 2.6 - El Sistema Nervioso Central

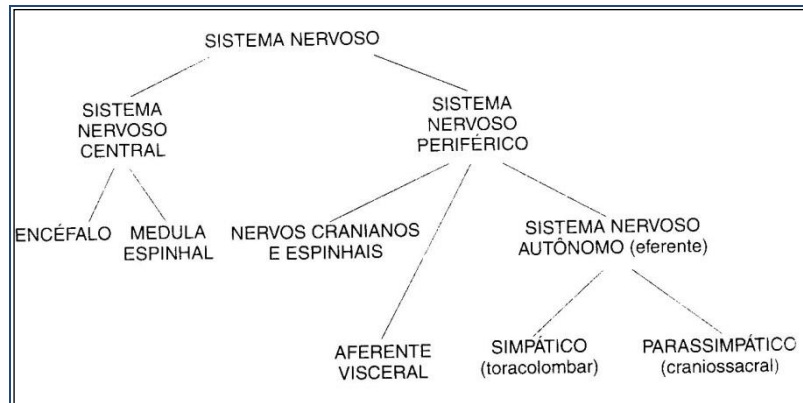
“Si se hace ruido con la laringe, se habla y se canta con el cerebro”  
(Garde in Regidor Arribas, 1996, p. 18).

Como estudiado en subtítulos anteriores, el cuerpo humano y principalmente las partes, órganos, y sistemas que se han adaptado para la formación y funcionamiento del aparato de la fonación nos permiten constatar su perfección y complejidad así como su capacidad, predisposición y adaptación para la comunicación humana, sea de la voz hablada cuanto de la cantada. Comunicación que no sería posible sin el comando del sistema nervioso central, inclusive cuando determinadas alteraciones químicas del organismo y de la sangre pueden influenciar en nuestro comportamiento, debido a secreciones internas del sistema endocrino (Zemlin, 2000, p. 337). A pesar de distintos, el sistema nervioso y el endocrino “en términos funcionales tienen mucho más en común de lo que podemos imaginar” (Op. Cit.). Concluye Zemlin “Ciertas glándulas endocrinas, por ejemplo, se originan del mismo tejido embrionario que dan origen al sistema nervioso. Juntos, los sistemas endocrino y nervioso constituyen un mecanismo altamente integrado de control de comportamiento, responsable por casi todo lo que hacemos” (Op. Cit).

Como abordado en el capítulo dedicado a La Voz cantada y teorías acerca de la producción, Husson como Zemlin defiende “Casi todo nuestro comportamiento, el visible y el invisible, es, en última análisis, mediado por el sistema nervioso. [...] sistema indescifrablemente complejo, compuesto por billones [entre 10 y 100 billones] de células altamente especializadas llamadas de neuronas (del griego, nervios)” (2000, p. 337). Desde el punto de vista funcional, casi todas las neuronas del sistema nervioso pueden ser categorizadas como somáticas y autónomas. Las primeras actúan en la producción de eventos observables o en la recepción de eventos y mudanzas ambientales, son formadas por fibras somáticas y participan de actividades voluntarias. Las segundas participan en los procesos vitales del organismo, como las vísceras, vasos sanguíneos y glándulas, normalmente en actividades inconscientes del organismo, están constituidas por fibras autónomas que participan de actividades involuntarias (Op. Cit. p. 338). Este sistema nervioso autónomo (auto-controlador) desde el punto de vista funcional de las neuronas, o sus procesos, pueden ser clasificadas como: **eferente** cuando el transporte

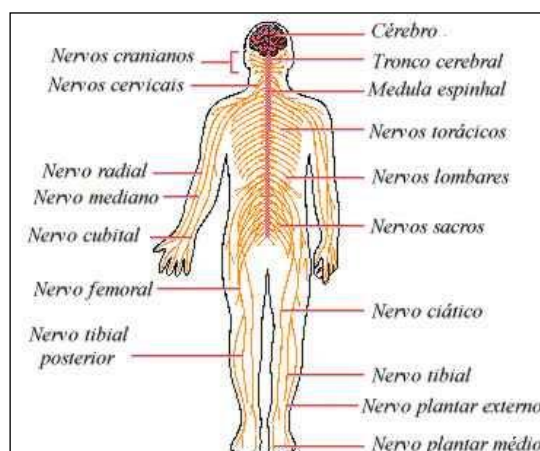
acontece a partir del cuerpo celular de la neurona o del sistema nervioso central y **aferente** cuando hacen el camino de vuelta hacia el cuerpo celular de la neurona o hacia el sistema nervioso central (Op. Cit.).

Desde el punto de vista anatómico, en el esquema a seguir, Zemlin identifica las principales características y subdivisiones del Sistema Nervioso humano:



**Fig. 97 - El sistema nervioso y su distribución. (Zemlin, 2000, p. 338)**

El **sistema nervioso** se divide en dos grandes sistemas: el **nervioso central** protegido por los huesos del cráneo y de la columna vertebral y compuesto por el encéfalo y la médula espinal y el **sistema nervioso periférico**, subdividido en **nervios craneales y espinales**, el aferente visceral y el **sistema nervioso autónomo**, este último, subdividido en simpático y parasimpático. La unidad funcional básica del sistema nervioso es la neurona, una célula altamente especializada que no se analiza separadamente y si junto con los nervios de los cuales ellas hacen parte (Op. Cit.). La figura a seguir permite constar la distribución de nervios en el cuerpo humano:



**Fig. 98 - Sistema nervioso en el cuerpo humano**<sup>123</sup>

<sup>123</sup> Disponible en <http://www.infoescuela.com/biologia/sistema-nervoso/>. Consultado en abril de 2017.

Estos nervios hacen parte de tres tipos que tienen funciones específicas: los nervios sensoriales, que son exclusivamente aferentes; los nervios motores que son exclusivamente eferentes y los nervios mixtos que son formados por procesos nerviosos aferentes y eferentes. (Op. Cit.). Especifica Zemlin “Un nervio es compuesto típicamente por axónios y dendritas que tiene diversas funciones como informar el dolor, la temperatura, la tensión muscular, el movimiento y posición de los miembros o enviar impulsos motores para los músculos” (2000, p. 339).

Para el estudio del canto, nos concentramos en el **sistema nervioso central** que comprende el **encéfalo, la médula espinal y las meninges**.

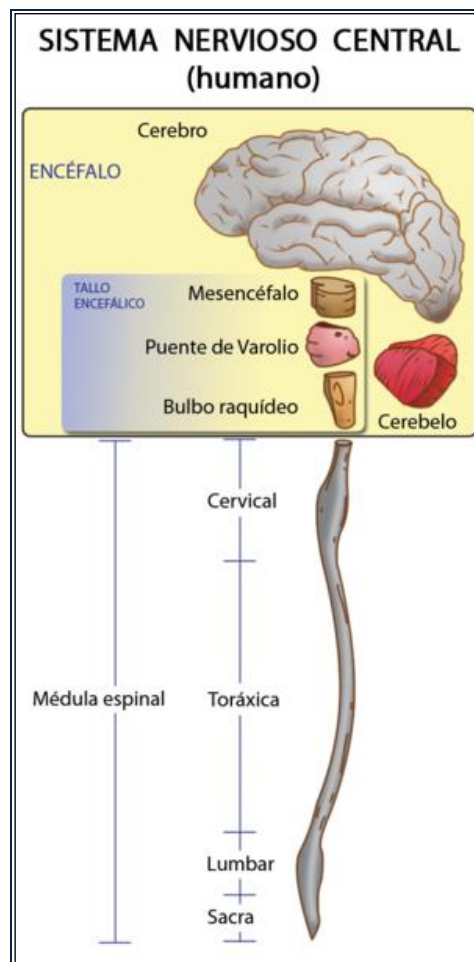
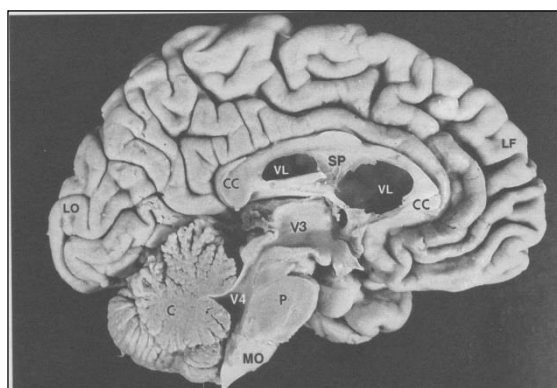


Fig. 99 - El sistema nervioso central<sup>124</sup>

De cierta forma, el **encéfalo** es una dilatación de la médula espinal, es una parte altamente especializada del sistema nervioso y es responsable por las

<sup>124</sup> Disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema\\_nervioso\\_central](http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_nervioso_central). Consultado en diciembre de 2014.

funciones de nivel superior que nos tornan humanos, como la capacidad de razonar/pensar y de expresarnos por medio del lenguaje (Zemlin, 2000, pp. 339-340). El encéfalo puede ser dividido en **rombencéfalo**, **mesencéfalo** y **prosencefalo**. El **rombencéfalo o metencéfalo** es la porción superior del cerebro, es formada por el cerebelo y funciona como un puente que une los hemisferios del cerebelo y conecta éste al cerebro y a la médula espinal. El cerebelo es un importante centro de integración para la regulación coordinada del movimiento de los miembros, del equilibrio y de la postura corporal. El **mesencéfalo** participa de la unión del prosencefalo con el metencéfalo y contiene núcleos importantes y básicos para la regulación y coordinación de los movimientos. Su cavidad se conoce con el nombre de acueducto del mesencéfalo. El **prosencefalo** se subdivide en diencefalo y telencéfalo. Las paredes laterales espesas del **diencefalo** son formadas por el **tálamo** (cámara interna) principal centro de integración de las informaciones sensoriales que llegan al telencéfalo por el **hipotálamo**, constituido por diversos núcleos que influyen y controlan las actividades viscerales, el equilibrio hídrico, la temperatura, el sueño y las funciones metabólicas del organismo, entre otras funciones (Zemlin, 2000, pp. 340-341).

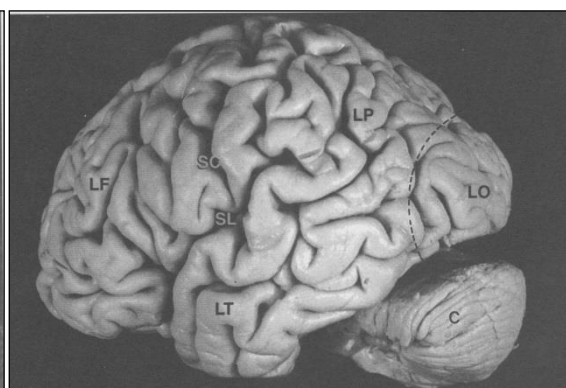


**FIGURA 5-4**  
Corte do encéfalo através do plano mediano, mostrando os ventrículos e as estruturas associadas.

(VL) ventrículo lateral	(C) cerebelo	(MO) medula oblonga
(V3) terceiro ventrículo	(CC) corpo caloso	(LO) lobo occipital
(V4) quarto ventrículo	(LF) lobo frontal	(P) ponte
(SP) septo pelúcido		

As principais estruturas do diencefalo situam-se lateralmente (profundas) ao terceiro ventrículo.

**Fig. 100 - Corte del encéfalo.**



**FIGURA 5-5**  
Face lateral do cérebro e do cerebelo.

(C) cerebelo	(SL) sulco lateral	(LP) lobo parietal
(SC) sulco central	(LO) lobo occipital	(LT) lobo temporal
(LF) lobo frontal		

**Fig. 101 - Fase lateral del cerebro y del cerebelo.**

(Zemlin, 2000, pp. 340-341)

**El telencéfalo** (del griego, lejos, distante) ocupa la mayor parte del encéfalo humano. Es formado por el cerebro, con **dos hemisferios** ampliamente ondulados y separados por una fisura longitudinal profunda. Las fases de los hemisferios son conocidas con el nombre de surcos, subdivididos en lateral y central. La unión de

estos surcos en el **lobo frontal** constituye el área motora de la expresión verbal. Los dos surcos son utilizados como referencia para dividir cada hemisferio en partes diferentes o lobos, éstos relacionados con los nombres de los huesos del cráneo: **lobo frontal, parietal, temporal y occipital**. El **lobo parietal** es la región asociada a la vía motora común a los músculos esqueléticos; este lobo es especialmente importante para la comprensión del lenguaje escrito; el **lobo occipital** es relativamente pequeño y se relaciona con el parietal y el temporal; el **lobo temporal** en su face superior se extiende profundamente en el cerebro formando la margen inferior del surco lateral (Op. Cit., pp. 349-350). Con relación a los **hemisferios** del cerebro hay diferencias entre el derecho y el izquierdo, principalmente con relación a la producción del habla y la expresión del lenguaje (Op. Cit., p. 347). Cada hemisferio tiene tres fases: una lateral convexa, una media plana y una inferior irregular. Los hemisferios presentan independencia funcional con relación a la memoria, percepción, cognición y ciertas actividades volitivas (Op. Cit., p. 351). Ellos no se comunican entre sí y las informaciones percibidas por el **hemisferio no dominante (el derecho)** no pueden ser comunicadas por medio del habla y de la escrita. El **hemisferio dominante (el izquierdo)** promueve y organiza la expresión lingüística y los procesos complejos del pensamiento. El **tronco encefálico**, como es llamada la estructura del prosencéfalo, del mesencéfalo y del metencéfalo, contiene varios tractos nerviosos -ascendentes y descendentes- y numerosos núcleos que forman los centros de integración para las funciones sensoriales y motoras. Este tronco contiene la mayor parte de los nervios craneales que se inervan en la cabeza y están asociados a la regulación de las funciones viscerales, endocrinas, del comportamiento humano y de las metabólicas. El tronco encefálico está también asociado a la mayoría de los sentidos especiales como la visión y en especial la audición y controla la actividad muscular de la cabeza y de parte del cuello (Op. Cit., p. 341). **La medula espinal** se extiende desde la borda superior de la primera vértebra cervical hasta aproximadamente la borda inferior de la primera vértebra lumbar. En su centro contiene una substancia gris rodeada por una blanca. Sus células y procesos nerviosos están asociados a las funciones de recepción sensorial y de coordinación motora. La médula espinal se dilata en las regiones cervical y torácica debido al mayor número de neuronas en la substancia gris que llega a los músculos de los miembros superiores e inferiores (Op. Cit., p. 343). Las



**meninges**, del griego membrana, son tres capas de tejido conjuntivo no nervioso, que protegen al cerebro y a la médula espinal. Entre cada capa se insiere el líquido cerebroespinal que humedece, lubrica y protege a ambos. El cerebro prácticamente flutúa en este líquido (Op. Cit., p. 345).

El **sistema nervioso periférico**, como su nombre indica, se localiza fuera de los confines óseos del cráneo y de la columna vertebral. Incluye doce pares de huesos del cráneo y sus ganglios, las raíces dorsales y ventrales de los nervios espinales, los treinta y un nervios espinales y sus ganglios de raíces dorsales, los nervios periféricos y los ganglios y procesos nerviosos del sistema nervioso autónomo (Op. Cit., p. 343). Por sus características estos ramos son mixtos, pues las raíces dorsales son sensoriales y la ventrales son motoras (Op. Cit.).

A diferencia del sistema nervioso periférico que reacciona y se adapta al medio externo, el **sistema nervioso autónomo** controla el medio interno del organismo. Como su nombre indica, este sistema es auto-regulado, lo que significa “que no pensamos en las adaptaciones que ocurren constantemente dentro de nosotros” (Op. Cit., p. 344). Este sistema es llamado de “eferente visceral” y es formado por una división simpática (o tora-colombar) y una para-simpática o cráneo-sacral. Ambas compuestas por nervios eferentes que inervan el corazón, el tejido glandular del organismo y el músculo liso de las vísceras y de los ojos. El centro principal de este sistema se sitúa en los núcleos del hipotálamo. El papel principal de la división simpática es acomodar el cuerpo a las condiciones amenazadoras y estresantes del día a día y el de la parasimpática tiene como función reintegrar el medio interno a la normalidad. Las fibras de los sistemas simpático y parasimpático del sistema autónomo se mezclan en el tórax, abdomen y pelvis. Otro aspecto del sistema nervioso autónomo son los nervios craneales, nervios periféricos de la cabeza que tienen su núcleo en el tronco encefálico y en la base del cráneo. Dependiendo de su función son clasificados en motores, sensoriales o mixtos, ellos transmiten informaciones para los sentidos especiales y también proporcionan inervación parasimpática para las vísceras de la cabeza y del pescuezo (Op. Cit.). Así se confirma lo que Zemlin anticipaba “Es difícil analizar el sistema nervioso, porque él es, realmente, un sistema único, altamente integrado, de regulación del comportamiento” (2000, p. 338). De la misma forma podemos considerar que a pesar de su complejidad, el conjunto de sistemas que lo integran (Aparatos de la

Fonación, Auditivo, Nervioso, Endócrino y del Mecanismo Respiratorio), sus relaciones e interrelaciones proporcionan una concientización de la constitución, funcionamiento y posibilidades de las principales partes del organismo que promueven la voz cantada como instrumento musical y, cada uno dentro de sus especificidades, dan vida orgánica al individuo que, por razones culturales, intereses individuales y objetivos tiene a su servicio un complejo mecanismo orgánico que le permite, por ejemplo, dedicarse al canto lírico, satisfacer sus necesidades intelectuales y realizarse como ser humano. Razón por la cual, conocerlo es conocerse a sí mismo, ser consciente de los recursos naturales del organismo, buscar constantemente una formación amplia y completa para su realización como ser humano e individual, lo que en el campo del arte lírico significa conocer sus posibilidades para, junto con la formación técnica, estética y musical ir formándose como cantante y como docente y estar siempre atento a los cuidados de su salud. El estudio de este aspecto del cuerpo humano al servicio del canto es completado en la secuencia con un breve panorama de la Postura Corporal, también necesaria al ejercicio de la performance vocal.

## **2.7 - Postura Corporal y Performance en el Canto Lírico: su fisiología**

“La voz es una de las acciones complejas que puede realizar el cuerpo humano. Cuando hablamos de nuestra voz a menudo nos llevamos la mano al cuello, pero nuestra voz, tanto hablada como cantada, se forma gracias a la acción coordinada de casi todo nuestro cuerpo” (Torres Gallardo, 2013, p. 40).

El estudio de la postura corporal analiza la necesidad de una posición adecuada del cuerpo que viabilice la producción vocal y los movimientos necesarios durante la representación de una ópera o música de cámara. De acuerdo con los especialistas, determinada posición corporal disminuye tensiones, evita lesiones y facilita la actuación del mecanismo respiratorio e impostación de la voz frente a las diferentes exigencias del repertorio lírico o performance en la ópera. Las principales escuelas de canto lírico defienden una adecuada posición del cuerpo que enfatice la utilización de la anatomía y fisiología de los sistemas participantes, pocos a tratar en detalle. Nuestra experiencia como cantante y profesor de canto nos lleva a comparar a un cantante lírico con un atleta especializado que, a diferencia de éste, busca su

perfección en la producción vocal por medio de estudios técnico- vocales aliados al desenvolvimiento y fortalecimiento de su musculatura con conocimiento de su anatomía-fisiología. El ejercicio del canto no es apenas un entrenamiento físico-vocal, el cantante de ópera debe aliar a estos conocimientos, una formación en las artes de la representación. Canto y dramatización escénica exigen, simultáneamente, preparación física y vocal para la obtención de una interpretación donde se conjugan las cualidades técnico-vocales y dominio muscular-corporal asociado a los conocimientos históricos y estético musicales de acuerdo con las características del repertorio.

¿Qué es postura corporal? ¿Cuál su importancia y características? Después de muchos años de estudio y dedicación al canto, el individuo adquiere su técnica y una postura natural de aparente estado de relajamiento al mismo tiempo que desenvuelve un *tonus* muscular firme (no tenso) y siempre pronto para reaccionar frente a las exigencias del repertorio. Para Jackson-Menaldi (1992):

“La relajación depende también de cada individuo y de la interpretación de la palabra relajación. Es necesario tener en cuenta que para realizar cualquier movimiento, ciertos músculos tienen que estar en tensión. Por ello se debe prestar atención a cómo ellos trabajan y saber dar las órdenes necesarias al cerebro para que actúen en el momento adecuado” (pp. 220-221).

Si analizamos con atención las figuras seleccionadas para este subtítulo, podemos constatar la importancia de la postura corporal así como cierta “naturalidad” o estado de “relajamiento-firme” donde prevalece la concentración exigida al cantante durante la performance.

Como estudiado en capítulos anteriores y en el próximo, la voz se produce en las partes del Aparato Fonador (región motora, generadora del sonido y de sonorización de la voz) y su dominio se adquiere por medio de la técnica que se fundamenta en ejercicios y obras que educan la audición y colocación de la voz en la cavidades de resonancia para su proyección, de acuerdo con las exigencias del repertorio y características acústicas de las diferentes salas. Al igual que todo instrumentista, la formación musical y de técnica vocal se desarrolla en un feed-back que al mismo tiempo proporciona la preparación física necesaria y la adquisición, desarrollo de habilidades y dominio de la producción vocal para la interpretación de las obras.

En cada una de las siguientes figuras la postura corporal se presenta de forma adecuada para el ejercicio de la respiración, impostación y emisión vocal. Sea arrodillado, de pie, en partes a solo o en conjunto, de carácter más íntimo o agresivo, la postura es fundamental para la apropiación de las características del personaje y de la emisión de la voz de cada pieza y su interpretación como un todo. Postura que es producto también de la preparación física del solista. Comparando la postura del cantante con la de un actor parafraseando a Acuña Quintero (2007, p. 34) reconocemos “Es en el cuerpo respetado dentro del centro de gravedad y de un relajamiento adecuado que el autor encuentra uno de los principales instrumentos de su trabajo teatral en lo que se refiere a lo gestual y a la producción sonora”. Las siguientes fotografías confirman esa postura del cuerpo en la línea de la gravedad lo que permite que su peso sea distribuido igualmente sobre los dos pies (Fig. 103) o rodilla (Fig.102):



**Fig. 102 - José van Dam en *San Francisco de Asís* de Messiaen<sup>125</sup>**



**Fig. 103 - Marilyn Horne y Montserrat Caballé en *Semiramis* de Rossini<sup>126</sup>**

La necesidad de incorporar un determinado carácter al personaje y de convencer vocalmente debe ser acompañada con todo el cuerpo y expresión facial, inclusive. Si saber cantar es sinónimo de saber respirar, la postura corporal debe también estar de acuerdo con las posibilidades naturales y necesarias a la respiración y exigencias de cada obra.

<sup>125</sup> En actuación realizada en la Ópera de París en 1983. Fotografía de Philippe Coqueaux in Brunel; Wolff (dir). *A Ópera*, 1988, p. 13.

<sup>126</sup> Actuación en el Festival de Aix-em-Provence, 1980. Foto Bernard In Brunel; Wolff (dir). *A Ópera* 1988, p. 13.



Fig. 104 - Gwyneth Jones en *Turandot* de G. Puccini<sup>127</sup>



Fig. 105 - Feodor Chaliapin (Varlaam) y Isaïe Dvouschin (Missail) en *Boris Godunov* de M. Mussorgsky<sup>128</sup>

La práctica del canto coloca en funcionamiento órganos y músculos que desempeñan papel primordial en el momento de la producción sonora vocal. La postura, el ejercicio y control respiratorio con amplio dominio de la técnica vocal esto es de la localización de la voz en las principales partes del organismo que promueven la fonación y resonancia de la voz, permiten al cantante la exploración y conocimiento de todas las posibilidades de su organismo cuando bien adaptadas al ejercicio del canto artístico. Jackson; Menaldi (1992, p. 231) llaman la atención:

“Es la percepción del propio cuerpo, del movimiento y su posición en el espacio. Esta percepción depende en parte de los propioceptores, que reciben sensaciones de los músculos, tendones y articulaciones y las transmiten al sistema nervioso central. Esto permite a los centros nerviosos coordinar las sensaciones musculares necesarias para efectuar movimientos de forma eficiente”.



Fig. 106 - Iván Petrov en *Boris Godunov* de M. Mussorgsky<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Covent Garden de Londres. 1984. Fotografía de Clive Barda in Brunel; Wolff (dir). *A Ópera* 1988, p. 16.

<sup>128</sup> Actuación en la Ópera de Paris 1908. Col. Feschotte, Bibl. Da Ópera de Paris. Fot. Biblioteca Nacional de Paris. In Brunel; Wolff (dir). *A Ópera* 1988, p. 75.

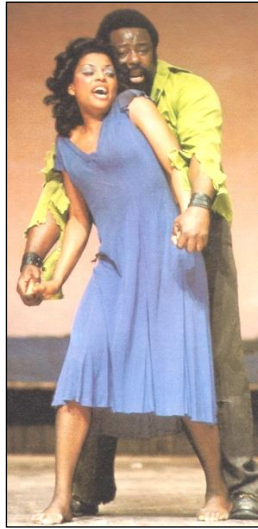


Fig. 107 - Cantantes no identificados en *Porgy and Bess* de G. Gerswhin<sup>130</sup>



Fig. 108 - Marc Beauchamp (Toby) e Denise Scharley (Mme. Flora) en *La Médium* de G. C. Menotti<sup>131</sup>

La falta de cuidados con la postura corporal repercute en la producción vocal cantada. Según Naidich (1981) ellas son:

- 1) molestias que afectan la cintura escapular y del cuello;
- 2) trastorno en la energía estomatognática (que hacen a la mandíbula, su articulación, músculos faciales, masticatorios y lengua) y
- 3) trastornos de las vías respiratorias, con hipotonía o hipertonía. Los defectos abdominales guardan íntima relación con los defectos de columna. Pared abdominal, hipotónica, órganos caídos. Pared abdominal hipertónica impide

<sup>129</sup> Actuación en el Bolschoi de Moscou en 1969. Fotografía de Robert Pic in Brunel; Wolff (dir). *A Ópera* 1988, p. 115.

<sup>130</sup> Actuación en el Palacio Del Congreso en 1978. Fotografía Gilbert Uzan/Gamma in Brunel; Wolff (dir). *A Ópera* 1988, p. 84.

<sup>131</sup> Actuación en la Ópera Cómica en 1962. in Brunel; Wolff (dir). *A Ópera* 1988, p. 84.

movimientos de ascenso y descenso diafragmático y producen respiración clavicular. Estos trastornos pueden observarse en personas de temperamento rígido. La lordosis lumbar exagerada con su curvatura, incide en el desequilibrio osteomuscular entre columna, pelvis y pared abdominal (*apud* Jackson; Menaldi, 1992, p. 323).



Fig. 109 - Silvia Sass como Violetta en *La Traviata* de G. Verdi<sup>132</sup>



Fig. 110 - Giorgio Strehler en ensayo con Frederica von Stade (Cherubino) de *Las Bodas de Fígaro* de Mozart<sup>133</sup>

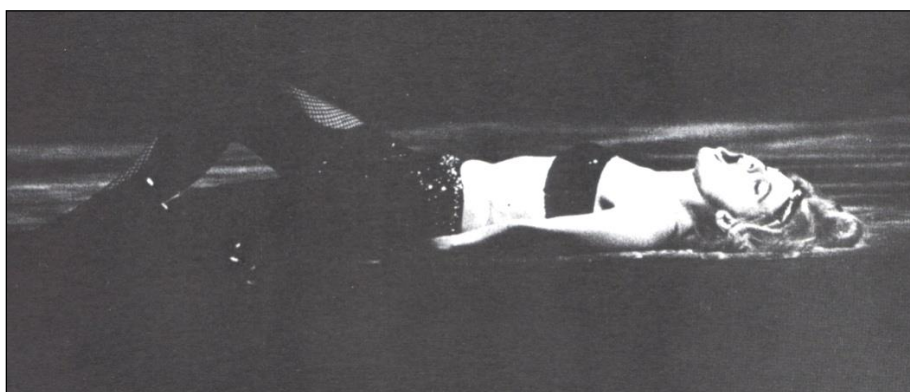


Fig. 111 - Anja Silja en *Salomé* de Richard Strauss<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Actuación en el Festival de Aix-en-Provence en 1976. Fotografía de Philippe Coqueux. In Brunel; Wolff (dir). *A Ópera* 1988, p. 117.

<sup>133</sup> Para actuación en la Ópera de París en 1973 in Brunel; Wolff (dir). *A Ópera* 1988, p. 170 (no es mencionado el autor de la fotografía).

La plena conciencia del funcionamiento de las partes que integran el Aparato Fonador y que viabilizan la producción vocal permite una mejor adaptación del organismo a las dificultades y desafíos del repertorio lírico, tanto operístico cuanto de cámara. Sobre la importancia del esquema corporal Jackson; Menaldi (1992, p. 232) afirman:

“Por medio de las sensaciones, el orador o profesional de la voz aprende a modificar su técnica vocal, para poder mantenerla o adecuarla según sea su necesidad. Es la apreciación consciente y constante de sus sensibilidades internas fonatorias desencadenadas por su propia emisión vocal. El esquema corporal vocal está íntimamente relacionado con las sensaciones auditivas que percibe el cantante de su propia voz debido al reflejo cocleo recurrential y trigeminal que eleva por vía refleja el tono muscular favoreciendo la toma de conciencia, lo que permite la auto-apreciación y el autocontrol”.

Dentro de las principales recomendaciones para mantener una buena postura corporal se encuentra evitar las tensiones desnecesarias, “Un individuo tenso está siempre próximo a desenvolver problemas en la voz y en el habla. Las tensiones musculares son responsables por las dificultades respiratorias, articulatorias y demas partes envueltas en la producción de la voz y del habla“ (Acuña Quinteros, 2007, p. 52). En el canto específicamente, el cantante de música de cámara permanece en su lugar, diferente del canto operístico en que se alternan posiciones fijas y en movimiento. En todos los casos es necesario mantener una postura corporal adecuada que permita la aplicación de la técnica para la colocación y proyección de la voz cantada, evite tensiones y permita al profesional realizar recitales u óperas de extensa duración y de grandes desafíos técnicos.

Este aspecto de la técnica vocal y su relación con la postura corporal serán retomados en los próximos capítulos para ampliar y mejor comprender el apoyo de la voz cantada, su relación e interrelación con el canto lírico, así como sus beneficios y recomendaciones.

---

<sup>134</sup> Actuación en la Ópera de Paris en 1964. Fotografía de Roger Pic in Brunel; Wolff (dir). *A Ópera* 1988, p. 121.





### Capítulo 3 - La Técnica y el Apoyo Vocal: Estado de la Cuestión

“A menudo se domina más lo que fue difícil de aprender que lo que fue 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” (Madelaine Mansion, 1947, p. 18).

La dedicación al estudio del canto artístico y su pedagogía ha generado la reunión de amplia bibliografía en el área médica y musical, en sus diferentes especialidades. Como viene siendo abordado en capítulos anteriores, su énfasis está en el conocimiento de la producción vocal de forma interdisciplinar de acuerdo con el momento histórico y avances científicos en cada época. Entre los estudiosos se destacan médicos, foniatras, fonoaudiólogos, maestros de canto e intérpretes que se interesan por el estudio de la voz como instrumento musical y la mejor forma de dominarlo dentro de parámetros que visan desenvolver y alcanzar las cualidades exigidas por el repertorio del canto lírico. Lo que, por su vez, incentiva y alerta para los cuidados que son necesarios para la preservación de la salud del cantante, visando mayor permanencia activa como profesional en los palcos y en la docencia.

La adquisición y dominio de la Técnica vocal, y su adecuada orientación, son fundamentales para la educación de todo aspirante al ejercicio profesional del canto lírico. Los conocimientos que envuelven la disciplina son múltiples y variados. El conocimiento del aparato de la fonación y del cuerpo, para desenvolver capacidades innatas o adquiridas en el individuo; de la acústica sobre la formación del sonido y sus armónicos así como de los espacios en que el cantante actúa y una amplia formación musical preparan, de forma lenta y gradual, para la performance vocal artística. Actualmente el tiempo de adquisición y dominio de la voz cantada varía de persona para persona. En el siglo XVIII se incentivaba la práctica de ejercicios más o menos fundamentados en parámetros asociados al mecanismo de la respiración en busca de las cualidades músico-vocales exigidas por el repertorio y normas de comportamiento del cantante para su actuación en sociedad (Tosi e Mancini). A la práctica por imitación y realización de numerosas vocalizaciones, a partir de las investigaciones de Manuel García, se sumaron la comprensión de la constitución de la anatomía y fisiología del instrumento para la obtención de resultados estético-vocales exigidos por la ópera de fines del siglo XVIII y, principalmente, del siglo XIX.

En la última centuria, diferentes áreas del conocimiento médico, de la performance y pedagogía del canto, proporcionan materiales de estudio para la eficiencia y rendimiento de la voz cantada e interpretación de obras de diferentes períodos con exigencias técnicas y estilístico-musicales diferenciadas (Perelló, Canuyt, Lehmann, Mansión, Perelló, Dinville, Regidor Arribas, Alió, Bañó, entre tantos otros autores).

Para el estudio y práctica consciente de esta modalidad de canto, las diferentes escuelas y propuestas, preconizan, a partir de presupuestos anteriores, su revisión y adaptación a nuevas exigencias en pro de la formación integral del cantante lírico, buscando siempre la obtención de cualidades tímbricas, dinámicas y de proyección de la voz con los respectivos cuidados de la salud personal y el rendimiento vocal como profesionales. Los caminos para la obtención de buenos resultados, con algunos puntos en común, por su vez, son diversos.

A partir del concepto inicial de Técnica Vocal abordado en la Introducción podemos cuestionar ¿Cuáles son sus características para el ejercicio del canto lírico?; ¿De qué forma la Técnica Vocal se ha manifestado y consolidado como disciplina? O ¿Cuáles son las principales cuestiones y temas para su adquisición? Las respuestas, propuestas, enfoques, argumentos que delimitan una y otra escuela de canto, esto es, una forma de realizar la respiración, emitir y cuidar de la voz como instrumento musical, aunque divergentes, en algunos aspectos permanecen constantes en diferentes momentos históricos. De forma general, ellas tienen por objetivo estudiar y explorar la capacidad respiratoria del individuo para la adecuada emisión, colocación o impostación de la voz en las cavidades de resonancia y su mejor proyección en los diferentes ambientes en que actúa este profesional (Lehmann, Mansión, Viñas, Dinville, Perello, Regidor Arrigas, entre tantos otros). La manera como justifican y defienden el cómo debe ser adquirida, también varía en grados diferentes de afinidades, presentando una variedad en la terminología que si bien no es siempre contradictoria, muchas veces confunde o deja dudas. Un ejemplo claro es con relación al apoyo de la voz cantada como estudiaremos en los próximos subtítulos.

Las preocupaciones de la Técnica vocal como disciplina, en su contexto general, se concentran alrededor de dos grandes focos ya citados: a) el conocimiento de la Anatomía y Fisiología del Aparato de la Fonación y su

mecanismo y b) la comprensión del fenómeno acústico de la voz cantada para su colocación en las cavidades de resonancia, su emisión y proyección.

Actualmente se reconoce la importancia y participación del sistema de la audición junto con las posibilidades y función de partes del sistema nervioso central que comanda nuestro ser corporal e intelectual, sumando a los aspectos anteriores el de la necesidad de una postura corporal del cantante que envuelve partes del organismo y de diferentes sistemas como un todo durante la performance. Actividad sobre la que se fundamenta la manera de aprender y dominar la voz como instrumento musical para el canto lírico.

Frente a estas características, la Técnica vocal se preocupa con la delimitación y características de dos fenómenos y mecanismos estrechamente relacionados:

- a) el de la respiración (inspiración y en especial espiración) y
- b) el de la emisión de la voz cantada.

Exactamente los dos principales aspectos que rodean al apoyo de la voz cantada. Consideramos importante acrecentar los cuidados necesarios para con la postura y conciencia corporal, como veremos.

La importancia del sistema y mecanismo respiratorio son reconocidos desde la antigüedad. Es por medio de la inspiración y principalmente de la espiración que el aire y la actividad de músculos del tórax y del abdomen participan activamente para la concretización de la segunda etapa de la producción vocal: la sonorización, colocación, emisión y proyección de la voz.

Sobre el mecanismo respiratorio ya adelantamos en el capítulo 2 los diferentes tipos de respiración y la musculatura participante. Aquí nos concentraremos en su aspecto técnico de acuerdo con la postura de algunas escuelas, maestros de canto y laringólogos, foniatras y fonoaudiólogos. Tradicionalmente la actividad del diafragma viene siendo considerada como fundamental para el control y administración del aire en la espiración. El movimiento de éste y los músculos adyacentes del tórax y del abdomen han sido interpretados de forma contraria entre la escuela italiana y la alemana de canto. Para la primera el movimiento de la cavidad torácico-abdominal es para adentro y en la segunda para afuera y ambas se posicionan con relación a la postura corporal como veremos en el

próximo subtítulo. Otro conflicto, como ya anticipado, es con relación a los músculos que dan soporte al aire.

En su segundo momento: de sonorización, emisión y proyección de la voz cantada, algunas escuelas o tendencias técnicas de la pedagogía del canto defienden que la colocación del aire debe promover una mayor resonancia nasal (escuela francesa) o en la máscara (escuela italiana), proporcionando resultados tímbricos diferenciados. Otras, una posición labial más sonriente (horizontal) y otras una posición labial vertical, incidiendo en la dicción, articulación y timbre vocal. En cuanto unas proponen una posición alta del dorso de la lengua, otras recomiendan una posición plana cubriendo la base de la boca (Mansión). En esta discusión entran argumentos diversificados a favor de la posición de la laringe. Para unos estudiosos su colocación debe ser alta, para otros la posición baja es más adecuada, dependiendo de la región del registro vocal que los ejercicios u obras proponen. Argumentos y posicionamientos que enfatizan la mejor forma de ampliación de la tesitura vocal para la obtención de las cualidades vocales a ser alcanzadas durante la performance.

En el centro de estos posicionamientos sobre la Técnica Vocal más apropiada para el canto lírico, uno de los aspectos importantes e igualmente conflictivos es el del llamado *apoyo* de la voz. Como anticipado en la Introducción el término ha generado diferentes discusiones sobre cuándo y cómo él, o términos sinónimos, han sido y son utilizados, habiendo cierto consenso acerca de su papel, función y beneficios para la producción vocal cantada. Otras cuestiones divergentes están asociadas a los músculos que deben ser preparados por medio de ejercicios para dar soporte y firmeza a la producción vocal y sus respectivos movimientos. Por esa razón el término ha sido identificado como *apoyo respiratorio*, *apoyo del sonido*, *apoyo de la voz*, entre otros, con conceptos más o menos claros y, al mismo tiempo, confusos y muchas veces inter-ligados, lo que ha generado conflictos al determinar su delimitación y repercusión en la producción final de la voz para el canto artístico. Con relación a su función hay más coincidencias: el apoyo da soporte a la respiración y proporciona auxilio a la emisión y proyección de la voz cantada. Soporte y auxilio son dos términos relacionados al significado etimológico de la palabra apoyo.

Con el objetivo de identificar las características del *apoyo* proponemos analizar la delimitación del término en diferentes momentos históricos, de acuerdo con la formación, experiencia e intenciones de cada autor, para comprender su mecanismo y contribución en el momento de la producción vocal y performance como un todo, así como comprender de qué manera es identificado o abordarlo entre los maestros de canto y solistas cuyas publicaciones fueron consultadas.

### **3.1 - El Apoyo en la voz cantada: Estado de la Cuestión**

“La maestría del cantante consiste en saber dosificar el volumen pulmonar, mantener y retener el flujo de aire para no agotarse ni caer al final de las frases, dependiendo de la intensidad y de la frecuencia de cada una de ellas” (Bonet, p. 14).

Como anticipado desde la introducción, el apoyo de la voz cantada es parte integrante de la Técnica vocal como disciplina. Conocer un poco de la historia y características del término es fundamental para comprender su delimitación, función, propiedades y repercusión en la voz cantada.

Las principales publicaciones dedicadas a la Técnica Vocal para el canto lírico surgen a partir del siglo XVIII. Ellas demarcan las tendencias de las diferentes escuelas dedicadas al canto, con su respectiva fundamentación teórico-práctica y científica principalmente a partir del siglo XIX. En las últimas décadas otras investigaciones reúnen datos a partir de la Electromiografía, cuyo registro de la actividad y funcionamiento de los músculos del aparato vocal, principalmente a nivel de la laringe y en menor medida sobre la de los músculos costo-abdominales-, contribuye para conocer mejor su participación y repercusión en el proceso de la producción vocal.

En el campo de la Musicología y Pedagogía del canto, asociada a la performance, varios autores se interesan por el estudio de Tratados y Métodos dedicados al canto, sea de forma teórica y/o teórico-práctica, planteando cuestiones técnicas, estéticas y de interpretación, de acuerdo con las características histórico-estilísticas de los géneros músico-vocales de diferentes compositores. Durante el siglo XX, la proliferación y divulgación de obras se ha acentuado en estas direcciones, defendiendo la necesidad de un dominio más apurado de la Técnica

Vocal y consecuente repercusión de forma cuantitativa y cualitativa de la voz de profesionales del canto. Muchos de los estudios son extensivos a la formación de actores y profesionales dedicados a la comunicación oral.

A obras ya clásicas, se suma el acceso a publicaciones recientes, aliadas a la consulta de materiales que las tecnologías de la comunicación hoy proporcionan, como por ejemplo el acceso a grabaciones históricas y actuales; monografías de graduación o especialización, disertaciones de maestría y tesis de doctorado, así como entrevistas realizadas a intérpretes reconocidos, y diversas publicaciones especializadas en el área médica y de la música que acentúan y orientan la reflexión sobre los problemas y perfil de la técnica aplicada al canto artístico. En el próximo sub-título nos detendremos en el *apoyo*, asociado a otros términos con conceptos más o menos claros, y por veces inter-ligados como: *apoyo respiratorio*, *apoyo del sonido*, *apoyo de la voz*. Conflicto que, en la misma proporción, repercute en la reflexión y propuestas pedagógicas acerca de su enseñanza.

### **3.2 - Situación del apoyo en las publicaciones de diferentes especialistas**

“El verdadero método de canto es aquel que está en armonía con la naturaleza y con las leyes de la salud” (G. B. Lamperti, 1864).

Una de las dificultades con relación al estudio del *apoyo* está asociada con la utilización o no del término, su significado etimológico (como soporte, auxilio y protección), concepto, función y localización, inclusive cuando hay consenso acerca de un determinado tipo de soporte de la voz asociado al llamado *apoyo respiratorio* y al *apoyo del sonido*: dos instancias claves e importantes para la producción de la voz en el canto artístico y centro de las atenciones de la Técnica Vocal.

Con relación al primero son reconocidos los dos momentos del mecanismo de la respiración: el de la inspiración cuando el aire entra y completa la base de los pulmones (respiración profunda o completa) y el de la espiración, donde el aire en su camino inverso provoca la vibración de los repliegues vocales en la laringe y continua en dirección a la colocación y acabamiento de la voz en las cavidades de resonancia para su proyección. Así, podemos comprender que el *Apoyo respiratorio* y *Apoyo del sonido* son dos instancias de un mismo proceso que promueve la producción vocal para el canto artístico. Y aquí comienza uno de sus conflictos

porque a veces los autores utilizan uno u otro término, o no lo utilizan, inclusive, cuando es necesaria la realización de este apoyo para la concretización de la voz cantada. Explicamos.

El estudio de la técnica vocal viene siendo abordado desde el siglo XVIII en Tratados y Métodos de Canto. A partir del siglo XIX, además de los aspectos técnico-musicales-vocales, la disciplina se fundamenta en estudios asociados a otras áreas de conocimiento como Foniatría, Laringología, Anatomía y Fisiología del Aparato de la Fonación y de la Audición, Acústica del Sonido y de la Pedagogía del canto. Y a partir del siglo XX y, principalmente, en las primeras décadas del siglo XXI el tema viene siendo estudiado en conjunto por especialistas de esas diferentes áreas dedicada al estudio de la voz. Estas diferentes maneras de abordar el estudio del canto, sin duda, vienen contribuyendo para el conocimiento del fenómeno de la producción vocal como un todo, a pesar de que, por su formación los cantantes y pedagogos del canto no son especialistas en temas del área médica y los especialistas del área médica, con excepciones, no son cantantes en la práctica y por lo tanto ven el fenómeno de la voz cantada desde la perspectiva de su área específica de investigación. Otras divergencias aparecen en este sentido cuando dentro del área médica la terminología o visión de la anatomía y fisiología es abordada desde diferentes ángulos y perspectivas<sup>135</sup>. En este capítulo nos concentraremos también en este aspecto y nos posicionamos frente al estudio del canto de forma interdisciplinar asociada a la postura y conciencia corporal necesaria al cantante durante la performance.

De forma descriptiva presentamos las características del *apoyo* de acuerdo con la cronología de los materiales seleccionados, sus enfoques, particularidades y propósitos: Tratados, Métodos Prácticos, Obras teóricas o teórico-prácticas, y otras publicaciones. Cuestiones históricas y técnicas norlean este capítulo y nos permiten obtener algunas respuestas sobre cómo es definido el *apoyo* y cuándo el término comienza a ser utilizado en la literatura dedicada al canto lírico; cuáles son los fundamentos y beneficios que proporciona para la emisión y obtención de las cualidades exigidas para el canto lírico y preguntamos: ¿Hacia dónde están direccionadas las discusiones en la actualidad? Y si ¿Es posible concebir de manera diferente el tema del apoyo de la voz cantada?

---

<sup>135</sup>Ver capítulo 2.



### 3.2.1 - En los Tratados de Tosi, Mancini y Manuel García

“El entrenamiento de un cantante lírico exige una vocalidad amplia, con una extensión y una proyección vocal capaz de superar la sonoridad de una orquesta sinfónica y conseguir transmitir las emociones y conflictos de los personajes que interpreta en el palco sin usar ningún equipo de amplificación electrónica” (Sánchez Valverde).

A fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII los *castrati* Pier Francesco Tosi<sup>136</sup> (1647<sup>137</sup>-1732) y Giambattista Mancini<sup>138</sup> (1714-1800) son considerados como “modelo vocal tanto como intérpretes cuanto como profesores” (Pacheco, 2006, p. 25), poseedores de reconocida técnica y de sólida formación musical. En sus respectivos tratados *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato* (1723)<sup>139</sup> y *Reflessioni pratiche sul canto figurato* (1774)<sup>140</sup> los autores no abordan explícitamente el apoyo de la voz cantada, aunque dejan en evidencia que el alumno “debe continuamente hacer ejercicios de agilidad, sin dejar de hacer ejercicios con nota sustentada” (Tosi *apud* Pacheco, 2006, p. 61) y deben pasar años “ejercitando y perfeccionado pacientemente su entonación, asegurando y sustentando la voz con firmeza, clareándola, graduándola y dándole fuerza” (Mancini *apud* Pacheco, 2006, pp. 55-56). Recomendaciones que denotan una clara preocupación con la emisión y obtención de resultados cualitativos de la voz,

---

<sup>136</sup> Era compositor, diplomático, cantante castrato y pedagogo de reconocida trayectoria musical en su época. Se conoce su actividad en Italia, Londres (1692-1693; Viena (1705-1711) y Londres hasta 1727, fecha en que regresa a Italia y pasa sus últimos años en Faenza (Pacheco, 2006, pp. 27-28).

<sup>137</sup> Con relación a la fecha de nacimiento de este autor no hay un consenso entre las fuentes consultadas.

<sup>138</sup> Cantante castrato y pedagogo. A los 14 años fue para Nápoles, estudió con Leo y dos años después fue alumno de canto de Bernarchi en Bolonia. De sólida formación musical fue alumno de composición del Padre Martini y de W. A. Mozart (Pacheco, 2006, p. 30).

<sup>139</sup> Publicado en italiano en 1723, con 8 capítulos. Fue traducido para el inglés en 1742 por el compositor y oboísta alemán Johann Ernest Galliard (1687-1749) y para el alemán en 1757 por Johann Agrícola (Pacheco, 2006, p. 28). Por esta razón Sally Sanford (1979) considera este tratado como el más influyente durante el siglo XVIII. En 1995 fue dada a conocer otra traducción en inglés realizada por Baird a partir de la versión alemana. (*apud* Pacheco, op. Cit).

<sup>140</sup> Este Tratado demuestra una mayor preocupación con los estudios científicos incentivados por el Iluminismo del siglo XVIII, perfil que con el de Manuel García dará inicio a la pedagogía vocal fundamentada científicamente (Pacheco, 2006, p. 29). Pacheco también destaca que “después del tratado de Tosi, el de Mancini es el más importante de la escuela italiana de canto” inclusive asociados a la misma escuela técnica y de estética vocal: la de los castrati (Op. Cit. p. 30). Una 2ª ed. fue publicada por el autor en 1777 con algunas inserciones en el texto, sin alterar el sentido de la edición anterior y con la misma estructura de 15 capítulos. Ésta fue traducida para el inglés por Pietro Buzzi en 1912 (Pacheco, 2006, p. 37).

considerando algún tipo de sustentación del aire para la interpretación del repertorio típico de su época, donde predominan apoyaturas, trinados, recitativos, arias y cadencias con reglas básicas para la improvisación (Tosi, *apud* Pacheco, 2006, p. 37). Pacheco (2006, p. 85) afirma “Tosi no trata detalladamente de las cuestiones propiamente fisiológicas de la respiración, sí da más importancia a las reglas prácticas para la administración del aire [...] Él prohíbe respirar en el medio de una palabra, pues dividirla al medio es contra la naturaleza del habla” y avisa sobre las excepciones en estos casos, por ejemplo, en un movimiento con interrupciones, o en divisiones extensas, no hay tanto rigor con relación a la respiración en el medio de las palabras (Op. Cit). En ese momento histórico no había un conocimiento médico-científico del aparato de la fonación al servicio del canto y la preocupación estaba direccionada para los cuidados de la salud de la voz y dominio de las coloraturas exigido en el repertorio de los castrati solistas. La importancia de la comprensión del mecanismo de la respiración y el carácter empírico de la enseñanza del canto son claros en las siguientes afirmaciones “En todas las composiciones el alumno tiene que saber el lugar exacto de respirar y de respirar sin cansarse, pues existen cantantes que, para sufrimiento de los que los oyen, penan como asmáticos, retomando el aire a todo momento con dificultad o llegando a la última nota como si estuviesen muriendo por la falta de aire” (Tosi, 1723, *apud* Pacheco, 2006, p. 37). Argumentos que confirman la preocupación con la técnica y la estética de la producción vocal al servicio de la interpretación del texto literario, de su repercusión en los oyentes y de los cuidados necesarios a la salud del profesional, sin explicitar la situación del apoyo de la voz y concentrando la importancia de la respiración y administración del aire para la interpretación. Johann Friedrich Agrícola<sup>141</sup> (1720-1774) complementa lo dicho por Tosi:

“Desde el comienzo de los ejercicios [el cantante] debe esforzarse en tomar tanto aire cuanto posible y sin machucarse. Después, debe esforzarse en continuar cantando en un solo aliento y el mayor tiempo posible sin forzar o variar el volumen de la voz, desde el piano para moderarlo hasta el fuerte. Haciendo eso, no se debe hacer la espiración forzada y con mucha frecuencia, especialmente en las divisiones articuladas, solamente aquella cantidad requerida por la intensidad para que se obtenga un sonido claro, manteniendo el resto del aire cuanto sea posible, sin perjudicar el sonido. Los pulmones por este

---

<sup>141</sup> Compositor y escritor alemán, alumno de J S Bach en Leipzig y de Quantz en Berlín. Fue compositor en la corte de Federico el Grande y Director de la Ópera de Berlín. También realizó la traducción para el alemán del Método de Tosi con extensos e importantes comentarios contribuyendo para la divulgación de las ideas del maestro italiano en Alemania (Pacheco, 2006, p. 28).

medio se tomarán capaces de cantar más en un aliento” (Agrícola, 1995, p. 164 *apud* Pacheco, 2006, pp. 85-86).

Estas ideas refuerzan la importancia del mecanismo de la respiración, sin explicar los detalles técnicos para su obtención y sí priorizar los resultados estéticos de la emisión. Postura que repercute en el Método de Mancini y en el de Manuel García. Autores que además de preocuparse con aspectos músico-vocales amplían la discusión de los beneficios de la Técnica vocal para la corrección de vicios o defectos para su proyección en términos musicales. En el Tratado de Mancini, la propuesta de la técnica vocal incentiva la importancia de la respiración al servicio de la extensión vocal y su emisión de forma homogénea, así como, a favor de la sonoridad clara y potente que envuelve el desenvolvimiento de la intensidad, del volumen y del timbre de la voz cantada, considerando el espacio acústico<sup>142</sup>. Afirma Mancini (1774, p. 86, *apud* Pacheco, 2006, p. 82):

“Es verdad que la misma cantidad de voz no es suficiente para cualquier lugar. Para eso, el buen profesor, después de un examen, reflexión y práctica previa, debe orientar su alumno para saber emitir su voz de forma proporcional a cada lugar. También es verdad cuando el profesor no considera la voz del alumno suficiente para un espacio de mayores proporciones, debe orientarlo para no forzarla y fatigar la voz ni el pecho. Queda entonces marcado que forzar la voz es siempre uno de los mayores errores que un cantante puede cometer”

Lo expuesto confirma la importancia de la respiración, de forma natural y al servicio de la interpretación, sin cansancio, ni exagero para su emisión, priorizando la salud del cantante. Tanto Tosi cuanto Mancini hacen referencia a la importancia de la espiración y a los cuidados constantes para su emisión considerando la acústica del espacio donde será realizada la performance e igualmente reconocen la responsabilidad del maestro de canto para la adecuada orientación de sus alumnos.

En el tratado de Mancini a éstas exigencias se suman otros aspectos técnico-musicales necesarios para la performance del solista: la realización del mordente, la situación y homogeneidad entre los registros, la buena entonación/afinación de la voz, la posición de la boca para la emisión del texto, la manera de modular y

---

<sup>142</sup>Concepción que nos hace pensar en el énfasis al llamado *apoyo del sonido* y que perdura en algunos maestros del siglo XX como anticipábamos en la introducción de esta tesis.

sustentar la voz, tratar el portamento<sup>143</sup>. Inclusive aborda la realización de la *messa di voce* y de los medios para alcanzar agilidad en la voz cantada (*apud* Pacheco, 2006, pp. 38-39). Ambos autores también se preocupan con cuestiones pedagógicas y ético-morales. Ahora ¿cómo se efectiva este dominio de la voz y en especial el de su sustentación? Para su obtención los maestros incentivan la práctica de vocalizaciones, reconociendo el papel de la respiración en sus dos momentos: inspiración y espiración. Siendo en éste último que se manifiesta la necesidad de sostener/mantener las notas con todas sus cualidades de afinación y homogeneidad de la voz (Pacheco, 2006. Op. Cit.), aunque no explican el mecanismo para sustentirlas. Podemos considerar este aspecto como una forma de defender el *apoyo del sonido*, sin especificar esta terminología.

Acerca de la técnica de la respiración Eduardo Grau<sup>144</sup> (1953, p. 4), hace referencia al método de enseñanza de Nicola Porpora (1686-1768) “típico del arte de la ópera napolitana del siglo XVII” y su influencia en el método del cantante y docente español, Manuel Patricio Rodríguez García (1805-1906<sup>145</sup>) al cual reconoce como “una de las glorias del arte vocal de todos los tiempos”. El *Tratado completo del arte del canto* (escuela de García, 1847), es considerado el “primer tratado de tal naturaleza que se apoya firmemente sobre bases anatómicas y fisiológicas; de ahí que “su sentido pedagógico sea aún hoy de indiscutible autoridad y pueda proporcionar los más felices resultados en el orden práctico” (Grau, 1953, p. 3).

La edición de este tratado en español, publicado por Ricordi en 1953, presenta diferentes partes: Relaciones sobre la memoria respecto a la voz humana<sup>146</sup>; Descripción compendiada del órgano de fonación y Extracto de la Memoria presentada à la Academia de Ciencias de Paris. En ellas García reconoce

---

<sup>143</sup> Para García, el portamento de la voz puede alcanzar desde un semitono hasta la mayor extensión de la voz. El portamento toma su duración máxima de la última porción de la nota que se abandona, para hacer la ligadura hasta la próxima. Su velocidad depende del movimiento del trecho al cual él pertenece (*apud*, Pacheco, 2006, p. 190).

<sup>144</sup> Autor del Prólogo de la edición española del Tratado de Manuel García. Ed. Ricordi.

<sup>145</sup> Hijo de Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832), tenor, director y profesor de canto, casado con la también cantante Manuela Morales en 1797 que tuvieron tres hijos: Manuel Patricio, María Malibrán (1808-1836) y Pauline Viardot (1821-1910). Manuel Patricio nació en Madrid y falleció en Londres. Fue alumno de su padre y de Ansani, alumno de Porpora. Viajó con toda su familia para Europa e hicieron presentaciones operísticas en el nuevo mundo. Su estreno como Fígaro de *El barbero de Sevilla* de Rossini fue en New York en 1825. Su conocimiento de la anatomía y fisiología humana proviene de su experiencia en hospitales militares del ejército francés en Argelia, 1830 y esa fue su base para las teorías sobre la fonación y control de la voz. (Pacheco, 2006, p. 34). En 1848 García se mudó para Londres donde fue profesor de la Royal Academy of Music hasta 1895. (Op. Cit, p. 35).

<sup>146</sup> Presentada a la Academia de Ciencias de París el 16 de noviembre de 1840.

la situación de los estudios sobre la voz en su época, describe las propiedades del órgano de la fonación y analiza las diferentes especies de sonidos vocales (de pecho, falsete-cabeza, contrabajo), sus timbres (claro y oscuro), así como los variados grados de intensidad y de volumen. En la secuencia se presenta la Escuela de García. Tratado completo del arte del canto. Parte primera de la educación del órgano vocal, en 7 capítulos<sup>147</sup>. En la primera parte de este Tratado, el autor presenta de forma explícita la concepción de su técnica para la educación de la voz cantada: descripción abreviada del aparato vocal, estudios fisiológicos sobre la voz humana, cualidades vocales necesarias, orientación del estudio del canto, clasificación de las voces, aspectos relacionados con el timbre, la respiración, emisión y cualidades de la voz, unión de los registros y vocalizaciones recomendadas para la agilidad vocal. Él también discute sobre la aplicación de estas técnicas en la interpretación musical: articulación en el canto, arte de hacer el fraseado, sobre las alteraciones y ornamentación vocales – apoyaturas, trinados, cadencias - expresión y características de los diferentes estilos; recitativo, canto florido, canto declamado, entre otros, con prolífica presentación de ejercicios vocales con las debidas explicaciones, términos técnicos y resultados a ser alcanzados en la performance. Su propuesta de estudio del canto se concentra alrededor de las voces masculinas y femeninas, en función de las exigencias dramáticas para la representación, expresión e interpretación de un texto y de un virtuosismo vocal especialmente característico de las óperas del siglo XIX. Y como Tosi y Mancini, Manuel García (Parte I, 1953, p. 21) defiende “Aquel que no posea el arte de dominar el propio aliento no podrá nunca llamarse verdadero cantante”.

El reconocimiento del maestro español en el mundo operístico se constata también por el nombre y proyección profesional de sus alumnos, de diferentes países, entre ellos: Jenny Lind, Hans Hermann Nissen, Erminia Frezzolini, Julius Stockhausen, Mathilde Marchesi, Charles Bataille y Charles Santley, además de sus hermanas María Malibran y Pauline Viardot. Reconocido también por Richard Wagner que lo invitó para preparar a los cantantes del primer Festival de Bayreuth, lo que comprueba que su técnica era considerada como “padrón de excelencia” en Europa, inclusive por “un compositor como Wagner cuya música se distanciaba

---

<sup>147</sup> Cap. I- Observaciones generales. Disposiciones del alumno; Cap. II. Clasificación de las voces cultivadas; Cap. III- Timbres; Cap. IV- Respiración; Cap. V- Emisión y cualidad de la voz; Cap. VI- Unión de los registros y Cap. VII- De la vocalización y de la agilidad particularmente.

estilísticamente de los padrones musicales de inicio del siglo XIX” (Pacheco, 2006. p. 35).

De forma más acentuada que en sus predecesores, el perfil de la Técnica Vocal en Manuel García se concentra en los procesos fisiológicos de la respiración en sus dos momentos: inspiración y espiración “La primera es la inspiración, por medio de la cual los pulmones absorben el aire exterior; la segunda es la espiración, que hace volver a salir el aire absorbido” (1953, p. 21). García explica el mecanismo de cada una de ellas y su relación con aspectos de la anatomía de las partes participantes. En el caso de la primera el autor delimita dos momentos: el de la respiración y el de la media respiración, recomendando:

“Para inspirar con facilidad téngase la cabeza y la espalda derechas, sin tensión, el pecho libre. Luego, con movimiento lento y uniforme, elévese el pecho y contráigase el estómago. Apenas comenzados estos dos movimientos, los pulmones se irán dilatando cada vez más hasta quedar llenos de aire. Si los pulmones se han ido llenando gradualmente y sin sacudidas podrán contener por largo tiempo y sin incomodidad el aire inspirado. Esta inspiración, si es lenta y completa, es llamada *respiración*, y es diferente de la otra que es ligera, instantánea, y que no da a los pulmones sino un pequeño aumento de aire para la necesidad momentánea. Esta última es llamada *media respiración*. En ambos casos el paso del aire por la garganta no debe ocasionar ni el más leve susurro, el cual perjudicaría al efecto del canto y ocasionaría sequedad y rigidez a la garganta” (1953, p. 21).

En estas recomendaciones es importante destacar que Manuel García llama la atención para dos tipos de respiración (la lenta y completa y la ligera/instantánea o media respiración), la que utiliza ampliamente la capacidad pulmonar y reconoce la importancia del tórax y la que es considerada “alta” o “clavicular” no recomendada para el canto lírico, con excepciones. Otro aspecto importante de la citación anterior es la observación a cerca de la postura corporal “téngase la cabeza y la espalda derechas, sin tensión y el pecho libre”, lo que nos lleva a interpretar que el cantante debe cuidar no apenas los dos momentos de la respiración y colocación de la voz sino también ser consciente y estar atento a la manera como posiciona su cuerpo durante la performance, lo que para algunos autores más recientes lleva a afirmar que el cantante canta con el cuerpo. Sobre el mecanismo de la respiración el maestro español completa:

“El mecanismo de la espiración es inverso al de la inspiración. Consiste en operar por medio del tórax y del diafragma una lenta y graduada presión sobre los pulmones llenos de aire. Las sacudidas, los golpes de pecho, la caída precipitada de las costillas y el abandono instantáneo del diafragma harían escapar el aire de inmediato. En efecto, los pulmones, masas esponjosas e inertes, están rodeados de una especie de cono (el tórax), la base del cual (el diafragma) tiene una convexidad hacia el pecho. Una sola hendidura estrecha (la glotis), colocada en el extremo del cono, sirve de paso al aire. Para que el aire pueda penetrar en los pulmones es necesario que las costillas se separen y que el diafragma se baje: entonces el aire llena los pulmones. Si, en tal estado de cosas, se dejan caer las costillas y se eleva el diafragma, los pulmones, comprimidos por todos lados como una esponja en la mano, abandonan instantáneamente el aire que habían inspirado. No dejen, pues, caer las costillas ni se abandone el diafragma sino en la medida que sea necesario para alimentar el sonido. De este medio físico depende el sostenimiento de la voz (tenuta), de lo que hablaremos más adelante” (1953, pp. 21-22).

De esa extensa explicación surge la característica de una propuesta de la actividad respiratoria aplicada al canto lírico, conocida como costo-diafragmática (abertura de las costillas) coincidiendo con la técnica que será defendida por la escuela italiana. Aspectos fundamentales que reúnen temas que son el centro de discusión para la adquisición de la Técnica vocal indisolublemente asociada al Apoyo de la voz cantada: “No dejen, pues, caer las costillas, ni se abandone el diafragma sino en la medida que sea necesario para alimentar el sonido. De este medio físico depende el sostenimiento de la voz (tenuta), de lo que hablaremos más adelante” (Op. Cit).

Desde la publicación y actividad pedagógica del maestro español la técnica vocal como disciplina se presenta en todas sus dimensiones: anatomía y fisiología del aparato de la fonación, de la acústica y de la específicamente musical. En su obra se constata las exigencias de la cualidad de la voz, su dinámica y clareza para la expresión de un texto. Podemos considerar este método como el más completo en su época y como el punto de partida para el estudio de la voz cantada en toda su dimensión proyectándose en las diferentes escuelas de canto lírico de la actualidad. Por esa razón el tratado de Manuel García es un marco importante en la historia de la pedagogía del canto lírico y de su técnica. Volveremos a sus recomendaciones técnicas en los próximos subtítulos.

Otro aspecto importante del *Tratado Completo del Arte del Canto (Escuela de García)*<sup>148</sup> (Parte I: 1841; Parte II: 1847) de Manuel Patricio Rodríguez García, es la

---

<sup>148</sup> Donde pretende escribir “de forma más clara” sobre las lecciones del método de canto de su padre. Manuel García y publica esta obra en dos Partes: Parte I y II como *Traité complet sur l'art du*

discusión sobre los registros vocales, especialmente sobre la voz de falsete y la de cabeza. Esclareciendo que “considera la voz de falsete y la de cabeza como pertenecientes a un solo y mismo registro, que presenta un idéntico mecanismo para la producción del sonido en toda su extensión” voz que designa como “falsete-cabeza” (1953, p. 5)<sup>149</sup>. Esta obra, ahora propuesta para la educación y práctica vocal de solistas masculinos y femeninos, promueve la extensión de la tesitura vocal en función de las exigencias dramáticas para la representación, expresión e interpretación de un texto y de un virtuosismo vocal apropiado para la realización de las obras de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi y Puccini.

Con relación al *Apoyo*, Manuel García demuestra una preocupación con la espiración y administración del aire. Él argumenta “Los espasmos o golpes de pecho, la queda repentina de las costillas y el relajamiento instantáneo del diafragma harían escapar el aire instantáneamente”. (Op. Cit.). Haciéndonos pensar en su concepción de apoyo respiratorio.

Los tratados de Tosi y Mancini, junto con el de Manuel García (1805-1906) han sido analizados por Pacheco (2006) en su disertación de maestría: *O canto antigo italiano, uma análise comparativa dos tratados de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. Como su título anticipa, el autor analiza la propuesta de tres métodos significativos para el conocimiento del estudio del canto italiano en sus respectivas épocas, dos del siglo XVIII y uno del siglo XIX, escritos, por lo tanto, en un período de 150 años de composición de obras líricas, enseñanza del canto e interpretación del repertorio en diferentes palcos, públicos o privados. Estos tratados son importantes por sus características, visión técnica y estética que marcaron la actividad de los castrados y la “reformulación” de la técnica para las voces masculinas y femeninas aplicadas a la ópera del siglo XIX. La prioridad de los dos primeros es desenvolver el dominio de la respiración para la interpretación de arias de coloraturas (canto figurado, ornamentado<sup>150</sup>) típicas del barroco y proporcionar a los *castrati* una formación musical, amplia y completa, que también incluye la

---

*chant*, Paris, 1847, reimpreso por Minkoff en 1985 (Pacheco, 2006, p. 40). Existe una versión en español traducida por Eduardo Grau. Ricordi. 1953. En 1856 Manuel García publica una versión del tratado de 1841: *Nouveau Traité someire sur l'art du chant*. Obra que fue reimpresa en 1872. (Pacheco, 2006, p. 36).

<sup>149</sup> El tema de los registros y clasificación de las voces será retomado en el cap. sobre La voz cantada.

<sup>150</sup> Apoyaturas, trinados, improvisación en las cadencias y carácter expresivo de los Recitativos (Pacheco, 2006).



postura y el “comportamiento social y moral de sus alumnos” (Pacheco, 2006, p. 26) para “esperar el favor de los monarcas y la estima universal” (Op. Cit. *apud* Tosi, 1723, p. 91). En el de Manuel García, igualmente, el estudio del mecanismo de la respiración es prioritario para la emisión de la voz cantada. Otro aspecto común en estos Tratados es el énfasis en cuestiones de emisión, articulación, dicción y reglas aplicadas a la realización de las diferentes frases. En el de Mancini especialmente es abordado de forma extensa el tema de los registros vocales, que por su vez es ampliado en el de Manuel García, para la obtención de la homogeneidad de la voz. Los tres autores, se dedican a considerar los aspectos técnico-vocales en las dos dimensiones de la producción vocal propiamente dicha: la del mecanismo respiratorio, sus reglas y necesidades, identificadas en función de la emisión vocal cantada y sus exigencias cualitativas para la interpretación del repertorio. Acentuando las características del apoyo respiratorio y no mencionando la colocación de la voz como apoyo del sonido, tal vez por estar inserido en el primero.

Es en estas explicaciones (y su comprensión por parte de diferentes especialistas) que se concentra el centro de las discusiones sobre el *apoyo* en la técnica del canto lírico. Es en este juego de tensiones y fuerzas que se ha utilizado el término *sostener o apoyar* asociado al momento de la espiración y que para algunos autores es denominado, inicialmente, como *apoyo de la respiración* sobre el diafragma y paulatinamente se ha extendido, también, para el de otros músculos costo-abdominales, con mayor énfasis en uno, otro, o en ambos, entre otras variantes. A pesar de las explicaciones técnicas que incluyen el apoyo de la voz cantada a partir de Manuel García se observan dos situaciones: una que omite el término pero incentiva ejercicios que deberían incluirlo y otra que aborda explícitamente el apoyo identificándolo como respiratorio o del sonido, utilizados separadamente aunque incluyendo las dos etapas en la producción de la voz cantada solista.

### 3.2.2 - En los Métodos publicados a partir del siglo XIX

“Para estudiar canto el alumno debería tener naturalmente, una voz flexible, con cierta facilidad para conseguir notas graves, medias y agudas y, principalmente, poseer un buen oído musical para reproducir las notas a ser cantadas” (Lamperti, 1864).

A la Escuela de Canto de Manuel García, fundamentada en estudios científicos e interdisciplinarios, en el siglo XIX, se contraponen la del cantante y maestro Francesco Lamperti (1813-1892), nacido en Milán y también reconocido en otros centros europeos. Lamperti preconizaba que el conocimiento vocal era transmitido de maestro para alumno y de acuerdo con las características vocales de este último dejando el aspecto fisiológico para los especialistas del área médica. Aspecto empírico de la enseñanza del canto que ha perdurado durante bastante tiempo y que también contribuyó para que la ciencia confirmase, posteriormente, muchos de sus postulados.

Durante el siglo XIX son publicados diferentes Métodos para el estudio y dominio técnico del canto, podemos clasificarlos en: a) Métodos Prácticos y b) Métodos Teórico-Prácticos. En ellos pedagogos e intérpretes dedicados al estudio del canto, reconocen las posibilidades del aparato vocal, sus características desde la acústica del sonido y el conocimiento del mecanismo de la respiración. Todos son unánimes en enfatizar la importancia de la formación musical necesaria para la obtención de resultados cualitativos de la emisión vocal cantada de acuerdo con las exigencias del repertorio. Veamos algunos ejemplos.

Entre los **Métodos Prácticos** más utilizados y recomendados citamos: *Metodo Pratico di Canto (Ariette su testi di Metastasio)*<sup>151</sup> de Nicola Vaccaj (1790-1848) publicado posteriormente en diferentes versiones de acuerdo con los tipos de clasificación de las voces cantadas (contralto o basso; soprano o tenor [original] y mezzosoprano o barítono). *Las 50 Lecciones para voz aguda con acompañamiento de piano*, Op. 9 de Giuseppe Concone (1801-1861) y los *24 Vocalizzi Op. 81 per contralto, barítono o basso; per soprano, mezzosoprano o tenore* de Heinrich Panofka (1807-1887), por ejemplo. En estas obras los autores buscan conducir al alumno de forma gradual en el estudio, conocimiento y dominio de la respiración e impostación de la voz, a partir de la afinación de los intervalos más simples

---

<sup>151</sup> Título Original *Metodo pratico di canto Italiano per Camera in 15 Lezioni*. Publicada en Londres en 1833. Aquí utilizamos la versión crítica revista por Elio Battaglia. Ricordi, 1994.

(consonancias) a los más complejos (disonancias), a partir de melodías ascendentes y descendentes, por grados conjuntos, hasta la realización de intervalos más distantes de 3ª, a 7as, 9as con mayor o menor dificultad de afinación. Lo que se destaca en estos Métodos, y en los del próximo grupo, es la realización de ejercicios con vocalizaciones en su mayoría (o excepcionalmente con texto, principalmente en italiano, como es el de Vaccaj); con propuestas técnico-vocales específicas, donde a las exigencias de afinación se suman la busca de la ampliación de la tesitura vocal, la colocación/impostación de la voz por medio de vocales representativas para la preparación y realización de la ornamentación y agilidad, elaboradas en diferentes combinaciones de figuras rítmicas, sin dejar de lado la necesidad de la homogeneidad o solución de las llamadas notas de pasaje de un registro a otro de la voz. Por su vez, estos ejercicios también promueven el desenvolvimiento tímbrico y la alternancia de dinámica (intensidad y volumen) de la voz, siempre acompañados por el piano y en diferentes andamientos, carácter y tonalidad, con o sin modulaciones, en cada lección.

Por tratan principalmente de ejercicios prácticos, estos métodos no presentan ninguna orientación teórica, ni observaciones acerca del conocimiento de la anatomía y fisiología del aparato de la fonación, y consecuentemente, no hacen referencia, de forma explícita, a las necesidades del *apoyo o soporte* de la voz o de notas sustentadas. Podemos interpretar que éstas ya estaban implícitas y sedimentadas en los tratados anteriores y en la de maestros contemporáneos por todos conocidos. Recordemos que la producción, actividad y reconocimiento de Manuel García se propaga durante todo el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Podemos también considerar que, al proponer estos ejercicios, los autores contaban con el conocimiento de los maestros, para mejor orientar a sus alumnos de acuerdo con las posibilidades vocales individuales y la inserción de determinada lección en el momento adecuado de su educación músico-vocal, dependiendo del ritmo y proceso de asimilación y comprensión del proceso por parte de cada alumno. Así, los diferentes aspectos iban surgiendo y los alumnos siendo orientados para, si necesario, indicar las debidas explicaciones y correcciones. Aspecto empírico de la enseñanza del canto que ha marcado su historia e, inclusive, permanece en algunas ocasiones en la actualidad.

El énfasis de estos métodos a partir de vocalizaciones fue y es bastante difundido entre los maestros y cantantes líricos. Duprez<sup>152</sup>, el famoso tenor francés de mediados del siglo XIX, defendía: “El arte del canto debe empezar con la vocalización. Sólo por este medio la voz se desarrolla y se sujeta a todas las exigencias vocales” (*apud* Francisco Viñas, 1932, p. 96).

Llamamos de **Métodos Teórico-Prácticos** a los que proponen ejercicios con algún tipo de explicación y orientación teórica. Dentro de este segundo grupo se destaca un tipo de publicación que incentiva el estudio del canto aliado al del solfeo y de obras que proponen ejercicios prácticos asociados a explicaciones teóricas. Podemos citar como ejemplos el de Gomis y Colomer (1791-1836)<sup>153</sup>, *Methodes de Solfège et de Chant* (Paris, 1826), con ejercicios prácticos vocalizados; el *Practical Singing tutor* de Franz Abt (1819-1885)<sup>154</sup>, Op. 474 (1893), con una pequeña introducción sobre teoría del canto, mecanismo respiratorio y producción del sonido vocal y una serie de vocalizaciones. El de Francisco Turell (s. XIX), *Método de canto: teórico y práctico* (1899), presenta una introducción sobre la voz y ejercicios prácticos vocalizados para la práctica de la emisión vocal y el de Antoni Ribera (s. XIX-XX) *Fonaments de mon metode de cant* (1903), obra teórica sobre el desenvolvimiento de la voz cantada.

En estos dos tipos de publicaciones la utilización del término *apoyo*, o sinónimos, no aparece de forma explícita, a pesar de que, por las exigencias técnicas de sus ejercicios, él debía estar implícito en las orientaciones del maestro y práctica de los cantantes.

---

<sup>152</sup> Gilbert Louis Duprez (1806-1896), intérprete, profesor de canto y compositor famoso, fue el primer tenor a alcanzar un dó4 en resonancia de pecho, nota que los antiguos tenores realizaban en falsete. Entre otras obras escribió *L' Art du chant*, 1845.

<sup>153</sup> Compositor valenciano, director del regimiento de artillería y compositor de melodrama y otros géneros músico-vocales.

<sup>154</sup> Compositor alemán de más de 600 Opus dedicados a música vocal, sobre melodías de origen popular y acompañamiento.

### 3.2.3 - En publicaciones de cuño teórico con inclusión (o no) de ejercicios o ejemplos prácticos

“El curso de formación del cantante se compone, por un lado, de las enseñanzas teóricas, observaciones y correcciones del maestro, y, por otro lado, de la aplicación de tales ideas por parte del alumno a sí mismo. El maestro puede decir y explicar mucho, pero nunca podrá introducirse en el cuerpo de su alumno y pulsar el órgano fonatorio del mismo, ni confundirse con el espíritu de su alumno y manejar la sensibilidad de éste. El maestro opera siempre “desde afuera”. Por ello, el alumno ha de ejercitarse mucho consigo mismo en solitario, equivocándose, buscando caminos y soluciones, experimentando entre clase y clase. Y es, precisamente, en esta soledad, donde acabará encontrándose consigo mismo como cantante. Pero toda esta experiencia íntima a nada conduciría, sin las bases bien asentadas del maestro, sin la guía y las correcciones de éste, que consiguen evitar la desviación del iniciado hacia una vía muerta. La parte puesta por el maestro, aunque parezca pequeña, hace posible la fructificación del trabajo en solitario, que sin aquélla se perdería en laberintos sin salida” (Regidor Arribas. 1996, pág. 8).

El epígrafe anterior es significativo con relación a la postura del alumno y del profesor y la situación del proceso y método de aprendizaje del canto lírico o artístico. La soledad del individuo, su percepción sobre las partes del cuerpo, el estado de concientización y la apropiación de los conocimientos, son fundamentales y necesarios para que, al lado del profesor, que acompaña “desde afuera”, el alumno pueda desenvolver sus potencialidades vocales y musicales.

En las publicaciones de un tercer grupo proponemos las que directamente hacen referencia a la fundamentación teórica de la técnica vocal, con o sin ejemplos musicales (prácticos o no). En él destacamos las obras publicadas por foniatras, fonoaudiólogos, historiadores, profesores e intérpretes del canto lírico, de diferentes épocas. Estas obras presentan numerosos datos recogidos de la bibliografía a ellos contemporánea y publicadas durante el siglo XX y primeras décadas del XXI. Por sus características, en ellas es posible identificar el perfil de las discusiones y las preocupaciones acerca del fenómeno de la voz cantada, con mayor énfasis en la utilización y definición del *apoyo* asociado al mecanismo de la respiración para la producción y emisión de la voz cantada, con todas sus exigencias cualitativas implícitas en sus manifestaciones. Mecanismo respiratorio relacionado con todos los momentos de la producción vocal, inclusive, el de la postura corporal.

En el *Arte del canto*<sup>155</sup>, por ejemplo, Enrico Caruso (1873-1921<sup>156</sup>) y Luisa Tetrazzini (1871-1940<sup>157</sup>) defienden que la respiración debe ser “la más adecuada” (1987, p. 12) para el cantante y Luisa Tetrazzini (1909) describe el apoyo como:

“L’ *appoggio* és la respiració profunda regulada pel diafragma. L’ atac del so ha de venir de l’ *appoggio*, és a dir, del puntal de la respiració. En atacar les notes més altes aquest puntal és essencial, i no hi ha cap cantant que realment pugui treure aquestes notes altes ni tenir cap flexibilitat vocal ni força de so si l’atac no ve d’aquesta seu de la respiració. En practicar el trinat o un *staccato*, la pressió de la respiració s’ha de notar fins i tot abans que no se sentí el so. Les notes clares, boniques, com de campana, que moren fonent-se en un suau *piano* són notes que s’originen en l’ *appoggio* i controlades per la pressió suau i regular d’una respiració emesa a través d’una gola perfectament oberta, per damunt d’una llengua baixa i amb un ressò en les cavitats de la boca o del cap. Mai no s’ha de cantar ni per un moment sense aquest *appoggio*, sense aquest puntal de la respiració. El seu desenvolupament i el seu ús constant suposen la recuperació de les veus malaltes o fatigades, i la prolongació de totes les facultats vocals d’un cantant fins a arribar en allò que equivocadament s’anomena la vellessa” (1987, p.30).

Extensa y fructífera descripción técnica y de estética del canto asociada a una concepción del apoyo de la voz, como *apoyo* sobre el diafragma que da soporte al aire que sale de los pulmones y tiene como función producir, dar alcance y proyección a la voz en la emisión de notas agudas, la realización del trinado, de las notas en *staccato* y dinámica *piano*, denominándolo únicamente con el término como *appoggio*, puntal de la respiración y de la emisión vocal cantada. Explicación que identifica el *apoyo* asociado con el diafragma durante la espiración, incentivando una

---

<sup>155</sup> Enrico Caruso, y Luisa Tetrazzini, fueron invitados a publicar su experiencia y principios esenciales del *Arte del Canto* cuando estaban en Estados Unidos en 1909. Caruso se dedica a la voz masculina y Tetrazzini a la femenina. El Prólogo y traducción de la edición en catalán es de Roger Alier, 1987.

<sup>156</sup> Reconocido tenor nacido en Nápoles, desarrolló intensa actividad como solista en los principales teatros de Europa y de las tres Américas, dedicado especialmente al repertorio operístico italiano. Alier destaca “Caruso fou un dels primers grans tenors que va enregistrar discs. Els que li va donar la primera embranzida de la fama van ésser els que va enregistrar AL Grand Hôtel, de Milà, el març de 1902, que incloïen obres del repertori i hits del moment després oblidats, però ja abans Caruso havia enregistrat discs Pathé (probablement el 1900 o el 1901) i Zonophone, els primers dies del 1902 ... (1987, p. 9).

<sup>157</sup> Soprano ligera de reconocida trayectoria internacional, especialista en la interpretación del repertorio belcantista y de la gran ópera romántica, se destacó por la técnica impecable de sus coloraturas. Roger Alier afirma que ella “era capaz de cantar notas *staccato* y ornamentaciones como pocos cantantes de su tiempo podían hacerlo y que su timbre y voz brillante eran de gran atractivo” (1987, pp. 6-7). Entre las arias de su especialidad se encuentra *Una voce poco fa* de Il Barbieri di Siviglia de Rossini que a comienzos del siglo XX era “patrimonio exclusivo de las sopranos ligeras” (Op. Cit), a pesar de ser originalmente compuesta para mezzo-soprano coloratura. Alier también afirma que “Em total va deixar una cinquantena llarga d’enregistraments d’una qualitat excel·lent, a més d’alguns duos i de concertants, com El “Sextet” de La Lucia di Lammermoor i El cèlebre “Quartet” Del darrer acte de Rigoletto, enregistraments en els quals també participa Enrico Caruso” (1987, p. 8).

postura laríngea que evita tensiones y promueve el pasaje del aire favoreciendo la colocación del aire para la interpretación de determinado tipo de frases y la emisión de determinadas notas musicales en las cavidades de resonancia (boca y cabeza). La cantante reafirma aquí la necesidad de adoptar una postura corporal natural y sin extrapolar la capacidad física del individuo en el momento de la expresión del texto, lo que podemos interpretar como benéfico para la emisión homogénea de la voz cantada. Otra observación es que en estos argumentos a favor del *apoyo*, la cantante enfatiza la situación del diafragma, sin identificar el papel de músculos del tórax y del abdomen que le proporcionan ese soporte, como reconocido posteriormente por otros autores. También no menciona la abertura de las costillas para sustentar este *appoggio*, como recomendaba el Manuel García, orientación que predomina entre los especialistas a partir de las primeras décadas del siglo XX y reafirma su importancia para la administración del aire.

Por su vez, Enrico Caruso (1909) defiende la importancia del mecanismo de la respiración y del “sostén” necesario para la emisión vocal cantada:

“Un cop llençat el so, cal pensar en com s’ha de sostenir adequadament, i és aquí on l’art de la respiració juga un paper importantíssim. Els pulmons, en primer lloc, haurien de trobar-se plens del tot. Un so començat amb els pulmons només mig plens perd la meitat de la seva autoritat, i és molt probable que estingui desafinat. Per fer una respiració completa d’una manera adequada, la Caixa toràica ha d’ ésser alçada al mateix moment en què l’abdomen s’enfonsa cap endins. Aleshores, amb l’expulsió gradual de l’aire, s’opera un moviment contrari. El diafragma i els teixits elàstics que envolten i contenen l’estómac i els òrgans vitals, així com els músculs que hi há a l’entorn, amb la pràctica adquireixen una gran froça i ajudem considerablement a aquest proces de respiració, són factors vitals em la qüestió de controlar l’alimentació d’aire que dona suport al so. El diafragma, realment, és com un parell de manxes i servei exactament per ala mateixa finalitat. És aquesta habilitat per inalar una reserva adequada d’aire i de retenir-lo fins que calgui la que fa cant, i la seva manca, contrariament, el farà malbé. Um cantant que tingui um sentit perfecte de l’afinació i totes les bonés intencions possibles sovint cantarà desafinadament i treurà um so sense cap vitalitat, desagradable d’escoltar, simplement per manca de control de la respiració” (1987, pp. 71-72).

Ambos cantantes confirman el concepto de soporte de la voz relacionada con el apoyo del aire sobre el diafragma, reconociendo Caruso “los músculos de su entorno” (sin citarlos); la importancia del control y administración del aire y sus beneficios, para la colocación y la afinación de los sonidos cantados. De la misma forma el tenor recomienda algunas técnicas de la respiración (escuela italiana) para alcanzar estos objetivos y obtener la homogeneidad de los registros durante la

emisión vocal (Op. Cit. p. 71)<sup>158</sup>, sin detenerse en la abertura de las costillas como citaba Manuel García. Es interesante constatar aquí de que forma el apoyo es definido y cuál es su función, a pesar de la divergencia con relación a los músculos participantes, pero asociando los dos momentos de la producción vocal, citando el término *appoggio* (Tetrazzini) y *sostén* (Caruso), señal de que, a comienzos del siglo XX no había unanimidad con relación a la utilización del término apoyo.

Otra publicación importante de las primeras décadas del siglo XX es de Francisco Viñas (1869-1933), *El Arte del Canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz* (1932)<sup>159</sup>, donde defiende que:

“El diafragma es el órgano donde la escuela clásica del arte del canto apoyaba el sistema de respiración (...) si apoyamos la emisión en el diafragma, el aire empujado por el músculo hace que el sonido levante el vuelo hacia los hemisferios cerebrales (...) hay que encauzar el sonido, dirigiendo la columna de aire, apoyada en el diafragma, hacia la cabeza” (1932, *apud* Perelló, 1982).

Explicación que asocia el término al *apoyo respiratorio* [en el diafragma] y *del sonido* [en las cavidades de resonancia], sin darle el nombre de apoyo a éste último. Para realizarlo adecuadamente, en el cap. 6 Francisco Viñas destaca la importancia de la “respiración justa” a la que define como la interacción entre la “diafragmática, abdominal o intercostal” (1932, p. 62), ampliando el espacio *de apoyo del aire* en el diafragma para otros músculos a él asociados aunque puede ser denominado a partir del primero:

---

<sup>158</sup> Aspecto que será retomando en el subtítulo de la Técnica vocal al final de esta Parte I de la tesis.

<sup>159</sup> Donde expone un amplio panorama sobre la formación del futuro cantante, de sus ambiciones en el campo de la performance y del perfil de los profesores de canto, principalmente en Italia y otros países en su época. De forma clara y muchas veces autobiográfica, Viñas describe la mentalidad de los alumnos (y sus familiares) con relación al nombre y metodología de determinados maestros, el tiempo necesario para alcanzar suceso en la carrera solista y los desabores cuando ninguno de estos aspectos son contemplados o cuando la salud vocal del aspirante se ve comprometida por una mala orientación por parte del profesor de canto. Con riqueza de detalles, pocos nombres de los responsables en la educación de cantantes y varios ejemplos por él vivenciados, el autor describe y analiza los aspectos ideales y reales que acompañan al futuro cantante en busca de un desenvolvimiento vocal que los reconozca en el ambiente lírico. A lo largo de su obra son notorias la preocupación del autor con la educación de la voz cantada que incentive las cualidades naturales ya existentes en el individuo para alcanzar las técnico-musicales imprescindibles: la extensión vocal para la obtención de forma homogénea de los agudos (1932, p. 35); la impostación de la voz (1932, pp. 38-39) y de su adecuada emisión (1932, p. 42); la clara pronunciación y emisión del texto (1932, p. 44) y la buena respiración. Su obra es prolífica en nombres de intérpretes del pasado y del presente.



“Es el tipo de respiración que la mayor parte de los maestros suelen aconsejar, por suponer que es el más provechoso y completo para el canto. Se añade que una vez adueñados del sistema, de la manera más sencilla se sentirá la voz apoyada en algo seguro, que habrá de sostener todo el edificio [...] A esta respiración, sin inconveniente alguno podemos llamar de *diafragmática*, si así nos place” (1932, p. 65).

Considerando la exposición y argumentos de los diferentes autores puede constatarse una relación entre los tratados y la busca por la definición, comprensión, delimitación y función del apoyo en la Técnica Vocal, asociada al mecanismo respiratorio y su repercusión en la impostación de la voz cantada, inter-ligando la constitución anatómica y fisiológica de las partes participantes en sus dos extremos: la respiración y en especial la espiración para la colocación y resonancia de la voz.

Durante el siglo XX la discusión sobre el tema continúa en esa dirección. En *El estudio del canto*, por ejemplo, Madeleine Mansion hace referencia al *apoyo del sonido*, esto es “el punto en el cual se siente la *solidez del sonido* y en el que se tiene la impresión de “poseerlo”, de “manejarlo [...] puesto que es en ellos donde el sonido es atacado y amplificado” ((1947, p. 52). Afirmación que coincide con lo que los italianos llamaban de *appoggio in maschera* y se identifica con el dónde se sitúa la colocación e impostación de la voz cantada y no con el cómo ella se sustenta (apoyo de la respiración) aunque recomienda su realización en tres tiempos: inspiración, suspensión y espiración y en este 3er tiempo explica que la espiración debe ser

“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” (1947, p. 37).

Así la autora reconoce un tipo de sostén o firmeza de los músculos del abdomen posicionados hacia afuera (técnica preconizada por la escuela alemana), para dar soporte al aire durante la espiración, inclusive cuando defiende una respiración profunda y costo-abdominal (1947, p. 36). Retomando uno de los aspectos anticipados por Manuel García “La caja torácica y el abdomen permanecen dilatados el mayor tiempo posible y la función de soporte se identifica con el control y administración del aire para la realización vocal cantada.

Entre otras publicaciones sobre Técnica vocal y temas correlatos, diferentes cantantes y maestros de canto se manifiestan sobre el apoyo. Para Regidor

Arribas<sup>160</sup> en *Temas del Canto*, con énfasis en los estudios sobre el pasaje de la voz entre los registros, manifiesta “La voz se apoya en dos puntos: 1º el apoyo abdominal, que regula la presión aérea; 2º el apoyo reflexivo o punto de la cavidad de resonancia donde el sonido se refleja y concentra. Este último punto de apoyo ha de estar localizado en la parte más avanzada del paladar óseo” (1996, p. 119). Posición que coloca al apoyo en sus dos dimensiones: el de la respiración y el de su emisión, identificando en ambos el lugar donde cada uno se procesa.

Otro cantante reconocido, Giuseppe Di Stefano (1921-2008)<sup>161</sup>, en *El arte del canto* (1989) defendía que el cantante “debe habituarse a proyectar la voz a distancia: entonces funciona todo el aparato fónico, empezando por el diafragma que debe sostener un canto de largo alcance” (1989, p.19). Por esa razón el tenor italiano recomendaba estudiar en el teatro y no en una habitación “El artista se forma en el escenario” (Op. Cit.). En otro pasaje de su obra Di Stefano explica:

“Para los cantantes, el diafragma, o mejor dicho los músculos que lo sostienen, acompañan la respiración cuando esta se dispone a consumir el aire almacenado en los pulmones; éstos últimos entran en juego en la última fase, cuando se espira completamente el aire que se tiene en el cuerpo. Cuando cantas, hay un momento en que llegas a vaciar los pulmones<sup>162</sup>. El diafragma debe estar siempre listo para que esta emisión se efectúe del modo más regular: en el canto se trata de una cuestión básica. El aire entra en los pulmones, el diafragma se baja para dejar sitio al aire; mientras tú cantas, el diafragma vuelve a subir y los músculos abdominales sirven para que el diafragma suba con regularidad” (1989, pp. 20-21).

Las explicaciones anteriores dejan clara las dos vertientes que durante buena parte del siglo XX defienden la utilización y delimitación del apoyo para el canto artístico. Ambas fundamentadas en estudios de la anatomía y fisiología de la voz y de la técnica vocal con relación a la respiración y a la colocación/impostación de la

---

<sup>160</sup> No fueron localizadas fechas. Catedrático de Técnica de Canto de la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha publicado *Temas del canto. La clasificación de la voz* (1977). *Temas del canto. El aparato de fonación (Cómo es y cómo funciona)*. El “pasaje” de la voz, publicada originalmente en 1975 y reeditada en 1981 y 1995. Y *La voz en la zarzuela* (1991) entre otros.

<sup>161</sup> Reconocido cantante italiano, nació en Motta Sant’Anastasia, provincia de Catània, Sicilia y falleció en Santa María Hoé. Inició su actividad internación en 1940 en Italia, México, Inglaterra, Alemania, EUA, México y Brasil entre otros países. Su carrera marcó presencia junto a reconocidos cantantes como María Callas, Renata Tebaldi, Leontyne Price, Beniamino Gigli, Tito Gobbi, entre otros. Su apogeo se dio en las décadas de 1950-1960 cuando, debido a la falta de cuidados con su salud vocal su “voz comenzó a perder la flexibilidad y suavidad anteriores” resultado de la interpretación de personajes no adecuados a su clasificación vocal (in [http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Di\\_Stefano](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Di_Stefano) y [http://www.es.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Di\\_Stefano](http://www.es.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Di_Stefano). Consulta en febrero de 2015).

<sup>162</sup> Siempre queda un aire residual en los pulmones, ver Mecanismo de la respiración, Capítulo 2.

voz. Así, entre las principales escuelas de canto resurge el tema del *apoyo* y se posicionan explícitamente: la escuela italiana, que defiende el *apoyo para adentro* y la alemana que defiende el *apoyo para afuera*, ambas relacionando los movimientos de estas cavidades con sus respectivos músculos en direcciones contrarias durante la realización vocal. Richard Miller<sup>163</sup> especialmente se dedica al estudio de la postura de estas escuelas de canto. Sobre el *apoyo para afuera* (escuela alemana) esclarece:

“*Atemstütze* (el soporte de la respiración), o más comúnmente *Stütze* (respiración?) es alcanzado por la demora del movimiento interno del *epigastrium* (pared abdominal) y por la demora del movimiento para arriba del diafragma, por el esfuerzo externo de los músculos abdominales y una acción denominada *Bauchausenstütze* (apoyo del vientre distendido) [esto es para afuera]” (Miller, 1977, p. 21).

Para Miller, esta escuela asocia el apoyo en función de la respiración baja. Cuando los pulmones completan su capacidad en el ejercicio del canto, bajan el diafragma y colocan en funcionamiento los músculos abdominales, considerando que en esta posición se mantiene y administra el aire de forma más adecuada para el canto lírico. El autor refuerza, que esa técnica permite a los maestros y cantantes conservar una posición baja del tórax, impidiendo la elevación del esternón y así el cuerpo se mantiene relajado. Y complementa “Para adquirir el aumento del soporte [de la voz], el área pélvica es afirmada, las nalgas contraídas y de esa forma hay una reacción de la actividad de los músculos bajos de la espalda” (Op. Cit, 1977, p. 21). Aquí puede observarse como la oposición de fuerzas provocada por la espiración hace con que la postura baja del tórax se posicione de forma contraria a la salida del aire, extendiendo la cavidad pélvica y la costo-abdominal y así mantener un equilibrio que trae beneficios para la emisión de la voz cantada. Desde el punto de vista de la anatomía y fisiología del organismo humano, que participa para la realización de esta técnica, mantener las costillas abiertas y retardar la subida del diafragma, contribuye para una mayor administración del aire. A partir de estas colocaciones de Miller, Prestes<sup>164</sup> destaca:

---

<sup>163</sup> MILLER, R. *English, French, German and Italian Techniques of singing* (1977) y *The Structure of Singing* (1986).

<sup>164</sup> Ex-Directora del Coro Universitario de la UFSM. Su tesis de doctorado aborda el estudio del apoyo de la voz en coralistas y alumnos de teatro a partir de su delimitación de acuerdo con la escuela italiana y alemana.

“Esta es la forma más simple de abordar la técnica alemana, mas, existen varias nuances y combinaciones que la complementan y los profesores de la escuela alemana, muchas veces, combinan esas varias formas de abordaje del control de la respiración. Son ellas: Espiración dorsal, Contracción glúteo-pélvica (baja sustentación del tronco), Fijación diafragmática baja, Distensión hipogástrica (respiración abdominal baja), *Stauprinzip* (respiración obstruida), Exhalación inducida (Inhalación atrasada) y Sistema de Respiración mínima” (Prestes, 2004, p. 25).

De esa forma es posible identificar la complejidad del mecanismo y al mismo tiempo comprender la importancia de integrar respiración, emisión y postura corporal durante la performance teniendo como referencia el apoyo de la voz cantada.

Existen otros argumentos y justificativas, provenientes de otras posturas técnicas con relación al *apoyo*. La escuela italiana tradicionalmente defiende “aquel que sabe respirar y pronunciar bien las palabras, sabrá cantar bien”<sup>165</sup> y reconoce como “antinatural” la respiración baja y consecuente presión hacia afuera de la parte abdominal, defendida por la técnica de canto alemana. Sus características son analizadas por Miller (1977):

“El apoyo tiene inicio en una actitud de postura: el esternón debe permanecer en una posición moderadamente alta y elegante durante todo el ciclo de la respiración. El esternón encuentra esta posición cuando los brazos son erguidos sobre la cabeza y luego colocados para debajo de cada lado del cuerpo; al mismo tiempo, los hombros están relajados, sin bajar (ni subir) la posición del esternón que se situaría en posiciones extremas. Esta noble postura es talvez la marca registrada más visible del cantante de la escuela italiana. Es la clave para la coordinación de la respiración italiana en el canto” (Op. Cit. 1977, p. 41).

Postura que explica la posición del tronco en busca de equilibrio del cuerpo durante la emisión vocal cantada. En ese sentido sobre la escuela italiana resume Miller (1977):

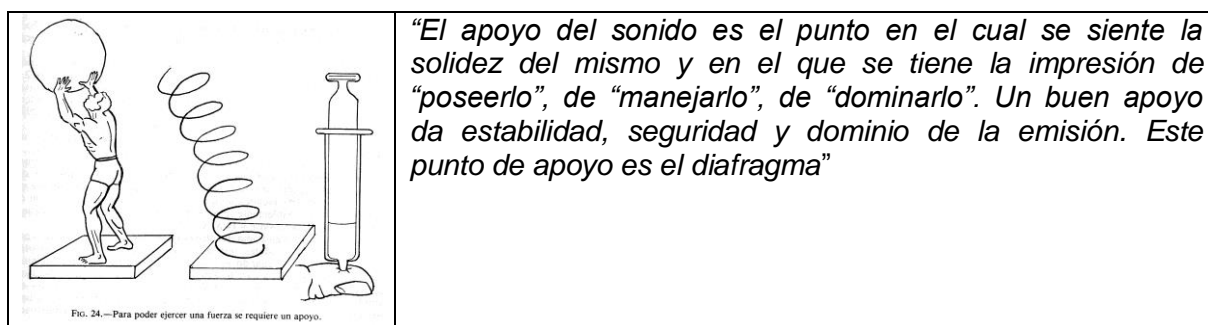
“En el concepto de apoyo no hay ninguna presión externa contra las vísceras en el momento de la inspiración, ningún empuje descendente del abdomen, ningún empuje descendente sobre las vísceras durante el canto de una frase sustentada. Durante el canto, los músculos de las nalgas no se contraen rígidamente, la pelvis no se inclina y no ocurre ninguna tensión muscular sobre las piernas. Además, no hay una conciencia de gran expansión pectoral, aunque el pectoral y los músculos del pescuezo forman parte de la estructura del apoyo que resulta de la posición relativamente alta del esternón. El objetivo de esta postura es mantener el equilibrio muscular del cuerpo humano” (Op. Cit. p. 43).

---

<sup>165</sup>Frase citada por Lamperti y escrita en las memorias del castrato Gaspare Pacchierotti (1740-1821).

Las argumentaciones con relación a una y otra escuelas tradicionales del canto lírico, son fundamentadas en la respiración y en diferentes actividades de su mecanismo dando lugar a dos posturas contradictorias: el movimiento para afuera o para adentro de los músculos de la cavidad abdominal y su estado de firmeza para la administración del aire es considerado como *apoyo*. En cada una de estas escuelas se constata la dependencia de unas partes del cuerpo con relación a otras y de una técnica que aparentemente puede provocar mayor tensión en las piernas [escuela alemana] a diferencia de la otra donde predomina la división de las fuerzas o tensiones en beneficio del equilibrio durante la práctica del canto [escuela italiana].

Así la discusión sobre el *apoyo* se proyecta en otros autores contemporáneos a Miller, en las últimas décadas del siglo XX y primeras del presente. Entre los foniatras Jorge Perelló Gilbarga (1918-1999)<sup>166</sup>, en *Canto y dicción* (1982)<sup>167</sup> define al *apoyo* representándolo gráficamente, no sin antes advertir que “las opiniones se muestran muy divididas”. Él explica:



**Fig. 112 - Analogía de Perelló para el apoyo del sonido.  
(1982, p. 118)**

En esta representación gráfica Perelló (1982) ejemplifica lo que Mansión (1947) defendía como *apoyo del sonido*, esto es, de la sonorización del aire, y su soporte como *apoyo respiratorio* sobre el diafragma, sin identificar la participación de otros músculos, ni el mecanismo de fuerzas hacia afuera o hacia adentro de la cavidad abdominal.

<sup>166</sup> Considerado como padre de la foniatría y logopedia españolas. Fue médico foniatra del Teatro Liceu de Barcelona. Autor de numerosas publicaciones dedicadas a la voz hablada y cantada, sus patologías y correcciones. Participó activamente de las discusiones y estudios sobre la voz con sus contemporáneos españoles y europeos. Autor de numerosos artículos, diccionarios y libros.

<sup>167</sup> Escrito conjuntamente con la cantante Montserrat Caballé (1933) y el actor Enrique Guitart (1909-1999). Esta obra es considerada la más completa sobre el tema una vez que reúne la experiencia del médico y de dos artistas reconocidos en el campo de la voz cantada y declamada.

Irina Alexandrova<sup>168</sup> por su vez, en *Educación de la voz: manual práctico para los docentes, actores, cantantes, locutores, conferencistas y oradores* (1986) utiliza el término para dos situaciones: *Apoyo respiratorio* cuando se refiere al aire en la base de los pulmones apoyado por el diafragma y *apoyo de la voz* durante la fonación y colocación de la voz en las cavidades de resonancia. En el caso del primero el diafragma, músculo involuntario, modifica su posición cóncava para la plana, gracias al soporte de los músculos intercostales, donde la abertura de las costillas tiene papel fundamental para la administración del aire. Sobre la respiración intercostal y diafragmática, la autora explica:

“Con el cuerpo relajado, sin ningún esfuerzo muscular, con una inspiración profunda hecha por la nariz, dejamos pasar el aire hasta la base de los pulmones. Estos, llenos de aire, estiran los músculos intercostales y con ello hacen expandir las últimas costillas movibles y los bordes del diafragma. Este procedimiento nos permite agrandar la cavidad torácica hacia abajo y hacia los costados, favoreciendo la abertura de los alveolos para que el aire entre con facilidad en el órgano principal de la respiración (el pulmón). Al mismo tiempo, nos deja estirar el diafragma, ponerlo tenso y plano, proporcionando un firme apoyo a la base de los pulmones. Las últimas costillas movibles nos ofrecen un magnífico “control” de la respiración intercostal y del diafragma. Cuando están expandidas, los pulmones tienen mucho aire y, por el contrario, cuando están contraídas, poco aire” (Alexandrova, 1986, pp. 17-18).

Alexandrova también defiende la segunda instancia del apoyo: el *apoyo de la voz* durante la fonación, reconociendo el *appoggio in mascara* de los antiguos maestros italianos y resalta aspectos de la anatomía y fisiología de las partes que de él participan:

“Para emitir bien la voz tenemos que pensar solamente en los resonadores fijos y nunca en los movibles como el velo del paladar, la faringe y la laringe. Esto es porque los movibles no proporcionan resistencia al aire. El aire necesita de apoyo firme y los músculos de los mencionados resonadores movibles se endurecen entorpeciendo el trabajo de las cuerdas vocales: además, la

---

<sup>168</sup> Irina Alexandrova (siglo XX), cantante, profesora de foniatría y crítica musical, nació en San Petersburgo, Rusia, poco antes de la revolución. Con sus padres emigró a Francia, donde estudió arte escénico, foniatría y canto. Se radicó en la Argentina en 1935 y adoptó la ciudadanía, desarrollando desde entonces actividad como cantante de cámara en los teatros Colón, Cervantes, Odeón, Politeama, Argentino de La Plata, etc., y en la Asociación Wagneriana, el Círculo J. S. Bach, Consejo Británico e Instituto Francés de Estudios Superiores, lo mismo que en Paraguay y Uruguay. Interpretó a autores argentinos y universales. Desde 1943 se desempeñó como crítica musical. Comenzó a trabajar en educación de la voz de intérpretes de cine y teatro, hasta que en 1968 fue designada profesora de técnica de la voz en La Plata y en entidades privadas, dando también clases de canto, cursos y conferencias sobre foniatría. Jubilada en 1976, continuó sus actividades dando clases particulares y cursillos, contratada por organismos oficiales y privados. Disponible en <http://literaturarioplatense.blogspot.com.br/2010/01/inmigracion-musica-y-danza-por-por.html> (acceso en 09 de febrero de 2015).

trayectoria que le trazamos al aire se desvía hacia la garganta. El aire, apoyado ya en los resonadores fijos, llega con suavidad a los movibles haciendo trabajar bien las cuerdas vocales y conservándolas sanas. El aire, apoyado en el paladar duro, sigue su trayectoria para arriba hacia la cabeza: allí encuentra magnífica resonancia, principalmente en los huesos y cavidades (senos) maxilares y frontales. La caja de resonancia abarca casi toda la cabeza, desde el paladar duro hacia arriba. El paladar duro sirve de receptor y de apoyo para el aire. Todo el trabajo tiene que realizarse dentro de éste para que la voz se ubique bien [...] Según el lugar del apoyo del aire en el momento de la fonación, la voz sale educada (impostada) no defectuosa” (1986, p. 20).

Esta explicación, acerca de los dos tipos de apoyo necesarios para la producción vocal (apoyo respiratorio y apoyo del sonido), tienen las características de identificar en el apoyo del sonido las características de los resonadores y consecuentemente de la resonancia de la voz, explicando el apoyo en los resonadores fijos y la resonancia en éstos y en los movibles, abordando los aspectos técnicos y acústicos de forma más completa.

Así en un poco más de un siglo de discusiones y busca de respuestas para el apoyo de la voz cantada, desde Manuel García se establece la base anatómica, fisiológica y acústica de la producción vocal y los presupuestos técnicos que le dan fundamento. Con la característica de tratar una y otra fase del proceso de la producción vocal de forma fragmentada y asociada o no al término apoyo.

Desde la perspectiva de la fonoaudiología y performance vocal cantada, de forma bastante concentrada, Claire Dinville<sup>169</sup> en *A Técnica da Voz Cantada* (1996) expone los principales aspectos de la técnica vocal, demostrando su fundamentación en estudios acústicos, sin detenerse en especificarlos, y, especialmente, en las posibilidades de la anatomía y fisiología del aparato de la fonación. Ella defiende la interdisciplinariedad como el camino más adecuado para la formación de todo iniciante en el estudio del canto artístico y con relación al apoyo reconoce que la “noción de apoyo” “es entendida de diferentes maneras” por parte de los cantantes (1993, p. 68). Y afirma “Está claro que, antes de cualquier otra cosa, es la ejecución perfecta del gesto de la respiración lo que determinará la calidad y la facilidad de la sonoridad vocal” (1996, p. 191). Complementando “Como en la voz hablada, la respiración debe ser costo-abdominal; pero en la voz cantada es más amplia, más firme, más sostenida y exige movimientos mejor coordinados y

---

<sup>169</sup> Cantante, fonoaudióloga y maestra francesa contemporánea.

más controlados” (Op. Cit). Sobre la delimitación de un determinado tipo de apoyo, la autora afirma:

“En cuanto a la presión, debe regularse de manera variable, por una dosificación permanente de la contracción abdominal según si la voz es aguda, grave, fuerte o suave, así como para los “sonidos filados”. Durante el canto, el ejecutante debe retrasar voluntariamente la retracción costal que debe hacerse lentamente y mantenerse por la firmeza de la musculatura abdominal y paravertebral. Ello con el fin de economizar aire, lo que resulta necesario para la duración de las frases musicales y la presión. Esta búsqueda del “apoyo del soplo” debe situarse a la altura de la cincha abdominal, de las costillas inferiores y de la región paravertebral; con ello serán posibles la solidez, la estabilidad y la facilidad de la emisión vocal, a condición de que la resistencia muscular sea susceptible de suavizarse en todo momento. La duración de la frase musical implica en la continuidad del trabajo de la musculatura abdominal que mantiene el sonido” (1996, p. 192).

Aquí Dinville reconoce la importancia del apoyo como *apoyo del aire* (de la columna del aire) y consecuentemente como sinónimo de *apoyo respiratorio* envolviendo la musculatura torácico-abdominal, con una indicación importante: la abertura lateral y posterior de las costillas como también recomendada desde Manuel García. Esta posición repercute en una adecuada emisión e interpretación de sonidos vocales variados, frases diversificadas en dinámica, movimiento y tesitura vocal, resaltando otra recomendación: mantener una postura firme y al mismo tiempo flexible, que evite lesiones y que promueva la adquisición de una resistencia en el sentido de una preparación física adecuada para enfrentar los desafíos de la performance. Esto es, educar la voz con un preparo físico-estético-musical del cantante, que, con el ejercicio se torna automático y pronto para ser utilizado en el momento adecuado y necesario. Esto nos hace pensar también que, como todo deportista, el cantante (como el músico en general) prepara las partes de su cuerpo para responder a las posibilidades de su organismo, dependiendo de la demanda de las obras y del tiempo que dura la performance. En esta situación debemos también considerar la concentración y predisposición natural del cantante para el ejercicio profesional de la voz y sabemos que la adquisición de estas exigencias es lenta, demorada y debe ser bien orientada, para que el cantante pueda descubrir las posibilidades de su instrumento, para mejor dominarlo y mantenerlo en buen estado de salud.



Entre los profesionales y pedagogos del canto españoles la cantante Myriam Alió<sup>170</sup> en *Reflexiones sobre la voz* (1995, 3ª ed. de 2005) por su vez propone una mudanza con relación a las escuelas de canto italiana y alemana considerando el apoyo como “la respuesta elástica que ofrece el cuerpo al sonido para su liberación” pues el objetivo de la técnica es la “liberación de la voz” (1995, p. 111 e 110). Liberación que “debe responder con naturalidad a la emisión de la palabra escogida y no a una intención nuestra que podría conducirnos a exageraciones, esfuerzos inútiles cuando lo que buscamos es calibrar la pura reacción abdominal ante el sonido” (Op. Cit). De esa forma la autora, al igual que Dinville, busca identificar el *apoyo* con una reacción natural del organismo que, al emitir la voz coloca en actividad el mecanismo respiratorio y la musculatura costo-abdominal. Sin entrar en discusión con la delimitación del apoyo hacia adentro o hacia afuera de la cavidad torácico-abdominal, Myriam Alió reconoce su importancia y empleo durante la producción vocal cantada, con la diferencia de que en su obra no lo trata de forma rígida. Y completa “el apoyo es el resultado de una acción de la banda abdominal, de su natural respuesta ante el sonido, como lo es también la de la tos, del estornudo, de la risa” (1995, p. 123). En el aspecto de reforzar la reacción natural del organismo Alió se identifica con el gráfico de Perelló (1982) antes citado y lo reconoce como un resultado del trabajo de entrenamiento y adquisición de la técnica vocal que prepara al organismo humano. Característica que refuerza lo que mi maestra de canto siempre afirmaba “el cantante es un atleta en su especialidad”. Y a diferencia de Perelló (1982) Alió no lo concentra en el diafragma y sí como una reacción de la banda abdominal cuando necesaria a la producción del sonido. Volveremos a este aspecto en el capítulo 5.

El cantante y maestro español Fernando Bañó (1922-2013)<sup>171</sup> en *La Antitécnica. La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y*

---

<sup>170</sup>Su nombre completo Myriam Francheri Baglietto, su nombre artístico Myriam Alió, proveniente de la rama materna de su padre. Nació en Buenos Aires en ambiente familiar propicio para las actividades artísticas. Su madre era escultora y sus tíos se dedicaron a la medicina y a la física. Estudió danza y luego se dedicó a los estudios musicales, especialmente el canto. Desde 1976 es Catedrática del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. Casada con el pianista y compositor catalán Manuel García Morente, ha realizado numerosos recitales de Lied, Ópera y Oratorio. Autora de dos obras importantes *Reflexiones sobre la voz* y *Los Espacios de la Voz*.

<sup>171</sup>El tenor Fernando Bañó Ferrando (1922-2013) nació en El Verger (La Marina Alta) el 22 de marzo de 1922, realizó una relevante carrera como cantante de zarzuela que lo llevó a los principales escenarios españoles e hispanoamericanos. Muy joven, aconsejado por el tenor de Dénia Antonio Cortis, cursó estudios de canto en Valencia con Francisco Andrés, profesor también de Alfredo Kraus. Debutó con *La dolorosa*, de Serrano, en el Teatro Apolo de la ciudad y pronto fue contratado por

*agrupaciones corales* (2003) analiza aspectos técnicos (negativos y positivos) de la voz cantada, fundamentado históricamente a partir de referencias clásicas de la literatura dedicada al canto lírico y de una amplia experiencia como cantante y pedagogo, muchas veces comparándola con la de su padre, también reconocido cantante. Al abordar el estudio de la respiración el autor reconoce:

“Con los términos: Respiración diafragmática, apoyo respiratorio, *cantar sul fiato* (cantar sobre el aire), *cantare sull'aria* (cantar sobre el aliento), etc, se refieren los enseñantes de canto, a la posibilidad de aprender un método de respiración consciente para cantar. Y como casi todo lo referente al canto, el tema de la respiración no podía ser menos polémico, discutido y también rechazado, pues siempre partimos de sensaciones propias, que cada enseñante suele interpretar y expresar según la escuela recibida y los conocimientos que posea de fisiología, amén de la capacidad de especificación y exposición ante el alumno” (2003, p. 117).

En el capítulo dedicado a la respiración el autor analiza el proceso de la adquisición de su técnica desde “la desaparición de la figura del castrado [...] hasta la posterior irrupción del melodrama y las pasiones violentas en la ópera, el crecimiento numérico y progresivo de las orquestas, la llegada del drama wagneriano, el realismo (verismo), etc” (Op. Cit) y concluye:

“Toda esta evolución musical, vocal y escénica nos hacen comprender que, como consecuencia de esta metamorfosis progresiva, las exigencias hacia el esfuerzo vocal cada vez fueron mayores y el juicio del ser humano desarrolló intuitivamente, un punto de apoyo a este nuevo “volumen sonoro”, que gradualmente se le exigía al cantante y que ha acabado convirtiéndose en técnica, método y estudio ineludible; para afrontar una carrera de canto duradera, por lo tanto el apoyo de la columna de aire sobre el diafragma, como se conoce hoy, empezará a cobrar gradual importancia y protagonismo en la historia de la enseñanza del canto, por necesidades obvias” (2003, pp. 117-118).

Con las exigencias del canto operístico en el siglo XIX y la necesidad de preparar el volumen y dinámica de la voz para concretizarlas, Bañó considera que “Es desde el momento en que se produce la emisión de los agudos a plena voz cuando la respiración consciente, empieza a desarrollar y a citarse como técnica,

---

Sorozábal. Poco después formó parte de la compañía de Luis Sagi Vela, actuando con grandes voces del género como Marcos Redondo, Cora Raga, Pablo Civil o María Creus. En Barcelona hizo varias temporadas, destacando sus interpretaciones de Marina, La tabernera del puerto y La viuda alegre. En el Teatro de la Zarzuela de Madrid debutó con Doña Francisquita. En 1957, en sus giras por América, interpretó los grandes títulos. En 1962, tras resentirse de una afección vocal, se retiró para dedicarse a la enseñanza en Alcoi. Desde hace varios años vivía en Barcelona con su hijo, el también cantante Fernando Bañó Llorca. Disponible en <http://www.levante-emv.com/cultura/2013/05/23/muere-tenor-valenciano-fernando-bano-barcelona-91-anos/1000396.html> (acceso en 09 de febrero de 2015).

aunque todavía asociada simbióticamente con la colocación para la “*messa di voce*” (Op. Cit, p. 121) y así al hablar de “apoyo diafragmático” son propuestos dos tipos de manifestación de la voz cantada:

“Que en cierta manera hoy persisten: la que niega cualquier tipo de esfuerzo o apoyo de aire consciente y la que lo enfatiza como imprescindible. La escuela que no considera indispensable aprender una técnica de respiración sin duda es la más primitiva y cercana a la natural, si se puede decir así, pues está relacionada directamente con una intuitiva colocación del sonido y del timbre, y por supuesto está muy vinculada con los cantos populares; esta forma de emisión y respiración natural, acabará perdurando y afianzándose en el mundo operístico como escuela de fundamento totalmente empírico” (Op. Cit).

Concentrándonos en la producción vocal para el canto lírico, Bañó (2003, pp. 124-126) hace referencia a conceptos y argumentos expresados por intérpretes, ya clásicos, del canto solista. De forma sintética transcribimos los conceptos de respiración y apoyo por él citados:

- 1) “La respiración debe ser diafragmática y un poco intercostal, pero jamás baja; respirando muy bajo, hay peligro de no encontrar el apoyo justo”, Carlo Bergonzi;
- 2) “Dominar el diafragma quiere decir cantar cuando la voz está sobre el diafragma, bien conectada, nunca cantar levantando el pecho” Luciano Pavarotti;
- 3) “Cantar sobre el aire, en italiano se llama *appoggio* (apoyo), que es la respiración profunda, regulada por el diafragma; nunca se ha de cantar sin este apoyo” Luisa Tetrazzini;
- 4) *Respiración diafragmática*: “Es el tipo de respiración que la mayoría de los maestros suelen aconsejar; es la manera más sencilla de sentir la voz apoyada en algo seguro”, Francisco Viñas;
- 5) “Inspirarás profundamente, con la idea de mantener ese aire en el abdomen” “El registro agudo, lo tendrás que ejecutar con la respiración apoyada en el diafragma” Hipólito Lázaro.

Así el concepto del *apoyo*, es reconocido como producto de la actividad del mecanismo respiratorio para la emisión sonora, admitiendo que el diafragma, músculos intercostales y/o abdominales actúan en esta función de soporte y sostén de la voz cantada. Estas características también están asociadas al volumen y dinámica de la voz dependiendo de determinada región o tipo de fraseado músico-vocal, exigencias que se acentúan a partir del repertorio operístico en el siglo XIX. Por esa razón él afirma “el apoyo de la columna de aire sobre el diafragma, como se

conoce hoy, empezará a cobrar gradual importancia y protagonismo en la historia de la enseñanza del canto, por necesidades obvias” (2003, pp. 117-118). Bañó identifica el término como *apoyo vocal*, o sitio de colocación de la voz en la máscara (2003, pp. 25-26) y defiende que él se manifiesta como recurso y reacción de la musculatura costo-abdominal en el momento de la producción vocal, con todas las exigencias y características del canto lírico.

Al igual que Manuel García en su época, Bañó cuestiona algunas mudanzas en la concepción de la Técnica vocal debido a las exigencias del repertorio. Reconoce el carácter conflictivo de muchos temas asociados al estudio y ejercicio del canto lírico y cuestiona ¿El canto se basa sólo en el apoyo? Abordando este último en su dimensión respiratoria y de la colocación de la voz. Para Bañó las exigencias del repertorio hacia un mayor volumen sonoro promueven un mayor esfuerzo vocal y consecuentemente una revisión de aspectos técnicos referentes a su emisión (2003, p. 117). Y llama la atención para un aspecto importante, para él actualmente se privilegia más el apoyo respiratorio que el de la colocación o impostación de la voz y ejemplifica que

“gradualmente esta ‘nueva técnica’, entre comillas, empieza a producir secuelas y escuelas diversas y fenómenos varios en la voz, como por ejemplo: sonidos y voces abiertas, sonidos engolados, voz en garganta, gangosidad, etc, y, sobre todo, una gran desorientación, contradicción y discusión constante, que se va transmitiendo de generación en generación sobre ‘el dónde y cómo’” (Op. Cit. p. 118).

Es importante esta observación porque, a diferencia de análisis anteriores, Bañó expresa preocupación con el énfasis en el *apoyo respiratorio* dejando de lado, o no tratando de forma equilibrada el *apoyo del sonido*, que inclusive lo lleva a manifestar la “carencia de maestros en la impostación, que evidentemente ha repercutido muy directamente en la potencia y calidad tímbrica de las voces y, por lo tanto, también en la profusión de grandes virtuosos para todas las cuerdas, pero sobre todo la carencia de ello se acusa bastante más en el repertorio grande” (Op. Cit. p. 119).

Por el perfil de la discusión sobre el apoyo en esta obra de Bañó podemos constatar la importancia del tema y la necesidad de esclarecimientos y mejor comprensión al servicio de la educación y performance vocal. Dejando de lado otros aspectos históricos citados por Bañó, podemos dirigir nuestra atención para el

significado de apoyo de la voz en su obra. Para este autor debe existir un equilibrio en la conexión entre el diafragma y los músculos del abdomen recomendando que éste se mueva hacia afuera como preconiza la escuela alemana (2003, p. 136). Numerosos son los ejemplos y ejercicios que el autor sugiere para el control de la respiración y su adecuada emisión.

Esa preocupación de Bañó con relación al énfasis en el *apoyo respiratorio* en detrimento del *apoyo del sonido* es confirmada por Gava; Ferreira e Silva (2010) en un artículo donde los autores se proponen analizar la definición del apoyo respiratorio, el tipo de apoyo, las estrategias de trabajo y beneficios que proporciona. Las respuestas al estudio del tema fueron obtenidas por medio de entrevistas realizadas con profesores de canto y fonoaudiólogos. Como resultados los autores identificaron que la

“definición del apoyo está relacionada con la participación del diafragma y músculos intercostales; el tipo de apoyo más adecuado es el intercostal y diafragmático. Las estrategias de trabajo más citadas fueron la propiocepción corporal, concientización de la musculatura participante, equilibrio del flujo aéreo, utilización de objetos de apoyo; de imágenes mentales y realización de vocalizaciones. Para los entrevistados, el mayor beneficio del apoyo respiratorio está en el alivio de las tensiones laríngeas y la mejora en la coordinación pneumo-fono-articulatoria. Hubo poca concordancia sobre la acción benéfica del apoyo, principalmente cuanto a la mejora de la emisión cantada” (2010, p. 551).

A esos resultados caben algunas consideraciones. Por un lado, la importancia del diafragma y músculos intercostales, dejando de lado otros músculos del abdomen, como reconocido por tantos maestros y cantantes y el no reconocimiento de su importancia para la emisión vocal. Aunque reconocen la necesidad del apoyo para el alivio de las tensiones en la laringe, control y administración del aire para la sonorización y articulación del texto. Reconociendo la necesidad de utilizar objetos como estrategia para la adquisición de la sensibilidad y trabajo de esta musculatura. Las imágenes mentales son una constante en la pedagogía del canto y también aparece entre los resultados, defendiendo inclusive la aplicación de la técnica vocal directamente en las obras del repertorio y no en las vocalizaciones.

Retomando las discusiones sobre el apoyo de la voz cantada, en la primera década del siglo XXI, el fonoaudiólogo Marco Guzmán destaca la importancia del apoyo respiratorio y su repercusión en la emisión vocal, integrando estas instancias a la de la postura corporal del cantante y reconociendo los conflictos y divergencias

que el tema propone después de tanto tiempo de abordaje y buscas de respuestas. Afirma el fonoaudiólogo:

“La técnica del apoyo respiratorio es un concepto que tiene absoluta relación con todos los aspectos técnicos involucrados en la producción de la voz, considera la postura, la tonicidad muscular, la respiración, la emisión y la colocación del sonido. Dada esta complejidad, es difícil comprender el concepto teóricamente si no se ha experimentado además en forma práctica” (2009, p. 1).

Esta variedad o maneras de expresar el significado del apoyo, la necesidad de explicarlo como apoyo respiratorio o apoyo del sonido, sin excluir uno del otro, pasa, a partir de los estudios de Miriam Alió a ser considerado de una forma más amplia, incluyendo el término como “la respuesta elástica que ofrece el cuerpo al sonido para su liberación” y, posteriormente, por Guzmán como un concepto que “tiene absoluta relación con todos los aspectos técnicos involucrados en la producción de la voz”, permitiéndonos buscar una terminología más amplia para determinar el apoyo de la voz cantada así como conocer su repercusión en la interpretación y en el proceso de su adquisición, como propusimos en los objetivos e hipótesis de la presente tesis.

La terminología diversificada, las correspondencias con la función, situación y beneficios del apoyo de la voz cantada nos incentiva a posicionarnos y buscar delimitar sus características dentro de una dimensión histórico-estilística del repertorio que se insiere en la busca de recursos técnicos asociados al estudio y comprensión interdisciplinar del fenómeno de la producción vocal como un todo, incluyendo su asociación como principal principio de la adquisición de procedimientos de la técnica vocal considerado la necesidad de comprender y adquirir, de forma consciente, las sensaciones propioceptivas y la conciencia corporal como parte de la constitución de la voz como instrumento musical. Todo ello asociado al apoyo y a los cuidados necesarios para la salud del intérprete.

De esa forma, el Estado de la Cuestión nos permite identificar los principales aspectos del apoyo para la voz cantada solista:

- a) Su relación con el mecanismo de la respiración y de la emisión de la voz, de forma conjunta y no separada;
- b) La importancia de la actividad y función del trabajo muscular en la respiración, antes y durante la performance de acuerdo con las características y exigencias del repertorio lírico para la emisión y proyección de la voz cantada;

- c) La busca de una mayor comprensión de la actividad corporal durante el proceso de adquisición e interpretación del repertorio;
- d) La asociación del apoyo con la necesidad de adquirir una preparación y resistencia física para el desenvolvimiento adecuado de la performance.

Como anticipado en la Introducción el tema del apoyo en la voz cantada, nos ocuparemos del estudio de estos aspectos en sus tres dimensiones:

**Histórica/terminológica** que ha motivado la inclusión (o no) del término, su función y beneficios de acuerdo con los desafíos técnico-vocales que marcan la historia del canto lírico. A mayores demandas técnico-vocales, tímbricas y estéticas como un todo, nueva revisión del término y de los procedimientos de la técnica vocal.

**Técnica**, a partir de lo anterior, asociar el apoyo a los dos principales momentos de la producción de la voz cantada: la actividad muscular en la espiración y la sonorización, impostación, resonancia y proyección de la voz en diferentes espacios.

**Pedagógica**, la manera como debe ser esclarecido y el tiempo de apropiación por parte de los cantantes iniciantes y resultados alcanzados en cantantes profesionales.

En la Parte II, a través de cuestionarios y entrevistas con profesores y cantantes profesionales delimitaremos sus características en la actualidad, a partir de la experiencia de enseñar y realizar el repertorio operístico italiano y la manera de explicar y realizar el apoyo a partir de esta relación conjunta del mecanismo de la respiración con el de la emisión, colocación, proyección de la voz cantada de forma intrínseca con la postura y conciencia corporal.

## PARTE II

*“Todo el que tiene una voz hablada puede, por consiguiente, desarrollarla con miras a cantar. Es lo que muchos ignoran”.*  
(Madeleine Mansion, 1957, p. 17)





## Capítulo 4 - Arias de ópera de *Il Barbieri di Siviglia* de G. Rossini y de *Gianni Schicchi* de G. Puccini

“Se comienzan a escuchar los primeros acordes musicales del prólogo, se levanta el telón y delante de nosotros aparece un espectáculo maravilloso que cuando se suma la voz cantada, hace que se pierda la sensación de todo lo que tenemos alrededor y quedemos inmersos dentro de la trama. Esa es la OPERA” (Dr. Gerardo de la Llera Domínguez<sup>172</sup>).

Para los aficionados y profesionales del canto, la voz cantada y en particular el canto operístico, ejerció y ejerce un gran poder de atracción y fascinación entre especialistas y público de los cinco continentes. Desde su apareamiento en las primeras décadas del siglo XVII y su auge durante los siglos XVIII y XIX, la ópera tuvo en Italia el impulso y principal fuente de inspiración y caracterización desde el punto de vista técnico-vocal, formal y estilístico musical. Es a partir de Italia que el género se proyecta a Francia, Alemania e Inglaterra y en seguida a Austria, España y Portugal, siendo apreciada en cortes y teatros públicos, inclusive de los principales centros de las tres Américas a partir del siglo XIX especialmente.

En las diferentes fases de la historia del canto operístico italiano se destaca el predominio de la línea melódica cantabile y de grandes proporciones, exigiendo un gran dominio técnico de los intérpretes, en las cada vez más ornamentadas apariciones solistas de *castrati*, que hicieron de su voz un instrumento de virtuosismo musical entre los siglos XVII-XVIII. En el siglo XIX el *Bel canto*, como canto de grandes dificultades técnico-musicales para los solistas, ahora hombres y mujeres, en las óperas de Rossini (1792-1868), Donizetti (1797-1848), Bellini (1801-1835), Verdi (1813-1901) y en las primeras décadas del siglo XX con Puccini (1858-1924) dentro del verismo<sup>173</sup>, alcanza mayores dimensiones estético-vocales y exige de los cantantes gran preparación, destreza técnico-musical y de performance como un todo. Afirma Roland de Candé:

---

<sup>172</sup> *El arte lírico en apoyo a la medicina. Reflexiones sobre la ópera.* Conferencia. Disponible en [http://www.sld.cu/galerias/pdf/uvs/cirurec/reflexiones\\_sobre\\_la\\_ópera.pdf](http://www.sld.cu/galerias/pdf/uvs/cirurec/reflexiones_sobre_la_ópera.pdf). Consultado en Dic. 2014.

<sup>173</sup> Término ligado a libretos de óperas que tratan de la realidad cruda de la vida, presentando personajes de estratos sociales más humildes e introduciendo temas de pobreza, pasión y brutalidad. Grove's. Ed, Concisa (portugués) p. 988.

“Las cualidades de ese teatro dedicado al *Bel canto*, su generosidad melódica, la franqueza de su expresión dramática, el brío de los conjuntos, los atractivos escénicos, todo lo que, desde Monteverdi, ha hecho el suceso de la ópera italiana es ampliado, adaptándose al gusto romántico [...] Exigirá de todos los tipos de voz, cada vez con mayor vigor, dando a la “colocación de la voz” una importancia primordial en la educación de los cantantes. El desarrollo de las grandes voces dramáticas de soprano y de tenor, más timbradas, poderosas y extensas para el grave, en detrimento de la agilidad en los agudos, suscitará papeles de ópera que no habrían encontrado intérpretes satisfactorios en el siglo XVIII” (2001, pp. 82-83).

A partir de estas características y considerando los temas estudiados en capítulos anteriores, en éste nos proponemos analizar la construcción musical, exigencias técnico vocales y de interpretación musical de: *Cavatina de Lindoro*, *Largo al factotum*, *Una voce poco fà*, *La calunnia* y *A un dottor della mia sorte* de *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini y *O mio babbino caro* de la ópera *Gianni Schicchi* de Puccini. Este estudio se complementa con los datos obtenidos por medio de cuestionarios y entrevistas realizadas a cantantes solistas sobre el apoyo e interpretación de estas arias.

Comparando los datos obtenidos en ambos momentos, buscamos identificar de qué forma actúan los referidos músculos durante el *apoyo* para la producción vocal cantada, cuál su función y relación con la impostación, proyección de la voz y postura corporal del cantante, así como con las exigencias cualitativas establecidas por la tradición del canto lírico.

El análisis musical de cada aria parte del principio de identificar las partes, temas y respectivas características en el descorrer de cada parte o movimiento y, según la propuesta de David Cope<sup>174</sup>, identificar su respectivo estilo musical. En el capítulo 5 analizaremos estas características técnico-musicales asociadas al apoyo de acuerdo con los participantes de esta investigación.

El referencial teórico que da soporte al estudio del tema en este capítulo se fundamenta en publicaciones de Historia de la Música y de la ópera; del análisis musical; de la performance vocal y pedagogía del canto, con énfasis en un aspecto de la técnica: el del *apoyo vocal*. Las Historias de la Música y de la ópera proporcionan las características y abordajes de diferentes autores sobre la obra de Rossini y Puccini y el perfil de su obra. El Análisis Musical permite identificar y describir los principales elementos de cada composición musical: melodía, ritmo,

---

<sup>174</sup> *Musical Analysis* de David Cope, 2000.

armonía, textura musical e instrumentación y su tratamiento en cada partitura, para mejor comprender la relación música-texto, las exigencias técnico-vocales y el estilo de cada compositor para su interpretación, además de proporcionar la comprensión de la partitura y la terminología específica para su estudio y abordaje.

De esa forma, en cada partitura, es posible identificar o relacionar las principales categorías que fundamentan el estudio del *apoyo vocal*, la propuesta musical de cada compositor para dar vida al personaje y su repercusión en el dominio técnico de la voz para su interpretación, considerando el significado del texto y de la psicología de cada personaje, en el contexto de cada aria y a través del estudio realizado con los intérpretes. Resultados técnicos y cualitativos esperados en toda performance musical, medidos y analizados a partir de las categorías anticipadas en la Metodología para la delimitación y particularidades específicas del apoyo de la voz cantada.

#### **4.1 - Rossini y Puccini: síntesis biográfica y contribución al género lírico**

“Cabe a Rossini firmar el certificado de nacimiento de la nueva ópera italiana con *Elisabetta, regina d’Inghilterra*, en 1815, ópera dramática, y después en 1816, con la ópera bufa *Il Barbieri di Siviglia*”. Jean-François Labie (in Massin, 1997, p. 673).

“Último grande representante de la ópera tradicional, Puccini llevó al extremo las cualidades y los defectos que habían sustentado durante mucho tiempo el reinado incontestable de un género de espectáculo cuya seducción residía en sus propias extravagancias. La victoria del cantante y del compositor se confundía en los sucesos que Nova York, finalmente conquistada por la ópera, garantizó a la obra del último representante de una cierta tradición de grandes compositores italianos”. Jean-François Labie (in Massin. 1997, p. 890).

Gioacchino<sup>175</sup> Rossini (1792-1868), el “Cisne de Pesaro”, hijo de Giuseppe Rossini (1758-1839) trompetista y trompista miembro de una guarnición militar de Ferrara, músico de orquesta en la temporada de Carnaval en el teatro lírico de Pesaro y luego músico municipal en la misma ciudad. Su madre, Anna Guidarini (1771-1827), era hija de un panadero, inicialmente trabajaba como costurera y luego después de casada, sin ninguna formación musical, poseía una voz excelente y en 1798 se dedicó a la carrera de cantante lírica (Till, 1992, pp. 13-15). Estudió

---

<sup>175</sup> El autor escribía su nombre con un “c” Gioachino (Till, 1992, p. 7), tal como aparecía en su registro de nacimiento (Coelho, 2003, p. 293). Aquí adoptaremos “Gioacchino”.

composición en Lugo con Giuseppe Malerbi (1802) y canto en Bologna con el padre Angelo Tesei. En 1806 ingresó al Liceo Musicale de Bologna donde estudió canto, violoncelo, piano y contrapunto con el Padre Stanislao Mattei, director del Liceo y sucesor del Padre Martini. Allí conoció las obras de Mozart y Haydn, haciendo referencia al primero manifestó ser “la admiración de mi juventud, la desesperación de mis años maduros y el consuelo de mi vejez” (Till, 1992, p. 20). Autores que también le proporcionaron el dominio de la armonía, la claridad de la estructura y la precisión en la utilización de la orquestación. Rossini, inclusive, realizó una serie de transcripciones de los cuartetos de Haydn. El interés de Rossini por el teatro se manifiesta en la adolescencia, llegando a actuar en los palcos, como cantante e instrumentista y a dirigir una orquesta de aficionados (Marschall, 1996, p. 579<sup>176</sup>). A los veinte años de edad asiste al estreno de su séptima ópera y comienza a ser conocido por el público. En su producción se destacan treinta y nueve óperas; música religiosa (Misas, incluido un *Stabat Mater*); piezas melódicas individuales; himnos y cantatas; algunas piezas para orquesta; cinco cuartetos de cuerdas; varias piezas para piano y canto y piano. Hasta los treinta y ocho años compuso óperas y después se dedicó esporádicamente a la composición de obras religiosas; piezas de cámara y otras de carácter humorístico. Como compositor fue y es reconocido en Bologna, Venecia, Milán, Nápoles, Florencia, Viena, Paris, Londres y en los principales teatros de las tres Américas.



Fig. 113 – G. Rossini (1792-1868)<sup>177</sup>

Entre las principales óperas se destacan: *L'Inganno Felice* (1812), *Tancredi* (1813) (primera ópera seria importante); *L' Italiana in Algeri* (1813); *Il Turco in Italia*

<sup>176</sup> in Beltrando-Patier, *Historia de La Música Occidental*, 1996.

<sup>177</sup> foto de Carjat in Candé, *História Universal da Música*. Vol. 2, p. 90.

(1814), *Il Barbieri di Seviglia* (1816); *Otello* (1816); *La Cenerentola* (1817); *La Gazza Ladra* (1817), *Armida* (1817); *Mosè in Egitto* (1818), *Ermione* (1819), *La Donna del Lago* (1819), *Zelmira* (1822), *Semiramide* (1823), *El Conde Ory* (1828) y dentro del modelo de la “gran ópera”<sup>178</sup> la de *Guillermo Tell* (1829).

En 1823 Stendhal anunciaba: “Napoleón murió y un nuevo conquistador tomó cuenta del mundo; y de Moscú a Nápoles, de Londres a Viena, de París a Calcutá, su nombre está constantemente en todas las bocas” (*apud* Coelho, 2003, p. 293). Así, desde el siglo XIX la mayoría de sus óperas se mantienen en el repertorio de los cantantes líricos en la actualidad.

Con excepción de *Guillermo Tell*, sus óperas bufas se caracterizan por ser “simples episodios rebosantes de trivialidades dramáticas (el juego del disfraz, el amante puesto a prueba, etc.)” (Marschall, 1996, p. 580<sup>179</sup>). En lo musical predomina la coherencia dramática con relación al tratamiento de las voces y la participación de los instrumentos de la orquesta en el desarrollo del drama; mayor variedad de estructuras en la construcción de las arias; identificación de diferentes estados de espíritu de acuerdo con el texto; caracterización de cada personaje y registro explícito de las coloraturas. Marschall enfatiza que “A partir de 1815 Rossini fija por escrito cualquier adorno vocal en sus partituras, frenando así los excesos de los cantantes: la brillantez de las voces ya no será el único atractivo de la representación teatral” (1996, p. 580). El mismo autor analiza:

“En 1816, con *Otello*, Rossini suprime definitivamente de la partitura el *recitativo secco*: es un primer paso hacia el abandono de la división tradicional en partes dinámicas (diálogos) y pasajes contemplativos o fuera de la acción (aires). Por otra parte, Rossini introduce mayor variedad en las formas: reduce o alarga las tres partes del aria *dal segno* o *da capo* para crear formas y proporciones menos estereotipadas y asimétricas. [...] [el] aumenta también la participación de la orquesta en el desarrollo dramático, si bien los medios siguen siendo simples, incluso esquemáticos: ritmos apresurados, nerviosos, que transmiten el pulso de la acción; minúsculos motivos de acompañamiento que traducen diversos sentimientos primordiales (alegría, tristeza, miedo, venganza); célebres *crescendi* basados en repeticiones por crecimiento; instrumentación brillante que crea una atmósfera de luz y alegría. Todo es movimiento y humor [...]” (Marschall, 1996, p. 580).

---

<sup>178</sup> Gran Ópera “forma operística integralmente cantada. Expresión que también significa Ópera de París e as óperas allí presentadas. El término se aplica más estrictamente a obras monumentales presentadas en la Ópera durante su período de mayor magnificencia, incluyendo el Guillaume Tell (1829) de G. Rossini (Grove, ed. Concisa, 1994, p. 384).

<sup>179</sup> in Beltrando-Patier, Op. Cit.

Por esa razón Rossini es considerado como el “último gran exponente del Clasicismo cuya obra constituye también un punto de ligación con el Romanticismo” (Coelho, 2003, p. 294).

Giacomo Puccini (1858-1924) por su vez, es un compositor con experiencia y amplio conocimiento de las posibilidades de la voz humana para el canto lírico. Hijo de Michele Puccini y quinto hijo de una reconocida familia de músicos de Lucca. Fue niño-soprano en el coro de la catedral de Lucca y alumno de composición en el Instituto Musical de la misma ciudad, ingresando en el Conservatorio de Milán. Autor de doce óperas, una Misa, un *Réquiem*, *Capriccio Sinfónico*, música de cámara y varias canciones. Sus óperas fueron estrenadas en las principales ciudades de Italia (Milán, Turín, Roma, Brescia, Montecarlo), Europa y Estados Unidos (New York), para, posteriormente, destacarse en teatros del centro y sur de América.



Fig. 114 – G. Puccini (1858-1924)<sup>180</sup>

La producción de diez óperas en cuarenta años de carrera, hacen del autor de *Manon Lescaut* (1889-1892), *La Bohème* (1893-1895), *Tosca* (1896-1899), *Madame Butterfly* (1902-1903), *La Fanciulla del West* (1910), *La Rondine* (1917), *Il Trittico* (Il Tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi, 1918) y *Turandot* (1926, inacabada por el autor<sup>181</sup>), entre otras óperas, un compositor reconocido por la belleza y expresión de sus composiciones.

Puccini reconocía “Dios me tocó y dijo: compone para el teatro, solamente para el teatro” (Riding, 2010, p. 189). En su producción lírica, la voz cantada es explorada en todas sus posibilidades. Para él la ópera debía representar “una visión consistente y original del pensamiento musical-dramático (...) Puccini trabajaba en un mundo operístico limitado al asunto del tema, de acuerdo con la variedad y el ámbito de los personajes y profundidad musical” (Porter; Carner, 1989, p. 126). Trataba la música y el texto en igualdad de condiciones, de manera que la obra se presente de “forma clara y lógica, mostrando un punto de partida, un centro y un final definidos” (Op. Cit.). Para Puccini el teatro poseía sus propias leyes fijas e inmutables. Acostumbraba decir que “[el teatro] debe interesar, sorprender, tocar o hacer reír” (Op. Cit., p. 129).

<sup>180</sup>in Candé, *Historia Universal da Música*. Vol. 2, p. 99.

<sup>181</sup> La versión más conocida actualmente es la finalizada por Franco Alfano (1875-1954).

Las exigencias técnico-vocales de las obras de Puccini son notorias. Comparado con Rossini, el compositor de Lucca se dedicó en menor número al género lírico, lo que, en el marco de la historia de la ópera, no desmerece la importancia de sus obras. Obras que, al igual que las de Rossini, están en el repertorio de los solistas más renombrados de todos los teatros. Destaca Riding (2010, p. 189):

“(…) común a estas óperas es la fuerza de las melodías y de una expresión melodramática que conmueve al público, a veces hasta las lágrimas: en cada una de ellas, una bella heroína – Manon, Mimi, Tosca e Cio-Cio-San - mueren trágicamente. La realidad violenta y chocante que retrataban también las situaba en el movimiento italiano de la mudanza del siglo conocido como verismo”.

Constataciones que justifican ampliamente la importancia de la obra lírica de estos compositores y la necesidad de mejor conocer los desafíos de aspectos técnicos que ellas proponen.

#### **4.2 - Gioacchino Rossini: *Il Barbieri di Siviglia*. Características y principales arias**

“Independiente de la naturaleza del libreto, las obras de Rossini respiran una alegría de vivir y un sentido de bien estar contra las cuales el compositor simplemente nada podía hacer”. Jean-François Labie (in Massin, 1997, p. 653).

De la extensa lista de óperas compuestas por Rossini, *Il Barbieri di Siviglia* (1816) se destaca entre las preferidas por el público, cantantes y directores de ópera. Ópera bufa en 2 actos, libreto de Cesare Sterbini (1784-1831) basado en *Le barbier de Séville* (1775) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799)<sup>182</sup>, estrenada en el Teatro Argentina de Roma, el 20 de febrero de 1816 con el título inicial de *Almaviva, ossia L'Inutile Precauzione*<sup>183</sup>, fue compuesta en 13 días, cuando Rossini contaba con 24 años. El estreno de *Il Barbieri di Siviglia* fue un fracaso, pero a partir de su segunda función la obra se transformó en una de las

---

<sup>182</sup> De las tres piezas de Beaumarchais *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* e *La Mère Coupable*, Rossini escogió la primera y W A Mozart la segunda (1786). Cesare Sterbini tuvo la incumbencia de adaptar el texto que Giuseppe Petrosellini había escrito en 1782 para la obra de Paisiello con el mismo nombre y todavía popular en ese momento.

<sup>183</sup> Para evitar comparaciones con el homónimo de Paisiello de todas formas el título de *Il Barbieri di Siviglia* fue adoptado definitivamente a partir de la primera presentación de la obra en Bolonga en ese mismo año, 1816.



óperas favoritas del público, reconocida y admirada por Beethoven y Verdi. Éste último manifestó “no puedo dejar de pensar que *Il Barbieri di Siviglia*, por la abundancia de las verdaderas ideas musicales, por su brío cómico y la exactitud de su declamación, es la más bella ópera bufa que existe” (Grove’s on line). Ejemplo representativo del género y una de las óperas más populares de todos los tiempos (Candé, 2001, p. 89), su argumento se sitúa en Sevilla en el siglo XVIII y en sus dos actos los cinco personajes centrales: Rosina, *mezzo-soprano*; Conde de Almaviva, *tenor*; Fígaro, *barítono*; Don Bartolo, *bajo*; Don Basilio, *bajo buffo* y tres personajes secundarios (Ambrogio, Fiorello y Berta), más un escribano, un comisario de policía, músicos y soldados, presentan de forma leve y divertida las confusiones y conflictos de los personajes, defendiendo Don Bartolo y Don Basilio el casamiento del primero con Rosina y, por otro lado, Fígaro y el conde de Almaviva, el casamiento de este último con la misma.

Esta ópera se presenta con la elección de voces solistas vocalmente diversificadas, si comparada con ejemplos operísticos anteriores, y con clara caracterización musical de los personajes, de acuerdo con sus aspectos psicológicos. En ella Rossini explora, magistralmente, las capacidades técnicas y tímbricas de las voces en el transcurso de los dos actos. Las cavatinas y arias seleccionadas para el estudio del apoyo vocal se encuentran en el Acto I, con 2 escenas. Ellas son: “*Conte*” *Ecco ridente in cielo*, Lindoro, tenor; *Largo al factotum*, Fígaro, barítono; *Una voce poco fà*, Rosina, mezzo-soprano; *La calunnia*, Don Basilio, bajo y *A un dottor de la mia sorte*, Don Bartolo, bajo bufode *Il Barbieri di Siviglia*, demuestran no solo la preferencia e interés que el *Bel canto* había despertado en el público como, y principalmente, el dominio de la técnica de composición adquiridas por los compositores líricos para las voces solistas, especialmente Rossini, en las primeras décadas del siglo XIX. En esta ópera también se destacan sus “melodías elegantes, ritmos embriagadores y soberbia escrita para ensemble vocal [considerada por los especialistas como] la mayor de todas las óperas cómicas italianas, eternamente espontánea en su espíritu e invención” (Grove. Ed. Concisa, 1992, p. 801). Otro aspecto importante en cada una de estas cavatinas y arias es la economía (y variedad) de las pocas fórmulas rítmico-melódicas que Rossini presenta de acuerdo con las características del personaje y la repetición modificada en diferentes versos. De la misma forma la alegría,

perspicacia, caprichos e intenciones que caracterizan a cada personaje en esta ópera. Las arias seleccionadas muestran ese universo que *Il Barbieri di Siviglia* presenta<sup>184</sup>.

#### 4.2.1 - Cavatina *Ecco ridente in cielo, Conde de Almaviva*

Como era costumbre entre los compositores de períodos anteriores, en esta cavatina Rossini utiliza una melodía criada para su ópera *Aureliano in Palmira*. *Ecco ridente in cielo*, es la primer aria del tenor donde el Conde de Almaviva, junto con un grupo de músicos, prepara una serenata delante a la ventana de Rosina que, anteriormente, había llamado su atención y sentía que estaba enamorado por ella. En este momento, Rosina no demuestra el interés esperado por el conde, que, por su vez se presenta como Lindoro

**Estructura:** 2 partes consecutivas: Largo. Allegro

**Largo** - Introducción Instrumental: 14 Compases y 1ª estrofa (cc. 1-31)

**Allegro:** Introducción 2 compases y 2ª estrofa (cc. 32-84)

**Tonalidad:** Do Mayor

**Indicación de compás:** Largo 2/4 y Allegro 4/4

**Orquestación:** Cuerdas, Soplos y Guitarra

**Extensión vocal del aria:** fa#2 – si3

Personaje	Opera	Autor	Carácter	Extensión tonal	Potencia vocal	Duración	Idioma	Categoría
Almaviva	«Il barbiere di Siviglia» (1816)	G. Rossini (1792-1868)	Ligero		Media	Extenso	Italiano	1.ª A

Fig. 115 – Datos generales del Conde de Almaviva (Regidor Arribas, 1977, p. 170)

#### Texto

Ecco, ridente in cielo  
spunta la bella aurora,  
e tu non sorgi ancora,  
e puoi dormir cosi?  
Sorgi, mia dolce epeme.  
vieni, bell'idol mio,

He aquí, risueña en el cielo,  
despuntando ya la bella aurora,  
¿Y tú no aparece aún,  
Y no puedes dormir así?  
Aparece, dulce esperanza mía,  
ven, hermoso ídolo mío,

<sup>184</sup> Serán analizadas de forma más completa *Una voce poco fà* y *O mio babbino caro* porque fueron las escogidas para las entrevistas con la soprano Rosimari Oliveira.

rendi men crudo, oh Dio!  
lo stral che mi feri.

haz menos cruel, ¡oh Dios!,  
el rayo que me hirió

O sorte! già veggo  
quel caro sembiante;  
quest' anima amante  
ottenne pietà!

¡Oh, qué suerte!, ya veo  
el rostro amado;  
¡mi alma amante  
ha merecido piedad!

Oh! Istante d'amore!  
Felice momento!  
Oh dolce contento,  
che equal, no non ha!

¡Oh instante de amor!  
¡Momento feliz!  
¡Oh dulce felicidad  
sin igual! No hay!

El Largo en 2/4 da inicio a la cavatina con una introducción instrumental de 14 compases, por parte de la orquesta completa, melodía cantáble de un clarinete y arpeggios quebrados en tresillos de semicorchea en la guitarra. En este andamento son presentadas las dos primeras estrofas, con 4 versos cada una. La melodía vocal de la primera estrofa sigue el modelo de la presentada antes por el clarinete, de forma simétrica de 4 compases (2+2) sobre acompañamiento en pizzicato de las cuerdas y los tresillos de la guitarra (1º y 2º verso, fórmula 1a y 1b):

**Cuadro No. 4**

**Largo**

**En Legato y Do Mayor**

La melodía inicial se repite en el 3º verso: fórmula 1a y es introducida con ornamentaciones en el 4º verso, fórmula 2:

**Cuadro No. 5**

Al final de cada verso se presentan algunos ornamentos que, dependiendo del intérprete, siguen de forma rígida o más flexible la partitura. A diferencia de las

anteriores, el 4º verso comienza con una serie de fusas descendentes - ascendentes por grado conjunto, que llegan a un clímax en la voz aguda del tenor (4º verso).

Los versos siguientes se presentan dentro del formato melódico inicial con ornamentaciones al final de cada verso. Predomina la secuencia de grados conjuntos con algunos saltos melódicos de 7ª y 6ª en la línea melódica. La tesitura de la melodía se presenta principalmente en la región medio-aguda, articulación en legato y dinámica del *p* al *f*.

Un resumen de las principales fórmulas rítmico-melódicas del Largo:

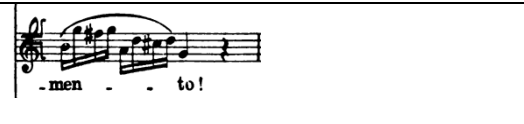




**Cuadro No. 6**

Fórmula sVersos	Temas. Versos	Melodías repetidas o variadas
1 1º verso		
2 2º verso		
1 3º verso		
3 4º verso		
1 8º verso		

El Allegro en **C**, introduce la tercera estrofa con movimiento más rápido y melodía más ornamentada que pasa por las tres regiones de la voz y exige una clara articulación del texto. Esta estrofa es acompañada por la orquesta completa dejando en destaque la voz solista. Las principales fórmulas rítmico-melódicas de cada parte, siempre en Legato y con varias combinaciones en las coloraturas, exigen constante atención al intérprete:

**Cuadro No. 7**

Versos	Allegro	Melodías repetidas o variadas
9º 15º	 <p>Oh sor - te! già veg - go</p>	 <p>Oh dol - ce con - ten - to</p>
10º	 <p>quel ca - ro sem - bian - te:</p>	
11º	 <p>que - st'a - nima a - man - to</p>	
12º / 16º	 <p>ot - ten - ne - pie</p>	 <p>che e - -gual no, non ha,</p>
13º	 <p>...more!</p>	 <p>Fe - li - ce mo - -mento!</p>
13º	 <p>i - stan - te d'a - mo - re</p>	
14º	 <p>fe - li - ce mo -</p>	

	 <p>-men - - to!</p>	
16°	 <p>no, no, che e.gual non</p>	
16°	<p><i>CONTE</i></p>  <p>ha. che e.gual non ha.</p>	
<p><b>Legato, más ornamentado, de Do para SolM</b></p>		



Fl. I.

Ob.

Cl. Do I.

Trb. Do I.

Sis.

Ch.

Vni.

Vle.

Vo.

Cb.

Fl. I.

Ob.

Cl. Do I.

Fg. a 2.

Cr. Do.

Trb. Do I.

Sis.

Ch.

CONTE

Ec - co ri - dente in cie - lo spunta la bel - la au -

Vni.

Vle.

Vo.

Cb.

Pizz.

Arco.

Pizz. pp

Pizz. pp

Pizz. pp

Pizz. pp

Fig. 116.2 - Partitura canto y orquesta *Ecco ridente in cielo*.



The image displays three systems of a musical score for the opera *Ecco ridente in cielo*. Each system includes a vocal line for the character CONTE and an orchestral arrangement. The vocal parts are written in a single staff, while the orchestra consists of multiple staves for various instruments.

**System 1:**

- Ch.** (Chorus): Treble clef, 3/4 time signature. Features a triplet of eighth notes and a piano (*p*) dynamic marking.
- CONTE:** Treble clef. Lyrics: "-ro - ra, e tu non sor-gi an - co - ra e puoi dormir co - si?". Blue brackets highlight specific phrases in the vocal line.
- Orchestra:** Includes staves for Violini (Vni), Violini (Vle), Viola (Vo.), and Contrabbassi (Cb.).

**System 2:**

- Cr. Do:** Treble clef, 3/4 time signature. Features a triplet of eighth notes and a piano (*p*) dynamic marking.
- Ch.** (Chorus): Treble clef, 3/4 time signature. Features a triplet of eighth notes and a piano (*p*) dynamic marking.
- CONTE:** Treble clef. Lyrics: "Sor-gi, mia dol - ce spe - me, vie - ni, bell'i - dol mi - o, ren - di men cru - do, oh". Blue brackets highlight specific phrases in the vocal line.
- Orchestra:** Includes staves for Violini (Vni), Violini (Vle), Viola (Ve.), and Contrabbassi (Cb.). The Vle part is marked "Arco".

**System 3:**

- Ch.** (Chorus): Treble clef, 3/4 time signature. Features a triplet of eighth notes.
- CONTE:** Treble clef. Lyrics: "Di - o! lo stral lo - stral che mi fe - ri, lo stral che mi fe -". The word "a piacere" is written above the vocal line. Blue brackets highlight specific phrases in the vocal line.
- Orchestra:** Includes staves for Violini (Vni), Violini (Vle), Viola (Ve.), and Contrabbassi (Cb.). The Vle and Ve parts are marked "Arco". The Ve and Cb parts have "Pizz." (pizzicato) markings.

Fig. 116.3 - Partitura canto y orquesta *Ecco ridente in cielo*.

**Allegro**

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Oboe (Ott.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), and Chorus (Ch.). The vocal part (CONTE) has lyrics: "-ri. Oh sor - te! già veg - go quel". The second system includes parts for Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The vocal part continues with lyrics: "ca - ro sem - bian - te: que -". The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, f), articulation (accents), and performance instructions (Pizz., Arco).

Ott.  
Cl.  
Do  
Fg.  
Cr.  
Do  
Ch.  
CONTE  
-ri. Oh sor - te! già veg - go quel

**Allegro**

Vni  
Vle  
Ve.  
Cb.

ca - ro sem - bian - te: que -

Fig. 116.4 - Partitura canto y orquesta *Ecco ridente in cielo*.



The image displays a musical score for a vocal and orchestral piece. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), Trumpet in D (Trb. Do), and Chorus (Ch.). The vocal part is for the character CONTE. The lyrics for the first system are: *-more! Fe - - li-ce mo - -*. The second system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Chorus (Ch.), and the vocal part for CONTE. The lyrics for the second system are: *-mento! i - - stan - te d'a - - mo - re fe - - li - - ce mo -*. The orchestral parts include Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features various dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). The vocal line is marked with a fermata over the word 'more!' and a long note for 'Fe - - li-ce mo - -'.

Fig. 116.6 - Partitura canto y orquesta *Ecco ridente in cielo*.

The image displays two systems of a musical score for the opera *Ecco ridente in cielo*. The first system (Fig. 116.7) includes the vocal line for the character CONTE and the first system of the orchestra. The vocal line features the lyrics: "-men - - to! Oh dol - ce con - ten - to che e -". The orchestral parts include Oboe (Ott.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), and Chorus (Ch.). The second system continues the vocal line with the lyrics: "-gual no, non ha, no, no, che e-gual non". The orchestral parts include Oboe (Ott.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), Trumpet in D (Trb. Do), and Chorus (Ch.). The score is written in a major key and 4/4 time. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The first system is marked with a first ending bracket (I.).

Fig. 116.7 - Partitura canto y orquesta *Ecco ridente in cielo*.

The image displays two systems of a musical score for the opera *Ecco ridente in cielo*. The first system (top) includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), Trumpet in D (Trb. Do), and Chorus (Ch.). The vocal part is for the character CONTE, with lyrics: "ha, che e - gual non ha, oh dol - ce con - ten". The second system (bottom) continues the vocal line with lyrics: "-to che e - gual non ha, che e - gual non ha, che e". The orchestral accompaniment features strings (Vni, Vle, Vo., Cb.) and woodwinds (Ott., Ob., Cl. Do, Fg., Cr. Do, Trb. Do, Ch.). Dynamic markings such as *pp*, *p*, and *fp* are present throughout the score.

Fig. 116.8 - Partitura canto y orquesta *Ecco ridente in cielo*.

38

Ott.  
Ob.  
Cl.  
Do  
Fg.  
Cr.  
Do  
Trb.  
Do  
Ch.

CONTE

gual non ha, che egual non ha, che egual non ha, che e - gual, che egual non

Vni  
Vle  
Vo.  
Cb.

Ott.  
Ob.  
Cl.  
Do  
Fg.  
Cr.  
Do  
Trb.  
Do  
Ch.

CONTE

ha!

Vni  
Vle  
Vo.  
Cb.

Fig. 116.9 - Partitura canto y orquesta *Ecco ridente in cielo*.

#### 4.2.2 - Cavatina *Largo al factotum*, Fígaro

Al finalizar *Ecco ridente in cielo*, y el conde se despedir de los músicos, aparece Fígaro y canta la célebre cavatina *Largo al factotum*<sup>185</sup>, presentado las características de su personaje: un barbero que es el hace todo de la ciudad y es procurado para toda suerte de servicios e informaciones. A partir de ese momento, el encuentro de Fígaro y el Conde de Almaviva da inicio a la trama en busca de conquistar a Rosina, a pesar de los intereses de Don Bartolo en desposarla.

##### Estructura:

**Allegro Vivace**

**Tonalidad:** Do Mayor

**Indicación de compás:** 6/8

**Orquestación:** Cordas y Soplos

**Extensión vocal del aria:** re2 – la3


Personaje	Opera	Autor	Carácter	Extensión tonal	Potencia vocal	Duración	Idioma	Categoría
Fígaro	«Il barbiere di Siviglia» (1816)	G. Rossini (1792-1868)	Ligero		Media	Medio	Italiano	1.ª A

Fig. 117 – Datos generales de Fígaro (Regidor Arribas, 1977, p. 177)

##### Texto

La ran la lera, la ran la la.  
 La ran la lera, la ran la la .  
 Largo al factotum  
 della cità,  
 largo!  
 La ran la. La ran la, la ran la , la!  
 Presto a bottega,  
 chè l'alba è già, presto!  
 La ran la, la ran la, la ran la, la.  
 Ah, che bel vivere,  
 che bel piacere,  
 per un barbiere, di qualità,  
 di qualità!

Ah, bravo, Fígaro, bravo,  
 bravissimo, bravo!  
 La ran la, la ran la, la ran la, la.  
 Fortunatissimo per verità!

La ran la...  
 La ran la...  
 ¡Dejen paso al factótum  
 de la ciudad,  
 dejen paso!  
 La ran la...  
 Rápido, a la tienda,  
 que ya es de día, rápido!  
 La ran la...  
 Ah, que vida más Hermosa,  
 qué gran placer,  
 para un barbero de calidad  
 de calidad!

Ah, bravo, Fígaro, bravo  
 bravissimo, bravo!  
 La ran la...  
 Afortunadísimo eres en verdad!

<sup>185</sup> Sirviente o criado general. *Factotum* significa “el que hace todo”.



La ran la, la ran la, la ran la, la.  
Pronto a far tutto,  
la notte, il giorno  
sempre d'intorno in giro sta.  
Miglior cuccagna per un barbiere,  
vita più, nobile, no, non si dà.  
La, la ran la, la ran, la ran la.

Rasori e pettini,  
lancette e forbici  
al mio comando tutto qui sta,  
v'è la risorsa poi del mestiere  
colla donnetta, col cavaliere.  
Ah, che bel vivere,  
che bel piacere,  
che bel piacere  
per un barbiere di qualità,  
di qualità!

Tutti mi chiedono,  
tutti mi vogliono,  
donne, ragazzi,  
vecchi, fanciulle.  
Qua la parruca...  
presto la barba...  
Qua la sanguigna,  
presto il biglietto!

Fígaro, Fígaro, Fígaro, Fígaro!  
Ahimè, ahimè, Che furia!  
Ahimè,  
Che folla!  
Uno alla volta per carità!  
Fígaro! Son qua  
Ehi Fígaro son qua,  
Fígaro qua, Fígaro lá,  
Fígaro qua, Fígaro lá,  
Fígaro su, Fígaro giù,  
Fígaro su, Fígaro giú!  
Pronto prontísimo  
son come il fulmine,  
sono il factótum, della città,  
della città!

Ah, bravo Fígaro,  
bravo, bravísimo!  
A te fortuna, a te fortuna, a te fortuna  
non mancherà!  
La, la ran la, la ran la, la ran.  
A te fortuna, a te fortuna,  
a te fortuna  
non mancherà!  
Sono il factótum della città!

La ran la...  
Dispuesto para hacer de todo  
de noche y de día.  
va de un lado para otro,  
Mejor ganga para un barbero  
Ni vida más noble, no la hay, no.  
La, la...

Navajas y peines,  
bisturi y tijeras  
a mis órdenes todos están,  
tengo recursos, además de oficio,  
con la joven, con el caballero.  
Ah, que vida más hermosa,  
que gran placer,  
que gran placer  
para un barbero de calidad,  
de calidad!

Todos me llaman,  
me solicitan,  
mujeres, muchachos,  
viejos y niñas.  
Trae la peluca...  
rápido, la barba...  
Trae las sanquiuelas,  
pronto, esta carta.

¡Fígaro, ¡Fígaro...  
Ay de mi, ay de mí! ¡Qué furia!  
Ay de mí!  
Ay, que multitud!  
¡De uno en uno, por caridad!  
¡Fígaro, ¡Estoy aquí!  
¡Eh, Fígaro! ¡Estoy aquí!  
¡Fígaro acá, Fígaro allá,  
¡Fígaro acá, Fígaro allá,  
Fígaro arriba, Fígaro abajo,  
Fígaro arriba, Fígaro abajo,  
Rápido, rapidísimo,  
soy como el rayo,  
¡soy el factótum de la ciudad,  
de la ciudad!

Ah, bravo Fígaro,  
bravo, bravísimo!  
A ti fortuna, a ti fortuna,  
¡Jamás te faltará!  
La, la ran...  
A ti fortuna, a ti fortuna  
a ti fortuna  
¡Jamás te faltará!  
¡Soy el factótum de la ciudad!

Como en el caso de las arias anteriores, el *Largo al factotum* es un ejemplo clásico de obra vocal a que todo solista aspira interpretar en determinado momento de su carrera y cuando está de pose del dominio de la técnica vocal. Esta aria es considerada una de las más difíciles de interpretar en el repertorio de los barítonos por la variedad de tesitura vocal, ritmo marcante y agilidades que exigen mucha claridad en la dicción del texto. El carácter alegre, divertido y pícaro del personaje aquí se presenta en un compás de 6/8 con acentuado tratamiento silábico y amplia extensión vocal del solista. Además, la repetición constante de fórmulas rítmico-melódicas, incisivas y marcantes, exigen del cantante una constante sincronía con el acompañamiento orquestal que, por su vez, refuerza o alterna con las principales melodías del canto y son un ejemplo de resistencia física para el cantante. Por la relación silábica de la melodía con el texto, aquí la articulación *legato* debe estar articulada con el ritmo-melodía para la expresión del texto y los *staccatos* se presentan de forma diversificada para el intérprete. Veamos algunos de los ejemplos melódicos de esta aria en Allegro vivace que contribuye para identificar las características del personaje:

**Cuadro No. 8**

<b>Allegro Vivace</b>	
1	<p><i>FIGARO</i> <i>fz</i> <i>pp</i> <i>(di dentro)</i></p> <p>La ran la</p>
<i>FIG.</i>	<p>le ra la ran la la</p>
2	<p><i>FIG.</i> <i>ff</i></p> <p>Lar - go al fa - cto - tum della cit - tà, lar -</p>
<i>FIG.</i>	<p>- go! La ran la, la ran la, la ran la, la. Pre - sto a botte - ga, ch'è l'alba è</p>
<i>FIG.</i>	<p>già, pre - sto! La ran la, la ran la, la ran la, la.</p>
3	<p><i>FIG.</i> <i>f</i></p> <p>Pronto a far</p>
<i>FIG.</i>	<p>tut - to, la notte, il giorno, sempre d'intorno, in giro sta. Miglior cuo - ca - gna per un bar - bie - re, vi - ta più</p>
<i>FIG.</i>	<p>no - bile, no, non si dà. La, la ran la, la ran la, la ran la, la ran la, la ran la, la ran la, la ran la.</p>

# CAVATINA

«FIGARO»

**All<sup>o</sup> vivace**

Ott.  
Fl.  
Cl.  
Do  
Fg.  
Cr.  
Do  
Trb.  
Do

**All<sup>o</sup> vivace**

Vni  
Vle  
Vo.  
Cb.

Ott.  
Fl.  
Cl.  
Do  
Fg.  
Cr.  
Do  
Trb.  
Do

Vni  
Vle  
Vo.  
Cb.

Fig. 118.1 – Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

The image displays a musical score for the opera 'L'italiana in Algeri', specifically the 'Largo al Factotum' section. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. Dc), Bassoon (Fg.), Horn in C (Cr. Do), Trumpet in D (Trb. Do), and Bass (Cb.). The vocal part is for Figaro, with lyrics 'le ra' and 'la ran la la'. The second system continues the orchestral parts, including Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Horn in C (Cr. Do), Trumpet in D (Trb. Do), Bass (Cb.), and the vocal part for Figaro with lyrics 'le ra' and 'la ran la la'. The score features various dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, *cresc.*, and *Pizz.*, along with performance instructions like *(di dentro)* and *La ran la*. The tempo is marked 'Largo al Factotum'.

Fig. 118.2 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

Ott. *mf cresc.*  
 Fl.  
 Cl. Do  
 Fg. *a 2*  
 Cr. Do  
 Trb. Do *a 2*  
 FIG. la ran la le ra la ran la la.  
 Vni *mf cresc.*  
 Vle  
 Vc. *cresc.* Arco *mf cresc.*  
 Cb. *cresc.* Arco *mf cresc.*

Fig. 118.3 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

The image displays a musical score for the piece "Largo al Factotum". It is divided into two systems of staves. The first system includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), Trumpet (Trb. Do), and Bassoon (FIG.). The vocal line (Vo.) is also present. The lyrics for the first system are: "Lar - go al fa.cto.tum della cit.tà, lar -". The second system includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), Trumpet (Trb. Do), and Bassoon (FIG.). The vocal line (Vo.) continues with the lyrics: "-go! La ran la, la ran la, la ran la, la. Pre - sto a botte - ga, ch'è l'alba è". The score includes various musical notations such as dynamics (ff, p), articulation (accents), and phrasing slurs.

Fig. 118.4 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.

già, pre-sto! La ran la, la ran la, la ran la, la.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

FIG.

Ah, che bel vi-vere, che bel piace-re, che bel pia-ce.re per un bar-bie-re di quali.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 118.5 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.

..tà, di quali ..tà! Ah, \_\_ bravo Figaro, bravo, bravissimo, bra -

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.

..vo! La ran la, la ran la, la ran la, la. For. tuna. tis. simo per veri.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 118.6 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.



Ott.  
 Fl.  
 Cl.  
 Do  
 Fg.  
 Cr.  
 Do  
 Trb.  
 Do  
 FIG.  
 Vni  
 Vle  
 Vo.  
 Cb.

-tà, bra - vo!.. La ran la, la ran la, la ran la, la. For - tu. na. tis - si. mo

per ve. ri. tà, for - tu. na. tis - si. mo per ve. ri. tà. La, la ran la, la, la ran

Fig. 118.7 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

The image displays a musical score for a voice and orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), Trumpet in D (Trb. Do), and Figure Bass (FIG.). The vocal line (FIG.) has the lyrics "la, la rana, la rana, la rana, la rana, la." The second system includes staves for Violin (Vni), Viola (Vle), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). The vocal line in the second system is marked "Pronto a far". The score features various musical notations, including dynamics (p, f), articulation (accents), and phrasing (slurs).

Fig. 118.8 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

Cl.  
Do

Fg.

FIG.  
tut . to, la notte, il giorno, sempre d'intorno, in giro sta. Miglior cuo . ca . gna per un bar . bie . re, vi . ta più

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.  
no . bile, no, non si dà. La, la ran la, la ran la, la ran la, la ran la, la ran la, la ran la, la ran la.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

*mf* *cresc.* *f* *p*

Fig. 118.9 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

Fl.

Fg.

FIG.

Rasorie pet-tini, lancettee for-bici al mioco.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fl.

Fg.

FIG.

.mando tutto qui sta, rasorie pet-tini, lancettee for-bici al mioco.man.do tutto qui sta.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

*a piacere*

FIG.

V'è la ri.sorsa, poidel mestiere... colladon-net - ta... col ca.va.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 118.10 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

FIG. *lie - re, colla don-netta... la, le ran le ra... col ca.va-li.re... la, la ran la... la...*

Vni

Vle

Vo.

Cb.

*a tempo*

Fl.

Cl.

Do

FIG. *la. Ah, che bel vi - ve.re, che bel pia-ce - re,*

*a tempo*

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fl.

Cl.

Do

FIG. *che bel pia-ce-re per un bar-bie - re di qual-tà, di qual-tà!*

Vni

Vle

Vo. *Arco*

Cb. *Arco*

Fig. 118.11 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

I.

Cl. Do

Fg.

Cr. Do

Trb. Do

FIG.

Tutti mi chie.dono, tutti mi vo.gliono, donne,ra.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Pizz.

Ott.

Fl.

Cl. Do

Fg.

Cr. Do

Trb. Do

FIG.

-gazzi, vecchi, fan.ciul.le. Qua la parrucca... presto la

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Pizz.

*mf cresc.*

*cresc.*

*a 2*

*cresc.*

*mf cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*mf cresc.*

Fig. 118.12 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.  
a 2

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.  
bar.ba... qua la san.guigna... presto il bi - gliet.to... Tutti mi

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.  
a 2

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.  
chie.do no,tut.ti mi vo.glio.no,tut.ti mi vo.glio.no,tut.ti mi vo.gliono Qua la par.rue - ca.. presto la

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 118.13 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

Ott. *cresc.*

Fl.

Cl. Do *cresc.*

Fg.

Cr. Do

Trb. Do

FIG. *cresc.*  
bar - ba.. presto il bi - gliet - to... Fi - ga - ro, Fi - ga - ro, Fi - ga - ro, Fi - ga - ro, Fi - ga - ro, Fi - ga - ro,

Vni *cresc.*

Vle *cresc.*

Vo. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Ott.

Fl.

Cl. Do

Fg.

Cr. Do

Trb. Do

FIG. *cresc.*  
Fi. ga. ro, Fi. ga. ro, Fi. ga. ro! Ahi. mè! ahi. mè! ohe fu - ria! ahi. mè! ohe

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 118.14 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.



68

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.

fol - ta! u - no alla vol - ta, per ca - ri - tà, per ca - ri - tà, per

Vni

Vlo

Vo.

Cb.

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.

ca - ri - tà, uno alla vol . ta, uno alla vol . ta, uno alla vol . ta, per cari - tà!

Vni

Vlo

Vo.

Cb.

Fig. 118.15 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

Cl. Do

Fg.

Cr. Do

Trb. Do

FIG.  
Fi-garo!.. Son qua. Ehi... Fi-garo! Son

Vni

Vle

Vo.  
Pizz. p

Cb.

Ott.

Fl.

Cl. Do

Fg.

Cr. Do

Trb. Do

FIG.  
qua. Figaro qua, Figaro là, Figaro qua, Figaro là, Figaro su, Figaro

Vni

Vle

Vo.

Cb.  
Pizz. mf cresc.

Fig. 118.16 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.

gìù, Figaro su, Figaro giù. Pronto prontis... si mo son come il fulmine, sono il factotum della città.

Vni

Vle

Ve.

Cb.

Ott.

Fl.

Cl.  
Do

Fg.

Cr.  
Do

Trb.  
Do

FIG.

-tà, della città, della città, della città, della città, della città.

Vni

Vle

Ve.

Cb.

Fig. 118.17 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.



The image displays two systems of a musical score for 'Largo al Factotum'. The first system includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), and Bassoon (FIG.). The vocal line (FIG.) has the lyrics: *la, la ran la, la ran la, la ran, a te for. tu - na, a te for. tu - na, a te for. tu - na, a te for. tu - na non manche.* The second system includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), Trumpet in D (Trb. Do), Bassoon (FIG.), Violin (Vni), Viola (Vle), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). The vocal line (FIG.) has the lyrics: *-ra. So - no il fac.to - tum del - la cit.tà, so - no il fac.to - tum*. The score features various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *sf*), articulation, and phrasing slurs.

Fig. 118.19 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

The image displays a musical score for a vocal and orchestral piece. The score is divided into two systems. The first system includes the following parts: Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Do), Trumpet in D (Trb. Do), and the vocal line (FIG.). The vocal line features the lyrics: "del - la cit - tà, del - la cit - tà, del - la cit - tà, del - la cit -". The second system continues the orchestral parts, with the vocal line ending on the syllable "-tà.". The score is written in a major key and a slow tempo, as indicated by the title "Largo al Factotum". The instrumentation includes woodwinds, brass, and strings.

Fig. 118.20 - Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum*.

### 4.2.3 - Cavatina *Una voce poco fà*, Rosina

De gran repercusión entre las cantantes, *Una voce poco fà*, es la primera aria del personaje Rosina presentada en la 2ª escena del primer acto. En ella Rosina describe las características del personaje y la música de Rossini “captura el carácter astuto del personaje” (Grove. Ed. Concisa, 1992, p. 801.). Es identificada como aria de coloratura por “emplear trechos virtuosísimos”(Dourado, 2004, p. 30) que exigen dominio técnico de la voz y varias de sus cualidades de emisión: dicción, articulación, proyección, homogeneidad y dinámica musical, acentuadas por la diversidad de coloraturas (figuraciones y ornamentaciones) propuestas por medio de combinaciones rítmico-melódicas acompañadas por delicada y variadas combinaciones tímbricas en la orquestación.

Es aconsejado por la mayoría de los docentes de canto lírico que el interés por la interpretación de esta arias debe acontecer después de cierto tiempo de estudios y en la fase de madurez técnica, vocal y musical de las voces femeninas meta que todo intérprete desea alcanzar en determinado momento de sus estudios y ejercicio profesional. Aspectos importantes a ser considerados una vez que hacen parte de la formación, dominio técnico vocal y experiencia adquirida por años de estudio y performance en público y debe estar acompañado por las preferencias personales, desafíos e intereses en la elección del repertorio y descubrimiento de la situación de la voz para el ejercicio profesional.

La clasificación vocal original de este personaje es mezzo-soprano, su popularidad ha dado lugar a que varias sopranos realizasen este personaje en un su totalidad o, principalmente, en la interpretación de esta cavatina. Entre los registros grabados en diferentes épocas a partir de 1927, por sopranos y mezzo-sopranos reconocidos son: Conchita Supervia, María Callas, Teresa Berganza; Maria Ewin, Angela Gheorghiv y Cecilia Bartoli (versión de Malibran’s ornaments, CD “Sospiri”). Al ser indagada sobre la interpretación de esta aria por sopranos y no por mezzo-sopranos RO responde:

“Creo que es posible cantar un aria que nos es específicamente para soprano desde que no se cante las arias y participaciones del personaje en su totalidad. Tú puedes tener las notas, pero no es lo mismo que cuando ella es cantada para una voz que tiene originalmente la clasificación que el personaje o determinado repertorio exige. Consigo hacer esta aria (*Una voce poco fa*) que tiene muchos graves y una orquestación pesadísima para mi voz.... Yo nunca voy a cantar

Eurica, no voy a poder cantarla. Cuando tu cantas sola es una cosa, cantar con la orquesta traería problemas para mí [...] A Rosina tiene grandes conjuntos. A mí no me gusta hacer la transposición de un aria, a mí me gusta oírla con una mezzo, mismo. No había pensado en eso. Pero, por ejemplo, en un aria de Lairetta que es una joven, un personaje que no ofrece muchas dificultades, una Lairetta cantada por una soprano dramática tampoco queda bien, pero si es una mezzo más leve es mejor” (Entrevista, 23/07/2013).

Aspecto importante a ser considerados una vez que hacen parte de la formación, dominio técnico vocal y experiencia adquirida por años de estudio y performance en público y debe estar acompañados por las preferencias personales, desafíos e intereses en la elección del repertorio y descubrimiento de la situación de la voz. Características que demuestran madurez y consciencia de las posibilidades de la voz cantada para la interpretación del repertorio.

#### 4.2.3.1 - *Una voce poco fà*: Análisis musical descriptivo

En la segunda escena del primer acto de *Il Barbieri di Siviglia*, Rosina presenta la cavatina *Una voce poco fà*. Sus características musicales son aquí estudiadas a partir de la partitura original en Mi Mayor<sup>186</sup>, con énfasis en su construcción formal, tratamiento rítmico-melódico, armónico e instrumental y relación del texto con la melodía vocal.

Características formales y texto de *Una voce poco fà*:

**Estructura:** 2 partes consecutivas. Andante y Moderato

**Andante:** Introducción instrumental y doce primeros versos (cc.1c - 43a<sup>187</sup>);

**Moderato:** Introducción instrumental y los doce versos siguientes (cc.44a - 120a);

**Tonalidad:** Mi Mayor (versión original y tonalidad principal);

**Indicación de compás:** *Andante* 3/4 y *Moderato* 4/4;

**Orquestación:** Flauta, Oboe, 2 clarinetes en la, 2 fagotes, 2 trompas en Mi e 2 trompetas en la y cuerdas.

**Extensión vocal del aria:** sol2 – si/do5<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Editada por Dover Publications, Inc. New York, 1989.

<sup>187</sup> Numeración a partir del compás inicial en anacrusa.

<sup>188</sup> Muchas veces las solistas cantan un do5 que no se encuentra en la partitura. Cuando realizada en esta octava, esta práctica pretende demostrar la habilidad y virtuosismo de la solista en los sobre-agudos.



Personaje	Opera	Autor	Caracter	Extension tonal	Potencia vocal	Duración	Idioma	Categoría
Rosina	«Il barbiere di Siviglia» (1816)	G. Rossini (1792-1868)	Ligero		Media	Extenso	Italiano	1.ª A

Fig. 119 – Datos generales de Rosina (Regidor Arribas, 1977, p. 160)

El texto de Cesare Sterbini (1784-1831), en sus dos estrofas, deja en evidencia el carácter psicológico del personaje:

### Texto

*Una voce poco fà  
qui nel cor mi risuonò,  
il mio cor ferito e già,  
e Lindor fu che il piagò.  
Sì, Lindoro mio sarà,  
lo giurai, la vincerò.  
Il tutor ricuserò,  
io l'ingegno aguzzerò.  
alla fin s'accheterà  
e contenta io resterò.  
Sì, Lindoro mio sarà,  
lo giurai, la vincerò!*

Hace poco una voz  
en el corazón me resonó,  
mi corazón herido está ya  
y fue Lindoro quien lo lastimó.  
Sí, Lindoro mío será,  
lo juré y me saldré con la mía.  
El tutor se negará,  
yo mi ingenio aguzaré.  
Al final se calmará  
y contenta quedará.  
Sí, Lindoro mío será,  
lo he jurado, y me saldré con la mía.

*Io sono docile,  
son rispettosa,  
son obbediente,  
dolce, amorosa,  
mi lascio reggere,  
mi fo guidar.  
Ma se mi toccano  
dov'è il mio debole,  
sarò una vipera, sarò,  
e cento trappole  
prima di cedere  
farò giocare!*

Yo soy dócil,  
y respetuosa,  
soy obediente,  
dulce, amorosa,  
me deajo gobernar,  
me deajo guiar.  
Pero si me tocan  
en mi punto flaco,  
seré una víbora, lo seré,  
y de cien trampas  
me serviré  
antes de ceder!

El **Andante** (cc. 1-43) y el **Moderato** (cc. 44-121) son las dos partes, claramente diferenciadas en esta cavatina, cada una con una introducción instrumental que antecede la entrada de la voz solista en su respectiva estrofa. Coelho (2003) argumenta:

“Una cavatina binaria: o lánguido andante *Una voce poco fà* seguido de la coloratura brillante *Io sono docile*, que corresponde a la duplicidad del personaje que ella misma describe: dócil, respetuosa, obediente, amorosa, mas, si la tocan se transforma en una víbora. Este es uno de los grandes retratos del carácter del teatro rossiniano y en él, la forma de aria no es apenas un molde pre-existente, un ítem del código, y si una manera extremadamente apropiada de hacer corresponder el desenvolvimiento musical al sentido de las palabras” (p. 333).

En el *Andante* la Introducción es de catorce compases (cc. 1c-14a<sup>189</sup>) y en el *Moderato* de doce (cc. 44a-55c<sup>190</sup>), ambas en Mi Mayor. Desde el punto de vista formal y técnico-composicional estas dos partes se presentan de forma clara y complementaria, la armonía tonal con acordes de tres y cuatro sonidos, modulaciones y cadencias definidas, tratamiento orquestal y tímbrico variado y realce para la voz solista.

La introducción instrumental del ***Andante*** (Fig. 120.1) comienza con acorde de dominante (sin la 5ª) que resuelve en I, seguido de IV (c.2) y cadencia al tono de dominante (SiM; c.5). En los instrumentos aparece la figuración rítmica de semicorchea-corchea con dos puntos y semicorchea, ascendente-descendente, por grados conjuntos y saltos melódicos de 3ª, 5ª, 8ª y 4ª (cc. 1-5), de forma simultánea con el tutti orquestal (cuerdas e instrumentos de soplo) y dinámica ff (cc.1-4). A partir del compás 5c los primeros violines presentan una modificación rítmico-melódica de la fórmula anterior, acentuando su ornamentación (cc. 7-9) y preparando la cadencia con escalas rápidas de la flauta y del clarinete (ascendente/descendente cc. 10c-12a), para, reaparecer la fórmula rítmica inicial de forma descendente con negras y pausas intercaladas en las cuerdas y tutti orquestal sobre dominante-tónica en MiM (cc.10-14). La armonía se presenta en la tonalidad principal, alternando acordes de V/7ª, I, V/7ª, I, V/7ª, II, V/7ª, V/7ª –I (cadencia perfecta). La dinámica ff (cc.1-5) contrasta con pp (cc. 6-9) y ff-p-ff (cc. 10-14). En este pasaje predominan dos tipos de textura musical: tutti orquestal (cc.1-5); cuerdas y clarinetes (cc.6-9) y tutti de forma antifonal entre cuerdas y soplos (cc.10-14), anunciando el carácter leve, pícaro y joven del personaje desde el comienzo de su primera introducción. Digamos que la simplicidad se presenta con requinte y buen gusto, caracterizando el papel de la orquesta (y su orquestación), que continuará, no como simple acompañadora de la voz cantada y si en diálogo/contraposición con la voz, otra de las principales marcas del estilo rossiniano (Riding, 2010, p. 129).

---

<sup>189</sup> 1c= 1 corresponde al primer compás en anacrusa; c al tercer tiempo del  $\frac{3}{4}$ . 14c corresponde al tercer tiempo del compás 14, y así sucesivamente (a= 1er tiempo, b 2º tiempo, c 3º tiempo de cada compás)

<sup>190</sup> Numeración que da continuidad a la del *Andante*, sin interrupción.

CAVATINA  
"ROSINA"

Andante <sup>1</sup>

Fl. I. *ff* *pp* *ff* *pp*

Ob. *ff* *pp* *ff* *pp*

Cl. La *ff* *pp* *ff* *pp*

Fg. *ff* *pp* *ff* *pp*

Cr. Mi *ff* *pp* *ff* *pp*

Trb. La *ff* *pp* *ff* *pp*

Andante

Vni *ff* *pp* *ff* *pp* *sottovoce*

Vle *ff* *pp* *ff* *pp*

Vc. *ff* *pp* *ff* *pp*

Cb. *ff* *pp* *ff* *pp*

1 5

Fl. I. *ff* *pp* *ff* *pp*

Ob. *ff* *pp* *ff* *pp*

Cl. La *ff* *pp* *ff* *pp*

Fg. *ff* *pp* *ff* *pp*

Cr. Mi *ff* *pp* *ff* *pp*

Vni *ff* *pp* *ff* *pp*

Vle *ff* *pp* *ff* *pp* *divise*

Vc. *ff* *pp* *ff* *pp*

Cb. *ff* *pp* *ff* *pp*

10

Fig. 120.1 – Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

Fl. *I.*  
 Ob.  
 Cl. *La*  
 Fg. *I.* *a 2*  
 Cr. *Mi*  
 Trb. *La*  
 ROSINA  
 U - na vo -  
 Vni  
 Vle unite  
 Vc. 15  
 Cb.

Fig. 120.2 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

Después de la introducción comienza la letra de la primera estrofa con los **versos 1º, 2º, 3º y 4º** (cc.14c-22a), seguidos de la repetición de los **versos 5º y 6º** (cc. 22c- 30a). A los cuatro versos siguientes (**7º, 8º, 9º y 10º**) (cc. 31-35) sigue la repetición de la letra de los versos **5º y 6º** en el **11º y 12º** versos (cc. 35c a 43a):

<b>1º</b> <i>Una voce poco fà</i>	Hace poco una voz
<b>2º</b> <i>qui nel cor mi risuonò,</i>	en el corazón me resonó,
<b>3º</b> <i>il mio cor ferito e già,</i>	mi corazón herido está ya
<b>4º</b> <i>e Lindor fu che il piagò.</i>	y fue Lindoro quien lo lastimó.
<b>5º</b> <i><b>Si, Lindoro mio sarà,</b></i>	<b>Si, Lindoro mío será,</b>
<b>6º</b> <i><b>lo giurai, la vincerò.</b></i>	<b>lo juré y me saldré con la mía.</b>
<b>7º</b> <i>Il tutor ricuserò,</i>	El tutor se negará,
<b>8º</b> <i>io l'ingegno aguzzerò.</i>	yo mi ingenio aguzaré.
<b>9º</b> <i>alla fin s'accheterà</i>	Al final se calmará
<b>10º</b> <i>e contenta io resterò.</i>	y contenta quedaré.
<b>5º/11º</b> <i><b>Si, Lindoro mio sarà,</b></i>	<b>Si, Lindoro mío será,</b>
<b>6º/12º</b> <i><b>lo giurai, la vincerò!</b></i>	<b>lo he jurado, y me saldré con la mía.</b>

En esta primera estrofa, Rosina expone los sentimientos despertados por Lindoro (nombre ficticio del conde de Almaviva) y medita sobre la reacción de su tutor, que pretende desposarla, para concluir que su opción sentimental es Lindoro. Los seis primeros versos son acompañados por las cuerdas en pizzicato, con ritmo de negras y respectivas pausas (versos 1º. al 4º. cc. 14c-22a) y cuerdas con arco (versos 5º y 6º) (cc.22c-30a). La melodía vocal se presenta rítmica y claramente acentuada por pequeñas fórmulas, frases o motivos separados por pausas y algunas coloraturas.

La melodía vocal de los próximos seis versos (**del 7º al 12º**) son acompañados por las cuerdas en ritmo de corcheas y una melodía ornamentada de los primeros violines que se contraponen a un ritmo más ligado a cargo de los instrumentos de soplo (cc.30c- 35a). Ambos naipes hacen contraste con el motivo rítmico de la melodía vocal que, en este pasaje, aparece en registro medio de la voz y sobre notas repetidas. Para finalizar esta primera estrofa, el texto de los **versos 11º y 12º** se presenta con una melodía más virtuosística, descendente, con ritmo bien marcado y sus repeticiones son apoyadas por las cuerdas en tiempo tético y en contratiempo, lo que permite el destaque de la voz cantada en el ámbito de una 13ava de extensión, con pasajes de ricas y variadas coloraturas (cc.35c-43a). Los acordes de tres y cuatro sonidos, en estado fundamental y sus inversiones, en la tonalidad principal (MiM) y en el de la dominante (SiM), dan soporte a la melodía

vocal que aparece con profusión de notas melódicas entre las notas reales de los  
acordes:

Fl.

Ob.

Cl.  
La

Fg.

Cr.  
Mi

Trb.  
La

ROSINA

15

U - na vo - ce po - co fa qui nel

Vni

Vle

Vo.

Cb.

20

20

OS.

cor mi ri - suo - no; il mio cor - fa ri - to è già e Lindor..... fu che il pia - gò. Sì, Lin.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 120.3 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fa*.

The image displays a musical score for the opera *Il barbiere di Siviglia*, specifically the aria "Una voce poco fà". The score is arranged in three systems, each containing a vocal line and an orchestral section.

**System 1 (Measures 25-30):**

- Vocal Line (ROS.):** "do - ro mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce - rò; sì, Lindo - ro mio sa -".
- Orchestra:** Includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. La), Bassoon (Fg.), Trumpet (Cr. Mi), Trombone (Trb. La), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

**System 2 (Measures 30-35):**

- Vocal Line (ROS.):** "...rà, lo giu - ra - i, la vin - ce - rò. Il tu - tor ri - eu se -".
- Orchestra:** Includes Clarinet in C (Cl. La), Bassoon (Fg.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

**System 3 (Measures 35-40):**

- Vocal Line (ROS.):** "...rà, io l'ingegno aguzze - rò; all'a fin s'acchete - rà e contenta io re - ste -".
- Orchestra:** Includes Clarinet in C (Cl. La), Bassoon (Fg.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

Fig. 120.4 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

Fl. *L*

Ob.

Cl.  
La

Fg.

Cr.  
Mi

Trb.  
La

RAS.  
rò. Sì, Lin.do - ro mio sa - rà, lo giu - ra.i, la vin - ce - rò; sì, Lin.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

35

Fl. *L*

Ob.

Cl.  
La

Fg.

Cr.  
Mi

Trb.  
La

RAS.  
do ro - mio - sa - rà, lo giu - ra.i, la vin - ce - rò.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

40

43

Fig. 120.5 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.





Un análisis más detallado de la construcción rítmico-melódica de las frases cantadas proporciona una mejor comprensión de la relación del texto con la música y permite conocer su estructura interna para después identificar las características técnico-vocales y su repercusión en la interpretación de esta cavatina.

Los cuatro primeros versos del texto están contruidos sobre frases de tres compases (incompletos), inicio en anacrusa y final tético. Su estructura se fundamenta en tres tipos de figuraciones rítmico-melódicas diferenciadas:

- **1º y 3º versos con fórmulas 1a-b**<sup>191</sup> (*Una voce poco fà*, c. 14c-c. 16a y *il mio cor ferito è già*, 18c-20a), formada por grados conjuntos y saltos descendentes de 3ª, ascendente de 4ª y ascendente/descendente de 5ª y 6ª, con ritmos puntuados;
- **2º verso con la fórmula 2** (*qui nel cor mi risuonò*, 16c-18a) con intervallos descendentes principalmente de 3ª y ritmo de tresillo de corchea; dos semicorcheas y negra;
- **4º verso con la fórmula 3** (*e Lindor fu che il piagò*, 20c—22a)<sup>192</sup> que incluye elementos rítmicos de las dos fórmulas anteriores y melódicos con intervallos de grados conjuntos ascendentes, salto de 7ª y de 5ª descendentes y de 6ª y 5ª ascendente:

**Cuadro No. 9 - Rossini - *Una Voce Poco Fà* - Principales fórmulas rítmico-melódicas**

Música/Versos	Andante (1ª estrofa)	Reapariciones/Andante
1º / 3º	 <p>1a<sup>193</sup></p> <p>cc.14c-16a, 1er. verso</p>	 <p>1b</p> <p>cc.18c-20a, 3º verso</p>
2º	 <p>2</p> <p>cc.16c-18a, 2º verso</p>	
4º		 <p>3</p>

<sup>191</sup> A partir de este momento identificaremos cada fórmula rítmico-melódica con números en azul y sus posibles variantes con una letra en el respectivo número. Por ejemplo. 1a, 1b, 2, 3 etc.

<sup>192</sup> Cuadro completo, al final de este capítulo.

<sup>193</sup> Esta numeración en azul corresponde a la secuencia de figuraciones rítmico-melódicas diferentes (1, 2, etc), semejantes (1a, 1b, etc) o repetidas (4, 4; 5, 5; etc).

Los próximos versos se presentan con otras características rítmico-melódicas, con predominio de escalas descendentes, combinaciones rítmicas variadas y alternancia de canto silábico con pasajes en coloratura:

- El **5º y 6º versos** presentan las fórmulas **4 y 5** (*Si, Lindoro mio sarà/ Lo giurai, la vincerò*, cc.22c-26a) que son iguales a las que reaparecen con el texto de los **11º y 12º versos** (*Si, Lindoro mio sarà/ Lo giurai, la vincerò*, 35c-39a).
- La repetición de la letra de estos versos se da con la **fórmulas 6** para el **5º y 11º** (*Si, Lindoro mio sarà*, 26c-28a y 39c-41a) **y la fórmula 7a y 7b** para el **6º y 12º verso** (*Lo giurai, la vincerò*, 28c-30a y 39c-43a) respectivamente, con mayor exigencia en las coloraturas sobre escalas de fusas descendentes:

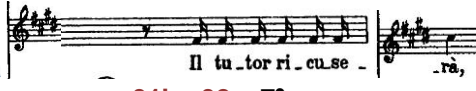
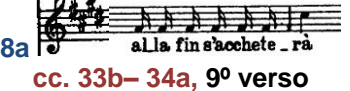
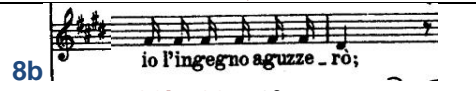
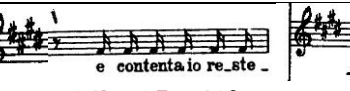
Cuadro No. 10

Música/Versos	Andante (1ª estrofa)	Reapariciones/Andante
5º / 11º	<p>cc. 22c-24a, 5º verso</p>	<p>cc. 35c- 37a, 11º verso</p>
6º / 12º	<p>cc. 24c-26a, 6º verso</p>	<p>cc. 37c- 39a, 12º verso</p>
5º / 11º	<p>26c- 28a, 5º verso</p>	<p>cc. 39c- 41a, 11º verso</p>
6º / 12º	<p>cc. 28c- 30a, 6º verso</p>	<p>cc. 41c- 43a, 12º Verso</p>

En contraste con las frases anteriores, los **versos 7º a 10º** son cantados a partir de la repetición de notas (fa) con cadencia de 5ª ascendente hacia el do:


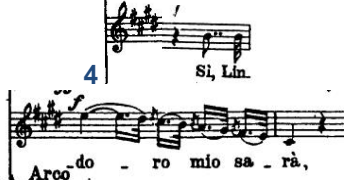





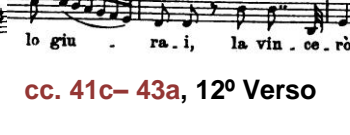
- **versos 7º y 9º fórmula: 8a**, (*Il tutor ricuserà/alla fin s'accheterà*, cc.31b-32a; 33b-34a) y de 3ª descendente hacia el re:
- **versos 8º y 10º fórmula: 8b**, (*io l'ingegno aguzzerò/e contenta io resterò*, cc. 32b-33a; 34b-35a):

Cuadro No. 11

Música/Versos	Andante (1ª estrofa)	Reapariciones/Andante
7º / 9º	 <p>Il tu - tor ri - cu - se - rà,</p> <p>cc. 31b- 32a, 7º verso</p>	 <p>alla fin s'acche - rà</p> <p>cc. 33b- 34a, 9º verso</p>
8º / 10º	 <p>io l'ingegno aguzze - rò;</p> <p>cc. 32b- 33a, 8º verso</p>	 <p>e contenta io re - ste - rò,</p> <p>cc. 34b- 35a, 10º verso</p>

La repetición de la letra de los **versos 5º y 6º** en el **11º y 12º versos** es acompañada por las cuerdas en pizzicato y permite que la intérprete realice la voz principal con sus diferentes ornamentaciones: **fórmulas: 4, 5, 6 y 7a** (*Si, Lindoro mio sarà/ Lo giurai, la vincerò*, cc.35c-37a; 37c-39a; 39c-41a; 41c-43a), sobre una armonía con acordes de tres y cuatro sonidos utilizando los grados: I, IV, V7, VI; I, IV, V7, I:

Cuadro No. 12

Música/Versos	Andante (1ª estrofa)	Reapariciones/Andante
5º / 11º	 <p>Si, Lin. Arco - do - ro mio sa - rà,</p> <p>cc. 22c-24a, 5º verso</p>	 <p>Si, Lin. Arco - do - ro mio sa - rà,</p> <p>cc. 35c- 37a, 11º verso</p>
6º / 12º	 <p>lo giu - ra - i, la vin - ce - rò;</p> <p>cc. 24c-26a, 6º verso</p>	 <p>lo giu - ra - i, la vin - ce - rò;</p> <p>cc. 37c- 39a, 12º verso</p>
5º / 11º	 <p>si, Lin. do - ro mio sa - rà,</p> <p>26c- 28a, 5º verso</p>	 <p>si, Lin. do - ro mio sa - rà,</p> <p>cc. 39c- 41a, 11º verso</p>
6º / 12º	 <p>lo giu - ra - i, la vin - ce - rò.</p> <p>cc. 28c- 30a, 6º verso</p>	 <p>lo giu - ra - i, la vin - ce - rò.</p> <p>cc. 41c- 43a, 12º Verso</p>

En resumen esta estrofa es caracterizada musicalmente por frases con:

- a) fórmulas rítmico-melódicas con notas puntuadas, total o parcialmente (**1a; 1b; 3, 4, 6, 7a**); tresillos en corcheas descendentes por 3as al comienzo de la frase, seguidas de otras combinaciones rítmico-melódicas (**2, y 5**); notas puntuadas seguidas de escalas descendentes con proliferación de fusas (**6 y 7a**) y notas repetidas en semicorcheas con salto de 3ª o 5ª al final de la frase (**8a, 8b**) (**cc.14c-35a**);
- b) melodías con movimientos ascendentes/ descendentes, con intervalos en su mayoría consonantes (2as, 3as, 4as, 6as y 8as) y, excepcionalmente, con repetición de nota y salto melódico de una 7as (**c.21a**), elementos representativos del estilo rossiniano (Marshall, 1996, p. 580) y
- c) dinámica que alterna entre p y f; textura musical principalmente homofónica<sup>194</sup> y con pasajes contrapuntísticas entre los primeros violines y la voz cantada (**cc. 30c2-34c**)<sup>195</sup>.

En esta primera parte de la cavatina el ámbito melódico se presenta entre el **si2** (**cc. 18a, 19b, 25b, 29b, 38b y 42c**) y el **sol4** (**cc. 27a y 40a**) teniendo como centro el **mi3**<sup>196</sup>. El primer clímax vocal del Andante aparece en los compases **23a (mi4)** y **27ª (sol4)** y el segundo clímax, con las mismas notas, en los compases **36a y 40a**. Desde el punto de vista vocal, el canto se presenta de forma alternada, variada y contrastante, con un tratamiento tímbrico que sustenta y contribuye para el destaque de las ornamentaciones de la voz solista, bastante más acentuadas en el final del Andante. Recursos que exigen constante atención del intérprete para la afinación, precisión rítmica, acentuación/dicción del texto, articulación y homogeneidad de la voz para su proyección.

Dando continuidad al Andante, el **Moderato** inicia su introducción de 12 compases (**cc. 44-55**<sup>197</sup>) en 4/4, tiempo tético, en la tonalidad principal (MiM), con acordes de tres y cuatro sonidos sobre dominante y tónica, principalmente, en

---

<sup>194</sup> En el sentido de melodía acompañada armónicamente.

<sup>195</sup> Posteriormente identificaremos la relación entre las fórmulas de esta parte con la del Moderato) comparando este análisis musical con las características técnico-vocales, analizadas de acuerdo con los datos de la Entrevista realizada con Rosimari Oliveira y mi experiencia como docente.

<sup>196</sup> En las diferentes grabaciones las ornamentaciones son variadas respetando o no la partitura principalmente en los momentos de las coloratura.

<sup>197</sup> Iniciamos la numeración del Moderato a partir del número 44, dando secuencia a la numeración de la parte anterior, Andante.

estado fundamental e inversiones. El *Moderato* (Fig. 120.6) comienza con la orquesta, cuerdas completas en ritmo de corcheas (2os violines y viola) y corcheas y pausa de corchea y negras (violoncelos y contrabajos) que acompañan el tema rítmico-melódico tocado simultáneamente por la flauta y el clarinete (cc. 44-52), seguidos por el tutti (a partir del c. 51), con fórmulas rítmico-melódicas que recuerdan pasajes semejantes al del *Andante*. Después de figuraciones rápidas y ornamentadas, a cargo de los primeros violines (c. 53), el tutti orquestal encierra esta introducción y da lugar a la entrada de la voz, con la segunda estrofa del texto (cc54-55). La dinámica va del p al f, de forma gradual hasta el tutti orquestal.

Moderato

Fl.

Cl.  
La

Moderato

Vni

Vle

Vc.

Cb.

44

5

Fl.

Ob.

Cl.  
La

Fg.

Cr.  
Mi

8 2

Vni

Vle

Vc.

Cb.

50

1.

Fl.

Ob.

Cl.  
La

Fg.

Cr.  
Mi

Trb.  
La

Vni

Vle

Vc.

Cb.

55

The image displays a page of a musical score for the opera 'Una voce poco fà'. It is divided into three systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. La), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The second system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. La), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Mi), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The third system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. La), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Mi), Trumpet in A (Trb. La), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Moderato'. Measure numbers 44, 50, and 55 are highlighted in blue boxes. There are also some handwritten annotations and a green arrow pointing to a measure in the first system.

Fig. 120.6 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

A partir del compás 56a, la voz retoma el texto con el primero de los doce versos de la segunda estrofa y, luego de varias repeticiones de algunos de sus versos (cc.56 a 115a-b), el movimiento encierra con una pequeña coda de siete compases (cc.115a-121a-d) (Fig. 120.7). Aquí Rosina enumera una serie de características de su personalidad: dulce, respetuosa, obediente, amorosa, y sus reacciones cuando la contradicen:

1 <sup>o</sup> <i>lo sono docile,</i>	Yo soy dócil,
2 <sup>o</sup> <i>son rispettosa,</i>	y respetuosa,
3 <sup>o</sup> <i>son obbediente,</i>	soy obediente,
4 <sup>o</sup> <i>dolce, amorosa,</i>	dulce, amorosa,
5 <sup>o</sup> <i>mi lascio reggere,</i>	me dejo gobernar,
6 <sup>o</sup> <i>mi fo guidar.</i>	me dejo guiar.
7 <sup>o</sup> <i>Ma se mi toccano</i>	Pero si me tocan
8 <sup>o</sup> <i>dov'è il mio debole,</i>	en mi punto flaco,
9 <sup>o</sup> <i>sarò una vipera, sarò,</i>	seré una víbora, lo seré,
10 <sup>o</sup> <i>e cento trappole</i>	y de cien trampas
11 <sup>o</sup> <i>prima di cedere</i>	me serviré
12 <sup>o</sup> <i>farò giocare!</i>	antes de ceder!

Como era costumbre, en esta segunda parte, Rossini utiliza trechos de otras obras<sup>198</sup> y los presenta con retoques en su orquestación. Musicalmente, los cuatro primeros versos retoman la melodía inicial de esta sección; la figuración rítmico-melódica a cargo de las flautas y clarinetes (cc. 44-45 y 46-47) reaparece de forma idéntica en la melodía vocal con la letra del **1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup> versos**, con pequeñas modificaciones de altura y ornamentación al final de cada frase (cc.56a-57c; 58b-59c). Las mismas fórmulas se repiten con las letras del **3<sup>o</sup> y 4<sup>o</sup> versos**, en otra altura y con algunas variaciones en sus intervalos y ritmo al finalizar cada frase (cc. 60a-61c y 62b-63c). La tonalidad principal es MiM, con pasajes modulantes por tonalidades vecinas (Fá#M, SiM); mayor variedad de fórmulas rítmico-melódicas que acentúan el carácter del texto; profusión de coloraturas y un tratamiento tímbrico que también es cómplice del mensaje literario. La parte instrumental aparece con las cuerdas (1<sup>os</sup> y 2<sup>os</sup> violines en staccato y violas, violoncelos y contrabajos en pizzicato) y partes en contratiempo, con participación ocasional de la flauta, en un minucioso trabajo de variedad en el tratamiento tímbrico y de las fórmulas rítmico-melódicas empleadas. A diferencia de la primera estrofa en el Andante, aquí (Moderato) después de los cuatro primeros versos (cc. 56a-63c1), los siguientes son

<sup>198</sup> el Rondó de Arsace: “*Non lasciarmi in tal ponto*” de Aureliano in Palmira (1813) y luego la utiliza en la cabaletta del *aria di sortita* en Elisabetta, regina d’Inghilterra (1815).

presentados con varias repeticiones y alternancias: 5, 5, 6, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 12, 10, 11, 12, 12, 10, 11, 10, 12, 12 (cc. 63c-84a). Y nuevamente reiterados en otra secuencia: 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 12, 10, 11, 12, 12, 10, 11, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 12 (cc.85c-115a-b). En esta sección la melodía vocal es rica y variada en ritmos e intenciones del texto, el tutti orquestal está más presente, con variedad de combinaciones rítmicas completando las notas de los acordes y alternando con partes en contratiempo en las cuerdas, principalmente en los pasajes más ornamentados de la melodía vocal (cc.68-81; 92-105). Rossini también elabora partes donde los primeros violines se subdividen en figuraciones rápidas de semicorcheas, haciendo contraste con la melodía vocal más estática (cc. 84-90). Los instrumentos de soplo, por su vez, alternan con notas duplas de ritmo prolongado (cc56-75; 93-99), con otras de ritmo más ágil de corcheas y pausas (cc.78-79; 102-103), dejando en destaque pasajes a cargo de la flauta, que coinciden con el ritmo rápido de la subdivisión de los primeros violines (cc.84-90). El Moderato concluye con la coda a cargo del tutti instrumental, en ritmo de corcheas, semicorcheas, negras y pausas, sobre formulas rítmico-melódicas antes citadas. La dinámica alterna entre el p y el f cuando acompaña al canto y entre f y ff en la coda final. La textura musical es polifónica, con alternancia de partes en homofonía y tratamiento homorrítmico, principalmente, en los compases finales (cc.115-121).



Fl. *I.*

ROS. *p*  
 lo so - no - do - cile, su ri - spot - to - sa, so - no ob - be

Vni *p*

Vle *Pizz.*

Vc. *Pizz.*

Cb. *Pizz.*

56

60

Fl. *L.*

ROS. *f*  
 dien - te, dol - ce a - mo - ro - sa; mi lascio reg - gare, mi lascio reg - gare, mi fo gui.

Vni

Vle

Vc.

Cb.

65

Cl. *45*

Za

Fg. *28*

Cr. *p*

Mi

ROS. *f*  
 dar, mi - fo - gui - dar. Ma se mi toc - cano dov'è il mio de - bole, sarò una vi - pe - ra, sa

Vni *Pizz.*

Vle *Pizz.*

Vc.

Cb.

70

Fig. 120.7 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

Cl. La

Fg.

Cr. Mi

ROS.  
rò, e cento trap - pole prima di ce - dere fa.rò gio.car, - fa - rò - gio - cai, e cen to *a piacere*

Vnl

Vle

Ve.

Cb.

75

Fl.

Ob.

ROS.  
trap - po.le prima di ce - de.re fa.rò gio . car, - fa - rò - gio - car, e cen.to *a tempo* *a piacere*

Vnl

Vle

Ve.

Cb.

ROS.  
trap - pole pri.ma di ce - de.re, e cen to trappo - lo fa - rò, fa - rò gio. *a tempo*

Vnl

Vle

Ve.

Cb.

80

Fig. 120.8 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

63

Fl. *p* *cresc.*

Cl. *p* *cresc.*

La *p* *cresc.*

Fg. *p* *cresc.*

Cr. *p* *cresc.*

Mi *p* *cresc.*

Trb. *p* *cresc.*

La

ROS. *car.* Io so, no do

Vni *p* *cresc.*

Vle *p* *cresc.*

Vo. *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

85

64

Fl. *p*

Ob.

Cl. *p*

La *p*

Fg. *p*

Cr. *p*

Mi *p*

Trb. *p*

La

ROS. sono obbe - diense, mi la scio reg - gare, mi fo gui - dar

Vni

Vle

Vo.

Cb.

90

Fig. 120.9 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

Cl.  
La

Fg.

Cr.  
Mi

ROS.

Ma se mi toc - cano dov'è il mio do - bole, sarò una vi - pe - ra, sa - rò, e cen - to

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Pizz. *p*

95

Cl.  
La

Fg.

Cr.  
Mi

ROS.

trap - po le prima di ce - dere fa - rò gio - car, fa - rò gio - car, e cen - to

Vni

Vle

Vo.

Cb.

*a piacere*

Arco

Fl.

Ob.

ROS.

trap - po le prima di ce - dere fa - rò gio - car, fa - rò gio - car, e cen - to

Vni

Vle

Vo.

Cb.

*a tempo*

*a piacere*

100

Fig. 120.10 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

ROS.  
trap - po.le pri.ma di ce - de.re, e cen.to trappo - la fa - rò, fa - rò, gio -

Vni  
Vle  
Vc.  
Cb.

Va tempo

105

Fl.  
Ob.  
Cl.  
La  
Fg.  
Cr.  
Mi  
Trb.  
La

ROS.  
oar, e cen.to trappo.le fa - rò gio.car, e cen.to trappo.le fa - rò gio.car, fa - rò gio -

Vni  
Vle  
Vc.  
Cb.

90

11

Fig. 120.11 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

I.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 La  
 Fg.  
 Cr.  
 Mi  
 Trb.  
 La  
 ROS.  
 . car, fa - rò gio - car, fa - rò gio - car. T. Bonpan 29  
 Vni  
 Vle  
 Vc.  
 Cb.  
 115  
 78  
 120  
 120






Fig. 120.12 - Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà*.

Un aspecto interesante de la composición musical de esta segunda estrofa es la variedad de repeticiones y alternancia de algunos versos, elaborados con un minucioso tratamiento de fórmulas rítmico-melódicas, que, con sus combinaciones, pequeñas modificaciones y contrastes, proporcionan unidad y equilibrio a la exposición del texto. Al comenzar la letra, la melodía vocal alterna con pasajes ascendentes en ritmo de semicorcheas de la flauta, acompañados por el cuarteto de cuerdas, acentuando las características del texto por medio de corcheas (violines) y negras con pausas (violas, violoncelos y contrabajos), todos en pizzicato. En estos primeros ocho compases ya se anuncia la variedad y riqueza de combinaciones rítmico-melódicas: alternancia de ritmos rápidos de semicorcheas con apoyaturas, tresillos descendentes y ritmos más pausados; agilidad de la voz en la extensión vocal en el ámbito de una 5ª, una 8ª y una 9ª y realización de coloraturas que se suceden antes o durante la alternancia de ritmos y acentuaciones diferenciadas, que reafirman la perspicacia y carácter “artero” de Rosina.

La melodía vocal inicia con la fórmula presentada en la parte introductoria por la flauta y el clarinete, con dos figuraciones rítmico-melódicas y pequeñas modificaciones:

- **1er verso fórmula 1a** (*lo sono docile*, cc. 56a-57c) con predominio de grados conjuntos, apoyaturas antes del grupo de 4 semicorcheas ascendentes que finaliza en ritmo más pausado (negra con punto, corchea y negra) y un carácter más legato de la frase;
- **2º verso fórmula 2a**, (*son rispettosa*, cc. 58b-59c) con algunas modificaciones, principalmente rítmicas, tresillos de corchea con melodía descendente y finalización en ritmo de semicorcheas y negra;
- **3er verso fórmula 1b**, (*sono obediente*, cc. 60a-61c) semejante al **1º verso** con las mismas características rítmico-melódicas ahora comenzando en fá#, y el
- **4º verso fórmula 2b**, (*dolce amorosa*, cc.62b-63c1) con variantes rítmico-melódicas de la fórmula de la 2ª estrofa y finalización en semicorcheas descendentes y acentuada coloratura:


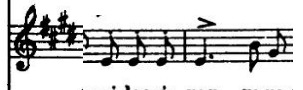
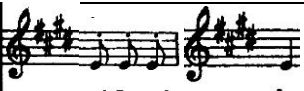
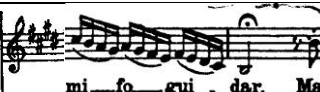
Cuadro No. 13 - G. Rossini - *Una Voce Poco Fà*. Principales fórmulas rítmico-melódicas

Música/ Versos	Moderato (2ª estrofa)	Reapariciones/Moderato
1º / 3º	<p>1a- </p> <p>56a - 57c, 1º verso</p>	<p>1b- </p> <p></p> <p>60a - 61c, 3º verso</p>
2º / 4º	<p>2a- </p> <p>58b - 59c, 2º verso</p>	<p>2b- </p> <p>62b - 63c1, 4º verso</p>

Contrastando con las melodías de los versos anteriores, más ornamentadas y en legato, el

- **5º verso** es cantado con una melodía más estática (notas repetidas) y articulada con saltos de 6ª y 3ª en staccato: **fórmula 3a** (*mi lascio reggere*, cc. 63c2-64c1), con su repetición levemente modificada **fórmula 3b** (*mi lascio reggere*, cc. 64c2-65c1);
- **6º verso** es cantado con notas repetidas inicialmente en corcheas staccato **fórmula 4** (*mi fo guidar*, cc. 65c2-66a) y el mismo verso reaparece de forma ornamentada en escalas descendentes desde el do4 hasta el si2, **fórmula 5** (*mi fo guidar*, cc. 66b-67a):


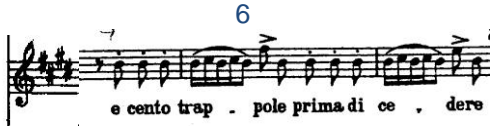
Cuadro No. 14

Música/ Versos	Moderato (2ª estrofa)	Reapariciones/Moderato
5º	<p>3a- </p> <p>63c2 - 64c1. 5º verso</p>	<p>3b- </p> <p>64c2 - 65c1, 5º verso</p>
6º	<p>4- </p> <p>65c2 - 66a, 6º verso</p>	
6º	<p>5- </p> <p>66b - 67a-c, 6º verso</p>	



La primera presentación de la letra del **7º al 12º versos** son expresados a partir de melodías con fórmulas rítmicas ya conocidas y con nuevas combinaciones que alternan notas acentuadas con ligadas y notas repetidas en corcheas staccato con semicorcheas en grupos de cuatro notas que dan cuerpo y variedad a las coloraturas. Para el **7º y 8º versos fórmula 6** (*Ma se mi toccano dov'è il mio debole*, cc. 67c-69c1) y en los **10º y 11º versos fórmula 6b** (*e cento trappole prima di cederé*, cc. 71c1-73c1):

**Cuadro No. 15**

Música/ Versos	Moderato (2ª estrofa)	Reapariciones/Moderato
7º / 8º  10º 11º	 <p>6- 67c-69c1, 7º verso / 8º verso</p>	 <p>6 7 71c1 - 73c1, 10º e 11º verso</p>

Luego una combinación rítmico-melódica en corcheas en staccato con una secuencia de semicorcheas en grupo de cuatro notas, ahora ascendentes/descendentes dan forma a las coloraturas y soporte a los versos de esta primera parte final de la estrofa:

- **9º verso fórmula 7** (*sarò una vipera, sarò*, cc. 69c2-71a) y
- **12º verso fórmula 8**, (*farò giocare, farò giocare*, cc. 73c2-75a).

En contraste con la sección anterior, aquí la orquesta acompaña en ritmo de corcheas y pausas de corchea, con las cuerdas en pizzicato y en contratiempo:

**Cuadro No. 16**






Música/ Versos	Moderato (2ª estrofa)	Reapariciones/Moderato
9º	 <p>7- 69c2 - 71a, 9º verso</p>	
12º	 <p>8- 73c2- 75a, 12º verso</p>	

En la secuencia los **versos 10º, 11º y 12º** son repetidos con fórmulas rítmico-melódicas que recuerdan pasajes anteriores: para:

- el **10º verso**, **fórmula 9a** (*e cento trappole*, cc. 75c2-76c1), en ritmo de corcheas en stacato, descendentes y ritmo más pausado al final de la frase;
- el **11º Verso**, **fórmula 9b** (*prima divedere*, cc. 76c2-77c1), semejante a la anterior en otra altura;
- el **12º verso**, **fórmula 10**, (*farò giocare, farò giocare*, cc. 77c-79a) con figuraciones más rápidas y ornamentada, con apoyaturas;

La letra de los **versos 10º, 11º** reaparece nuevamente con fórmulas rítmicas puntuadas y descendentes por grado conjunto: **10º verso fórmula 11a**, (*e cento trappole*, cc. 79c2-80c2), claramente inspirada en la 9a; **11º verso fórmula 11b**, (*prima divedere*, cc. 80c2-81c1), inspirada en la 9b:



**Cuadro No. 17**

Músic a/ Verso s	Moderato (2ª estrofa)	Reapariciones/Moderato
10º /11º	 <p>9a- <i>a piacere</i> e cen.to trap . pole</p> <p>75c2-76c1, 10º verso</p>	 <p>9b- pri.ma di ce . de.re</p> <p>76c2-77c1, 11º verso</p>
12º	 <p>10- <i>tempo</i> fa.rò gio . car, — fa . rò — gio . car,</p> <p>77c2-79a, 12º verso</p>	
10º/ 11º	 <p>11a- <i>a piacere</i> e cen.to trap . pole</p> <p>79c2-80c1, 10º verso</p>	 <p>11b- pri.ma di ce . de.re,</p> <p>80c2-81c1, 11º verso</p>

Las repeticiones continúan con la reaparición del

- **verso 10º fórmula 12ª** (*e cento trappole farò*, cc. 81c2-83a1) y
- **verso 12º**, fórmula **12b** (*farò giocare*, 83a2-84a), con figuraciones que combinan corcheas en stacatto y semicorcheas en escalas descendentes y dan fundamento a las coloraturas:

Cuadro No. 18

Músic a/ Verso s	Moderato (2ª estrofa)	Reapariciones/Moderato
10º/ 12º	<p>12a-  <i>a tempo</i></p> <p>81c2-83a1, 10º verso. 12º verso</p>	<p>12b- </p> <p>83a2-84a, 12º verso</p>

A seguir, diferentes versos son repetidos en esta orden: 1º, 3º, 5º, 6º 7º, 8º y 9º. Las fórmulas rítmico-melódicas que dan soporte a cada verso están estructuradas con elementos ya presentados anteriormente:

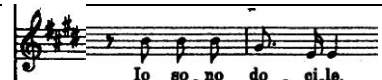

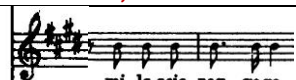
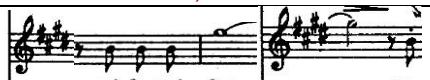


a) con algunas modificaciones:

- 1º verso fórmula 13a (Io sono docile, cc. 85c2-86b);
- 3º verso fórmula, 13b (sono obediante, cc. 87c2-88a2);
- 5º verso fórmula 13c (mi lascio reggere, cc. 88c2-89b);
- 6º verso fórmula 13d (mi fo guidar, Ma, 89c2-91c2);

b) sin modificaciones:

- 7º y 8º versos fórmula 6 (Ma se me toccano, dove'è il mio debole, cc. 91c2-93c1) y
- 9º verso fórmula 7 (sarò una vipera, sarò, cc. 93c2-95a-b):

Cuadro No. 19

Músic a/ Verso s	Moderato (2ª estrofa)	Reapariciones/Moderato
1º / 3º	<p>13a- </p> <p>85c2-86b, 1º verso</p>	<p>13b- </p> <p>87c2-88a2, 3º verso</p>
5º / 6º	<p>13c </p> <p>88c2-89b, 5º verso</p>	<p>13d </p> <p>89c2-91c2, 6º verso</p>
7º / 8º	<p>6- </p> <p>91c2-93c1, 7º verso, 8º verso</p>	
9º	<p>7- </p> <p>93c2-95a-b, 9º verso</p>	

Esta segunda estrofa finaliza con la letra de los 9º, 10º, 11º, 12º, 10º, 11º, 12º, 10º, 11º, 12º versos:

a) sobre fórmulas rítmico-melódicas ya presentadas

- 10º y 11º versos **fórmula 6** (*e cento trappole prima divedere*, cc. 95c2-97c1);
- 12º verso **fórmula 8** (*farò giocare, farò giocare*, cc. 97c2-99a);
- 10º verso **fórmula 9a** (*e cento trappole*, cc. 99c2-100c1);
- 11º verso **fórmula 9b** (*prima divedere*, cc. 100c2-101c1);
- 12º verso **fórmula 10** (*farò giocare, farò giocare*, cc. 101c2-103a);
- 10º verso **fórmula 11a** (*e cento trappole*, cc. 103c2-104c1);
- 11º verso **fórmula 11b** (*prima divedere*, cc. 104c2-105c1);
- 10º y 11º versos **fórmula 12a** (*e cento trappole farò*, cc. 105c2-107a);
- 11º verso **fórmula 12 bc** (*farò giocare*, cc. 107a2-108a);

b) otra con una variante de la **fórmula 13 a**






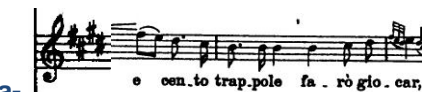

- 10º y 11º versos **fórmula 13d**, (*e cento trappole, farò giocare*, cc. 108c-110a);

c) para finalizar con una variante del material anteriormente presentado

- 10º y 12º versos **fórmula 14a** (*e cento trappole, farò giocare*, cc. 110c-112a) y
- 12º verso, **fórmula 14b** (*farò giocare, farò giocare, farò giocare*, cc. 112b-115a) con la tri-repetición del mismo texto:

Cuadro No. 20

Música Versos	Moderato (2ª estrofa)	Repariciones/Moderato
10º/11º	 <p>6- <i>e cento trap - pole prima di ce . dere</i> 95c2-97c1, 10º verso, 11º verso</p>	
12º	 <p>8- <i>fa.rò gio . car, — fa . rò — gio . car,</i> 97c2-99a, 12º verso</p>	
10º/11º	 <p>9a- <i>e cento trap - po.le</i> 99c2-100c1, 10º verso</p>	 <p>9b- <i>pri ma di ce . de.re</i> 100c2-101c1, 11º verso</p>
12º	 <p>10- <i>fa.rò gio . car, — fa . rò — gio . car,</i> 101c2-103a, 12º verso</p>	

10 <sup>o</sup> / 11 <sup>o</sup>	 <p>11a- e cen.to trap.pole 103c2-104c1, 10<sup>o</sup> verso</p>	 <p>11b- pri.ma di ce.de.re, 104c2-105c1, 11<sup>o</sup> verso</p>
10 <sup>o</sup> / 12 <sup>o</sup>	 <p>12a- e cen.to trappo.le fa.rò, 105c2-107a1, 10<sup>o</sup> verso, 11<sup>o</sup> verso</p>	 <p>12b-c- fa.rò gio. -oar, 107a2-108a, 11<sup>o</sup> verso</p>
10 <sup>o</sup> / /12 <sup>o</sup>	 <p>13d- e cen.to trappo.le fa.rò gio.car, 108c-110a, 10<sup>o</sup> verso, 11<sup>o</sup> verso</p>	
10 <sup>o</sup> / 12 <sup>o</sup>  12 <sup>o</sup>	 <p>14a- e cen.to trap.pole fa.rò gio.car, 110c-112a, 10<sup>o</sup> verso, 12<sup>o</sup> verso</p>	 <p>14b- fa.rò gio -car, fa.rò gio.car, fa.rò gio.car. 112b-115a, 12<sup>o</sup> verso</p>

Este final de la cavatina es rico en variedad de recursos compositivos. Los versos son presentados y repetidos, con mudanzas melódicas y rítmicas, proliferación de coloraturas, con o sin apoyaturas y figuras puntuadas que promueven mayor agitación y nerviosismo acompañados por el tutti orquestal, reafirmando las características psicológicas del personaje. La variedad de técnicas y minucias compositivas dan destaque a la voz cantada y representan el estilo de Rossini.

El ámbito melódico de esta sección **Moderato**, va del **sol2** al **sol4/si4** y notas centrales entre **mi-si3**. El primer clímax vocal se presenta sobre el **sol4** (c89a) y el segundo al concluir la cavatina por grado conjunto del **mi4 al si4** (c.109c). Características que confirman la afirmación de Roland de Candé:






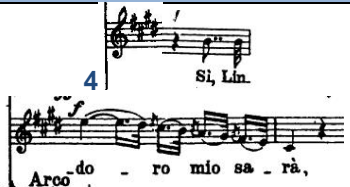
“Antes de Wagner y Verdi, [Rossini] imagina, por ejemplo, invertir las relaciones usuales entre la orquesta y las voces: los instrumentos cantan la melodía, los personajes puntúan interjecciones alternando con frases cortas en *recto tono*”.(Op. Cit., p. 90).

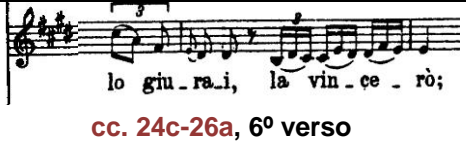




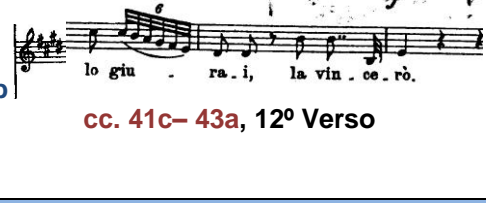
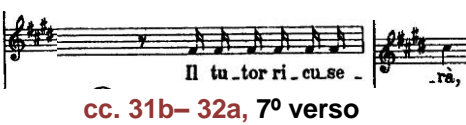
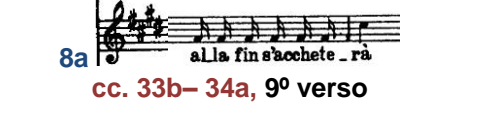
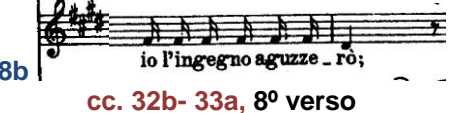

#### 4.2.3.2 - Una voce poco fà. Estudio comparativo del Andante y del Moderato: Contribución para su interpretación

De acuerdo con el análisis de las partes de esta cavatina, es posible identificar las principales características composicionales que dan forma y unidad a sus dos partes o secciones: Andante y Moderato. Es imprescindible al cantante conocer minuciosamente la partitura, detectar su construcción y principales exigencias técnico-vocales, variedad en la combinación de fórmulas rítmico-melódicas y alternancia de versos, para poder resolverlas anticipadamente antes de interpretarla con naturalidad (y sin sobresaltos).

La primera estrofa en el Andante se presenta con una caracterización de 8 fórmulas rítmico melódicas que se repiten en otros versos de forma idéntica (fórmulas 4, 5 y 6 para los versos 5º /11º; 6º / 12º y repetición modificada de los versos 5º y 11º respectivamente) o con pocas modificaciones (fórmulas 1a-1b, 7ª-7b y 8ª-8b para el 1º, 6º / 12º / 7º / 9º y 8º / 10º versos. Excepcionalmente las fórmulas 2 y 3 para el 2º y 4º versos no son repetidas en esta estrofa:

**Cuadro No. 21 - G. Rossini - Una Voce Poco Fà - Principales fórmulas rítmico-melódicas**

Música/Versos	Andante (1ª estrofa)	Reapariciones/Andante
1º	 <p>1a</p> <p>cc.14c-16a, 1er. verso</p>	 <p>1b</p> <p>cc.18c-20a, 3º verso</p>
2º	 <p>2</p> <p>cc.16c-18a, 2º verso</p>	
4º		 <p>3</p> <p>cc.20c-22a, 4º verso</p>
5º / 11º	 <p>4</p> <p>cc. 22c-24a, 5º verso</p>	 <p>4</p> <p>cc. 35c- 37a, 11º verso</p>

6 <sup>o</sup> / 12 <sup>o</sup>	 <p>5 lo giu - ra - i, la vin - ce - rò; cc. 24c-26a, 6<sup>o</sup> verso</p>	 <p>5 lo giu - ra - i, la vin - ce - rò; cc. 37c- 39a, 12<sup>o</sup> verso</p>	
5 <sup>o</sup> / 11 <sup>o</sup>	 <p>6 si. Lin - do - ro mio sa - rà, 26c- 28a, 5<sup>o</sup> verso</p>	 <p>6 si. Lin - do - ro mio sa - rà, cc. 39c- 41a, 11<sup>o</sup> verso</p>	
6 <sup>o</sup> / 12 <sup>o</sup>	 <p>7a lo giu - ra - i, la vin - ce - rò. cc. 28c- 30a, 6<sup>o</sup> verso</p>	 <p>7b lo giu - ra - i, la vin - ce - rò. cc. 41c- 43a, 12<sup>o</sup> Verso</p>	
<b>2<sup>a</sup> estrofa</b>		<b>2<sup>a</sup> estrofa</b>	
7 <sup>o</sup> / 9 <sup>o</sup>	 <p>8a Il tu - tor ri - cu - se - rà, cc. 31b- 32a, 7<sup>o</sup> verso</p>	 <p>8a al la fin s'acche - rà cc. 33b- 34a, 9<sup>o</sup> verso</p>	
8 <sup>o</sup> / 10 <sup>o</sup>	 <p>8b io l'ingegno aguzze - rò; cc. 32b- 33a, 8<sup>o</sup> verso</p>	 <p>8b e contenta io re - ste - rò. cc. 34b- 35a, 10<sup>o</sup> verso</p>	

La segunda estrofa por su vez, con mayor repetición de algunos de sus versos, presenta una variedad mayor de fórmulas rítmico-melódicas, total 14. De la misma forma que en el Andante, aquí esas fórmulas se presentan de forma idéntica: fórmulas 6 para los versos 7<sup>o</sup> / 8<sup>o</sup>, 10<sup>o</sup> / 11<sup>o</sup> y sus repeticiones alternadas y la fórmula 7 para el 9<sup>o</sup> verso en sus reapariciones; con modificaciones (fórmulas 1a-1b – versos 1<sup>o</sup> / 3<sup>o</sup>-; 2a-2b – versos 2<sup>o</sup> / 4<sup>o</sup>-; 3a-3b -4<sup>o</sup> verso-; 9a-9b –versos 10<sup>o</sup> / 11<sup>o</sup>-; 11a-11b – versos 10<sup>o</sup> / 11<sup>o</sup>; 12a-12b –versos 10<sup>o</sup> / 12<sup>o</sup>; 13a-13b –versos 1<sup>o</sup> / 3<sup>o</sup>- y 13d para la repetición de los 10<sup>o</sup> y 12<sup>o</sup> versos; 14<sup>a</sup>-14b para la repetición final de los 10<sup>o</sup> y 12<sup>o</sup> versos. Excepcionalmente no se repiten las fórmulas 4, 5, 8 y 10:

**Cuadro No.22 - G. Rossini - *Una Voce Poco Fà* - Principales fórmulas rítmico-melódicas**

Músicas / Versos	Moderato (1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> estrofas)	Reapariciones/Moderato
1 <sup>o</sup> / 3 <sup>o</sup>	 <p>1a- lo so - no - do - cile, 56a - 57c, 1<sup>o</sup> verso</p>	 <p>1b- so - no ob - be - dien - te,</p>

2° / 4°	<p>2a-  <i>son ri - spet - to - sa,</i> 58b - 59c, 2° verso</p>	<p>60a - 61c, 3° verso 2b-  <i>dol. ce a - mo - ro - sa;</i> 62b - 63c1, 4° verso</p>
5°	<p>3a-  <i>-; mi lascio reg - gare, 1</i> 63c2 - 64c1. 5° verso</p>	<p>3b-  <i>-; mi lascio reg - gare, 1</i> 64c2 - 65c1, 5° verso</p>
6°	<p>4-  <i>. mi fo gui. . da,</i> 65c2 - 66a, 6° verso</p>	
6°	<p>5-  <i>mi fo gui . dar. Ma</i> 66b - 67a-c, 6° verso</p>	
7° / 8° 10° / 11°	<p>6-  <i>se mi toc - cano dov'è il mio de - bole,</i> 67c-69c1, 7° verso / 8° verso</p>	<p>6  <i>e cento trap - pole prima di ce - dere</i> 71c1 - 73c1, 10° e 11° verso</p>
9°	<p>7-  <i>sarò una vi - pe - ra, sa - rò,</i> 69c2 - 71a, 9° verso</p>	
12°	<p>8-  <i>e fa - rò gio - car, - fa - rò - gio - car,</i> 73c2- 75a, 12° verso</p>	
10° / 11°	<p>9a-  <i>a piacere</i> <i>e cen.to trap - po.le</i> 75c2-76c1, 10° verso</p>	<p>9b-  <i>pri.ma di ce - de.re</i> 76c2-77c1, 11° verso</p>
12°	<p>10-  <i>a tempo</i> <i>fa.rò gio . car, - fa . rò - gio . car,</i> 77c2-79a, 12° verso</p>	
10° / 11°	<p>11a-  <i>a piacere</i> <i>e cen.to trap - pole</i> 79c2-80c1, 10° verso</p>	<p>11b-  <i>pri.ma di ce - da.re,</i> 80c2-81c1, 11° verso</p>
10° / 12°	<p>12a-  <i>a tempo</i> <i>e cen.to trappo - le fa - rò,</i> 81c2-83a1, 10° verso. 12° verso</p>	<p>12b-  <i>fa - rò gio . car.</i> 83a2-84a, 12° verso</p>
1° / 3°	<p>13a-  <i>Io so.no do - cie,</i></p>	<p>13b-  <i>sono ob.be - dien.te,</i></p>



	85c2-86b, 1° verso	87c2-88a2, 3° verso
5° / 6°	13c mi la.scio reg.gare, 88c2-89b, 5° verso	13d mi fo gui.dar. Ma 89c2-91c2, 6° verso
7° / 8°	6- Ma se mi toc.cano dov'è il mio de.bole, 91c2-93c1, 7° verso, 8° verso	
9°	7- - , sarò una vi.pe.ra, sa.rò, 93c2-95a-b, 9° verso	
10°/11°	6- e cen.to trap.pole pri.ma di ce.de.re 95c2-97c1, 10° verso, 11° verso	
12°	8- fa.rò gio.car, fa.rò.gio.car, 97c2-99a, 12° verso	
10°/11°	9a- <i>a piacere</i> e cen.to trap.pole ] 99c2-100c1, 10° verso	9b- pri.ma di ce.de.re 100c2-101c1, 11° verso
12°	10- <i>tempo</i> fa.rò gio.car, fa.rò.gio.car, 101c2-103a, 12° verso	
10°/11°	11a- <i>a piacere</i> e cen.to trap.pole 103c2-104c1, 10° verso	11b- pri.ma di ce.de.re, 104c2-105c1, 11° verso
10°/12°	12a- <i>a tempo</i> e cen.to trappo.le fa.rò, 105c2-107a1, 10° verso, 11° verso	12b-c- fa.rò gio. -oar, 107a2-108a, 11° verso
10°/12°	13d- e cen.to trap.pole fa.rò.gio.car, 108c-110a, 10° verso, 11° verso	
10°/12° 12°	14a- e cen.to trap.pole fa.rò.gio.car, 110c-112a, 10° verso, 12° verso	14b- fa.rò gio. -car, fa.rò.gio.car, fa.rò.gio.car. 112b-115a, 12° verso

De esa forma, el Andante y el Moderato confirman la riqueza y variedad de técnicas de composición y el equilibrio entre sus partes así como la “exactitud en la declamación” como reconocía Giuseppe Verdi. Por su ornamentación y variedad de combinaciones melódico-rítmicas esta cavatina exige agilidad y leveza en la voz, ritmo marcado y acentuado en algunas de sus partes así como clímax hacia el agudo y el grave, donde, a pesar de la variedad de combinaciones de las diferentes fórmulas y sus repeticiones que acompañan el reapareamiento del texto, esta obra nunca es monótona, al contrario, demuestra los diferentes recursos composicionales utilizados por Rossini para resaltar la personalidad de Rosina. Por esa razón Rosimari Oliveira manifiesta que, aunque ya cantó ella en público, acompañada por piano, actualmente, su voz no responde a estas exigencias, a pesar de poder cantar todas las notas: “es diferente cantar con piano y cantar con orquesta” cantar con piano permite “hacer los rallentando como tú quieres y el solista se siente más tranquilo para la realización de las apoyaturas (Entrevista, 23/07/2013). Afirmación que no afecta el estudio del apoyo de la voz por haber sido grabada frase a frase para detectar el trabajo muscular y su relación con el soporte necesario para la emisión vocal y porque su estudio se concentra en la situación del apoyo de la voz y, completa Rosimani, cantar una aria no es lo mismo que interpretar todas las cantadas del personaje, Rosina. (Op. Cit.).

#### **4.2.4 - Aria *La calunnia*, Don Basilio**

Aria que con otro texto había sido utilizada por Rossini en su ópera *Segismondo* (1814). En esta aria, Don Basilio, el maestro de música, expone para Don Bartolo su propuesta de inhibir las intenciones del Conde de Almaviva para con Rosina. Como en las arias anteriores, Rossini trata las fórmulas rítmico-melódicas realizando el significado del texto y acentuando la perspicacia y no buenas intenciones del personaje. Utilizando pocas frases de gran efecto rítmico y melódico que van desde el comienzo con la invención del “vientecito” en crescendo hasta el estruendoso disparo de cañón. Como en las otras cavatinas y arias de Rossini *La calunnia* demuestra la habilidad y maestría del compositor en el tratamiento de las diferentes frases y su desenvolvimiento rítmico-melódico, dinámico e instrumental.

## Estructura:

### Allegro

**Tonalidad:** Re M (la mayoría de los bajos la cantan en Do M)

**Indicación de compás:** C

**Orquestación:** Cuerdas y Soplos (Flauta, Clarinete y Fagot)

**Extensión vocal del aria:** do#2 – fa#3 [En Do mayor: si1 – mi3]

Personaje	Opera	Autor	Carácter	Extensión tonal	Potencia vocal	Duración	Idioma	Categoría
Basilio	«Il barbiere di Siviglia (1816)	G. Rossini (1792-1868)	Bufo		Grande	Medio	Italiano	1.ª

Fig. 121 - Datos generales de Don Basilio (Regidor Arribas, 1977, p. 187)

## Texto

La calunnia è un venticello,  
un' aurette assai gentile  
che insensibile, sottile,  
leggermente, dolcemente  
incomincia  
incomincia a susurrar  
Piano, piano, terra terra,  
sotto voce sibilando  
va scorrendo, va scorrendo,  
va ronzando, va ronzando,  
nell' orecchie della gente  
s'introduce,  
s' introduce destramente,  
e le teste ed i cervelli,  
e le teste ed i cervelli  
fa stordire, fa sotordire e fa gonfiar  
Dalla bocca fuori uscendo  
lo schiamazzo va crescendo,  
prende forza a poco a poco,  
vola già di loco in loco,  
sembra il tuono, la tempesta  
che nel sen della foresta  
va fischiando,  
brontolando, e ti fa d'orror gelar.  
Ala fin trabocca e scoppia,  
si propaga, si raddoppia  
e produce un' esplosione  
come un colpo di cannone,  
come un colpo di cannone.  
Un tremuoto, un temporale,  
che fa l'aria rimbombare!  
E il meschino calunniato,  
avvilito, calpestato,  
sotto il pubblico flagelo  
per fran sorte va a crepar,

La calumnia es un vientecillo,  
es un aura muy gentil,  
que insensibile, sutil,  
con ligereza, suavemente,  
empieza,  
empieza a murmurar.  
Poco a poco, a ras de suelo,  
en voz baja, sibilando,  
va corriendo, va zumbando,  
va corriendo, va zumbando,  
y en el oído de la gente  
se introduce  
se introduce hábilmente  
y a las cabezas y cerebros,  
y a las cabezas y cerebros,  
aturde, aturde e hincha  
Una vez fuera de la boca  
el alboroto va creciendo,  
gana fuerza poco a poco  
y vuela de un lugar a otro;  
parece el trueno, la tempesta  
que en medio de los bosques  
va silbando  
Y atronando y nos hiela de horror.  
Al fin se desborda y estalla,  
se propaga y se redobla  
y produce una explosión,  
como un disparo de cañón,  
como un disparo de cañón.  
Un terremoto, un temporal,  
¡que hace templar el aire!  
Y el infeliz calunniado,  
envilecido, aplastado,  
bajo el azote público podrá  
considerarse afortunado si muere.

E il meschino calunniato,  
 avvilito, calpestato,  
 sotto il pubblico flagelo  
 per fran sorte va a crepar,  
 E il meschino calunniato,  
 avvilito, calpestato,  
 sotto il pubblico flagelo  
 per fran sorte va a crepar,  
 E il meschino calunniato,  
 avvilito, calpestato,  
 sotto il pubblico flagelo  
 per fran sorte va a crepar.

Y el infeliz calumniado,  
 envilecido, aplastado,  
 bajo el azote público podrá  
 considerarse afortunado si muere  
 Y el infeliz calumniado,  
 envilecido, aplastado,  
 bajo el azote público podrá  
 considerarse afortunado si muere  
 Y el infeliz calumniado,  
 envilecido, aplastado,  
 bajo el azote público podrá  
 considerarse afortunado si muere.

**Cuadro No. 23**

**Allegro**

*sottovoce*  
**BASILIO**  
 La ca

*p*  
 BAS. lunnia è un ven - ti - cel - lo, u - n'au - retta

*p*  
 BAS. as - sai gen - ti - le che insensibi.le, sot - ti - le, leg - germente, dol - ce - men - te,

*p dolce*  
 BAS. in - co - min - cia, in - co - min - cia a sus - sur - rar. Pia - no

*p*  
 BAS. pia - no, ter - ra ter - ra, sot - to

*p*  
 BAS. vo - ee si - bi - lando, va scorrendo, va scor -

*p*  
 BAS. - ren - do, va ronzando, va ron - zan - do, nel - l'orecchie del la

*p cresc.*  
 BAS. gente s'in - tro - du - ce, s'in - tro - du - ce de - stra - mente e le teste di cer - vel - li e le teste di cer -

*p*  
 BAS. - vel - li fa stordi - re, fa stor - di - re, fa stordire e fa gon - fiar.

35 - 3 - 1

ARIA  
«BASILIO»

**Allegro**

Fl. I. *p*

Cl. I. *p*

Fg. *sottovoce*

BASILIO *p*  
La ca

**Allegro**

Vni. *sottovoce*

Vle. *sottovoce*

Vo. *sottovoce*

Cb. *sottovoce*

Fl. I. *p*

Ob. *p*

BAS. *p*  
\_lunnia è un ven - ti - cel - lo, u - n'au - retta

Vni. *sottovoce*

Vle. *sottovoce*

Vo. *sottovoce*

Cb. *sottovoce*

Fl. I. *p*

BAS. *p*  
as - sai gen - ti - le che insensi - bi - le, sot - ti - le, leg - germente, dol - ce - men - te,

Vni. *sottovoce*

Vle. *sottovoce*

Vo. *sottovoce*

Cb. *sottovoce*

Fig. 122.1 – Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

Flg. *p dolce*

Cr. *p dolce*

BAS. in - co - min.cia, in - co - min.cia a sus-sur - rar. Pia - no

Vni. *pp stacc.* al ponticello

Vle. *pp*

Ve. *p*

Cb. *p*

BAS. pia.no, ter - ra ter.ra, sot - to

Vni.

Vle.

Ve.

Cb.

BAS. vo.ee si - bi.lando, va scorrendo, va scor -

Vni.

Vle.

Ve.

Cb.

Fig. 122.2 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

B.A.S. *ren. do, va ronzando, va ron. zan. do, nel - l'orecchie del. la*  
 Vni *cresc. a poco*  
 Vle *cresc. a poco*  
 Vc. *cresc. a poco*  
 Cb. *cresc. a poco*

---

Fl. *I. p. cresc.*  
 Ob. *p. cresc.*  
 B.A.S. *gente s'in. tro. du. ce, s'in. tro. du. ce de. stra. men. te e le. teste. di cer. vel. li e le. teste. di cer.*  
 Vni  
 Vle  
 Vc.  
 Cb.

---

Fg. *a 2*  
 Cr. *p*  
 Re  
 Trb. *p*  
 La *p*  
 B.A.S. *.vel. li fa stordi. re, fa stor. di. ra, fa stordi. re e fa gon. fiar.*  
 Vni *divisi p*  
 Vle *al ponticello divisi p*  
 Vc. *p*  
 Cb. *p*

Fig. 122.3 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

Cl.  
La

Fg.

Cr.  
Re

Trb.  
La

BAS.

Dalla boe-ca fuori u - scendo, lo schiamazzo va cre - scendo,

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.  
La

Fg.

Cr.  
Re

Trb.  
La

BAS.

prende forza a poco a po-co, vo-la già di lo-co in lo-co; sembra il tuono, la tem.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 122.4 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.



I.

Fl.

Ob.

Cl.  
La

Fg.  
a 2

Cr.  
Re

Trb.  
La

BAS.

pe-sta, che nel sen del la fo-re-sta va fischiando, bronto-lando, e ti fa d'orror ge-lar. Al-la fin traboc-cae

Vni

Vle

Vo.

Cb.

unite

unite

unite

I.

Fl.

Ob.

Cl.  
La

Fg.  
a 2

Cr.  
Re

Trb.  
La

BAS.

scop-pia, si propa-ga, si rad-dop-pia e produ-ce un'e-splo-sio-ne come un colpo di cen-

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 122.5 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

Fl. I. *ff*  
 Ob. *ff*  
 Cl. *ff*  
 La *ff*  
 Fg. *ff*  
 Cr. *ff*  
 Re *ff*  
 Trb. *ff*  
 La *ff*  
 G.C. *ff*  
 BAS. *ff*  
 Vni *ff*  
 Vle *ff*  
 Ve. *ff*  
 Cb. *ff*

.no - ne, come un colpo di can - no - ne, un tremuoto, un tempo. rale, un tremuoto, un tempo.  
 rale, un tremuoto, un tempo. rale che fa l'a - ria rimbom - bar, un tremuoto, un tempo. rale, un tremuoto, un tempo.

Fig. 122.6 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

134

Fl. I.

Ob.

Cl. La

Fg. a 2

Cr. Re

Trb. La

G.C.

BAS.

..rale, un tremoto, un tempo .. ra..le che fa l'a..ria rimbombar. E il me

Vni

Vle

Ve. Pizz. p

Cb. Pizz. p

Fl. I.

Ob.

Cl. La

Fg. a 2

BAS.

..schi - no ca - lun - nia - to, av - vi - li - to, cal - pe - sta - to, sotto il pub - bli - co - fla

Vni

Vle

Ve. Arco p

Cb. Arco p

Fig. 122.7 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

The image displays a page of a musical score for the opera 'La calunnia'. It features a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line is written for a Bass (BAS.) and includes Italian lyrics. The orchestral parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. La), Bassoon (Fg.), Horns (G.C.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and the first five instruments. The second system shows the vocal line and the remaining instruments. The vocal line has lyrics: 'gel . lo per gran sor . te va a cre . par. E il me.schi.no ca.lun.nia.to, av.vi . li . to,cal.pe.sta . to, sot.to il pub.bli . co fla . gel . lo per gran sor.te va a cre . par.' The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p), articulation (accents), and performance instructions (Cantabile, Cal.).

Fig. 122.8 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

The image displays a musical score for the opera 'La calunnia'. It is divided into two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. La), Bass (BAS.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line (BAS.) has the lyrics: "E il me - schi - no ca - lun - nia - to, av - vi - li - to, cal - pe -". The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. La), Bassoon (Fg.), Bass (BAS.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line (BAS.) has the lyrics: ". stato, sotto il pub - bli - co - fla - gel - lo - per - gran - sor - te - va a - cre -". The score features various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents), and performance instructions like 'Pizz.' and 'Arco'. A double bar line with repeat dots is located between the two systems.

Fig. 122.9 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

The image displays two systems of a musical score for the opera *La calunnia*. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. La), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (G.C.), Bass (BAS.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). The vocal line in the first system contains the lyrics: ".par. E il meschi.no ca.lun.nia.to, av.vi.li.to,cal.pe.sta.to, sot.to il pub.bli.co fla.". The second system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. La), Bassoon (Fg.), Horn in E-flat (Cr. Re), Trumpet in A (Trb. La), Contrabassoon (G.C.), Bass (BAS.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). The vocal line in the second system contains the lyrics: ".gel.lo per gran sorte va a cre.par, sotto il pubbli.co fla .gel.lo per gran sorte va a cre.par, sotto il pubblico fla.". The score features various musical notations such as dynamics (pp, p), articulation (accents), and performance instructions (I., a 2).

Fig. 122.10 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

138

The image displays a musical score for the opera 'La calunnia'. It is divided into two systems. The first system includes the vocal line and the first system of the orchestra. The vocal line is in bass clef and contains the lyrics: "gello per gran sorte va a crepar, si, va a cre - par, si, va a cre - par, si, va a cre.par." The orchestral parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. La), Bassoon (Fg.), Horns in C (Cr. Re), Trumpets in A (Trb. La), Cymbals (G.C.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Ve), and Double Bass (Cb.). The second system continues the orchestral parts, with dynamic markings such as *ff* and *divisi* appearing in the strings and woodwinds. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fig. 122.11 - Partitura canto y orquesta *La calunnia*.

#### 4.2.5 - Aria *A un dottor della mia sorte*, Don Bartolo

Al final de la segunda escena del primer acto Don Bartolo se encuentra con Rosina e indaga acerca de la falta de una hoja y Rosina responde con evasivas, dejando a su tutor irritado y con esta aria *A un dottor della mia sorte*, Don Bartolo deja claro que ella no conseguirá engañarlo. De gran virtuosismo y exigencias técnicas esta aria es un ejemplo de riqueza y variedad en el tratamiento de la melodía y del texto, así como de su dicción y articulación. Los ritmos son marcantes y la orquestación rica y variada acentúa las características de la letra.

#### Estructura:

**Andante maestoso**

**Allegro Vivace**

**Tonalidad:** MibM

**Indicación de compás:** C

**Orquestación:** Cuerdas y Soplos

**Extensión vocal del aria:** sib1 – fa3


Personaje	Opera	Autor	Carácter	Extensión tonal	Potencia vocal	Duración	Idioma	Categoría
Bartolo	«Il barbiere di Siviglia (1816)	G. Rossini (1792-1868)	Bufo		Media	Extenso	Italiano	1.ª

Fig. 123 – Datos generales de Don Bartolo (Regidor Arribas, 1977, p. 187)

#### Texto

A un dottor della mia sorte  
queste scuse, signorina!  
Vi consiglio, mia carina,  
un po' meglio  
a imposturar.

I confetti alla ragazza!  
Il ricamo sul tamburo!  
Vi scottaste: eh via!  
Ci vuol altro, figlia mia,  
per potermi corbellar.  
Perchè manca là quel foglio?  
Vo' saper cotesto imbroglio.  
Sono inutili le smorfie!  
Ferma là, non mi toccate,  
no, figlia mia, non lo sperate,  
ch'io mi lasci infinocchiar.

¡A un doctor de mi condición  
Excusas como éstas, señorita!  
Os aconsejo, querida mía,  
Que lo hagáis, un poco mejor  
Cuando mintáis.

¡Los caramelos a la niña!  
¡El bordado!  
¡Os quemasteis: anda vamos!  
Hace falta algo distinto, hija mía,  
Para poder engañarme.  
Por qué falta de ahí esa hoja?  
Quiero saber qué es este embrollo.  
¡Son inútiles las zalamerías!  
Quieta ahí, ¡no me toquéis,  
no, hija mía, no esperéis  
Que yo me deje enredar.



A un dottor della mia sorte  
queste scuse, signorina!  
Vi consiglio, mia carina,  
un po' meglio  
a imposturar.

Via carina, confesate!  
Son disposto a perdonar.  
Non parlate? Vi ostate?  
So ben io  
quel che ho da far.

Signorina, un'altra volta  
quando Bartolo andrà fuori,  
la consegna ai sevitore  
a suo modo far saprà.

Signorina, un'altra volta  
quando Bartolo andrà fuori,  
la consegna ai servitori  
a suo modo far saprà.

Ah! non servono le smorfie,  
faccia pur la  
gatta morta!  
Cospetton! Per quella porta  
nemmen l'aria entrar potrà!  
E Rossina innocentina,  
sconsolata, disperata ...  
Ah! Non servono le smorfie,  
faccia pur la  
gatta morta!  
Cospetton! Per quella porta  
nemmen l'aria entrar potrà!

In sua camera serrata  
fin ch'io voglio  
star dovrà,  
Sì, sì, sì...  
In sua camera serrata  
fin ch'io voglio  
star dovrà,  
Sì, sì...sì!

Signorina, un'altra volta  
quando Bartolo andrà fuori,  
la consegna ai servitori  
a suo modo far saprà.

Ah! non servono le smorfie,  
faccia pur la  
gatta morta!  
Cospetton! Per quella porta

¡A un doctor de mi condición  
Excusas como éstas, señorita!  
Os aconsejo, querida mía,  
Que lo hagáis, un poco mejor  
Cuando mintáis

Vamos, querida, ¡confesad!  
Estoy dispuesto a perdonar.  
¿No habláis? ¿Os obstináis?  
Sé muy bien  
Lo que tengo que hacer

Señorita, otra vez  
que Bartolo tenga que salir  
ya sabrá dar las órdenes  
A los criados a su manera.

Señorita, otra vez  
que Bartolo tenga que salir  
ya sabrá dar las órdenes  
A los criados a su manera

Ah, no sirven las zalamerías,  
por más que se haga  
la gata muerta!  
Diantre, Por esa puerta  
Ni siquiera el aire podrá entrar!  
Rosina la inocentita,  
desconsolada, desesperada...  
¡Ah, no sirven las zalamerías,  
por más que se haga  
la gata muerta!  
¡Diantre!, Por esa puerta  
Ni siquiera el aire podrá entrar!

En su cuarto, encerrada  
deberá quedarse  
hasta que yo quiera  
Sí, sí, sí...  
En su cuarto, encerrada  
deberá quedarse  
hasta que yo quiera  
¡Sí, sí, sí!

Señorita, otra vez  
que Bartolo tenga que salir  
ya sabrá dar las órdenes  
A los criados a su manera

¡Ah, no sirven las zalamerías,  
por más que se haga  
la gata muerta!  
¡Diantre!, Por esa puerta

nemmen l'aria entrar potrà!  
 E Rossina innocentina,  
 sconsolata, disperata ...  
 Un dottor de la mia sorte  
 non si lascia infinocchiari!




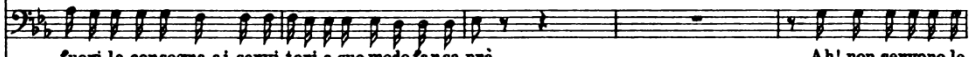

Ni siquiera el aire podrá entrar!  
 Y Rosina la inocentita,  
 desconsolada, desesperada...  
 ¡Un doctor de mi condición  
 No se deja engatusar!

El Andante Maestoso da comienzo al texto con la participación de las cuerdas. Con ritmos puntuados en la línea melódica y tratamiento silábico del texto que acentúan la personalidad firme y autoridad del personaje. En su conjunto esta aria de gran virtuosismo por su variedad de combinaciones rítmico-melódicas es otro ejercicio de resistencia física, vocal y musical para el personaje que debe mantener la homogeneidad de la voz en pasajes rápidas de bastante articulación del texto, principalmente en la región media-aguda de la voz. Aquí Rossini, nuevamente trata con equilibrio y gran maestría la relación del texto con la música y la actividad del apoyo debe permanecer de forma constante, ágil y bien conducida para la proyección adecuada de la voz.

**Cuadro No. 24 - Andante Maestoso**

<b>ARIA</b>		155
«BARTOLO»		
<b>Andante maestoso</b>		
<i>BARTOLO</i>		A un dot.tor della mia sor - te que - ste scu - se, si - gno.
<i>BART.</i>		- ri - na! a un dot.tor della mia sor.te queste scuse, signo.ri.na! Vi consi - glio, mi.a.ca.
<i>BART.</i>		- ri.na, un po' meglio a imposturar, meglio, meglio, meglio, me.glio, vi consi - glio, mi.a.ca.
<i>BART.</i>		- ri.na, un po' meglio a imposturar, meglio, meglio, meglio, me.glio, vi consi - glio, mi.a.ca.
<i>BART.</i>		ri - na, un po' meglio a impo - stu - rar, si, si, vi consi - glio, mi.a.ca.ri - na, un po' meglio a impo - stu.
<i>BART.</i>		- rar. A un dot.tor della mia sorte queste scuse, si.gno.ri.na! vi consiglio, mi.a.ca.ri.na, un po' meglio a impo - stu.
<i>BART.</i>		- rar. I confetti alla ra.

**Cuadro No. 25 - Allegro Vivace**

<i>BART.</i>	 <p>Signorina, un'altra volta quando Bartolo andrà fuori signorina, un'altra</p> <p><b>Allegro vivace</b></p>
<i>BART.</i>	 <p>volta quando Bartolo andrà fuori, la consegna ai servi.tori a suo modo far sa.prà.</p>
<i>BART.</i>	 <p>Si.gnorina, un'altra volta quando Bar.tolo andrà fuori, si.gnorina, un'altra vol.ta quando Bartolo andrà</p>
<i>BART.</i>	 <p>fuori, la consegna ai servi.tori a suo modo far sa.prà. Ah! non servono le</p>
<i>BART.</i>	 <p>smorfie, faccia pur la gatta morta, faccia pure, faccia pure, faccia pur la gatta morta.</p>

ARIA  
«BARTOLO»

155

**Andante maestoso**  
BARTOLO

A un dot-tor della mia sor - te que - ste scu - se, si - gno.

**Andante maestoso**

Vni  
Vle  
Vo.  
Cb.

Fl.  
Cl.  
Sf b  
Fg.  
Cr.  
M b

BART.

- ri - na! a un dot-tor della mia sor-te queste scuse, signo-ri-na! Vi consi - glio, mi - a ca -

Vni  
Vle  
Vo.  
Cb.

BART.

- ri-na, un po' meglio a imposturar, meglio, meglio, meglio, me-glio, vi consi - glio, mi - a ca -

Vni  
Vle  
Vo.  
Cb.

Fig. 123.1 – Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

Fl.  
Cl.  
S<sup>b</sup>

BART.  
ri. na, un po' meglio a imposturar, meglio, meglio, meglio, me- glio, vi consi - glio, mia ca.

Vni  
Vle  
Vo.  
Cb.

Fl.  
Cl.  
S<sup>b</sup>  
Fg.

BART.  
ri - na, un po' meglio a impo- stu - rar, si, si, vi consi - glio, mia ca. ri - na, un po' meglio a impo- stu.

Vni  
Vle  
Vc.  
Cb.

Fl.  
Cl.  
S<sup>b</sup>  
Fg.  
Cr.  
M<sup>b</sup>

BART.  
- rar. A un dot. tor della mia sorte queste cose, si, - gno - ri. na! vi consiglio, mia ca. ri. na, un po' meglio a impo- stu.

Vni  
Vle  
Vo.  
Cb.

Fig. 123.2 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

The image displays a musical score for the opera 'A un dottor della mia sorte'. It is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais in B-flat (Cr. Mi b). The vocal line is for BARTOLO, with lyrics: "-rar, un po' meglio a impostu-rar, un po' meglio, un po' meglio a impostu-". The orchestral accompaniment includes Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system continues the vocal line with the lyrics "-rar. I confetti alla ra-". The orchestral parts for Vni, Vle, Vc., and Cb. include dynamic markings such as *p* and *Pizz.* (Pizzicato).

Fig. 123.3 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

The image displays a musical score for the opera 'A un dottor della mia sorte' by Rossini. It is divided into three systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Bass (BART.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b.), Bass (BART.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The third system includes Clarinet in B-flat (Cl. Si b.), Bassoon (Fg.), Bass (BART.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The vocal line (BART.) contains the following lyrics:   
 -gaz - za! il ri.ca.mo sul tam - bu - ro! Vi scot.   
 ta - ste: eh vi - al eh via! ci vuol al - tro, figlia mia, per potermi corbellar, altro, altro, altro,   
 altra, ci vuol al - tro, figlia mia, per potermi corbellar altro, altro, altro, altro. Perché manca là quel

Fig. 123.4 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

The image displays a musical score for the opera 'A un dottor della mia sorte'. It is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Bassoon (Fg.), Bass (BART.), Violin (Vni), Viola (Vle), and Cello (Cb.). The vocal line (BART.) has the lyrics: "foglio? Vo' saper cotes'o imbroglio. Perchè manca là quel foglio? Sono inutili le". The second system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. M<sup>a</sup>), Bass (BART.), Violin (Vni), Viola (Vle), and Cello (Cb.). The vocal line (BART.) has the lyrics: "smorfie; ferma là, non mi toc.ca.te, ferma là, non mi toc.ca.te! No, fi.glia mia, non lo spe.". The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (accents), and performance instructions (I., a 2).

Fig. 123.5 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.



The image displays a musical score for the opera 'A un dottor della mia sorte'. It is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), Bass (BART.), Violin (Vni), Viola (Vle), Voice (Vo.), and Cello/Double Bass (Cb.). The vocal line (BART.) contains the lyrics: ".ra - te ch'io mi lasci in fi - noc - chiar, no, figlia mia, non lo spe - ra - te ch'io mi lasci in fi - noc -". The second system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), Horn in B-flat (Cr. Mi b), Bass (BART.), Violin (Vni), Viola (Vle), Voice (Vo.), and Cello/Double Bass (Cb.). The vocal line (BART.) contains the lyrics: ".chiar A un dottor della mia sorte que - ste scuse, si - gno - rina, vi con - siglio, mia ca - rina, un po' meglio a im - po - stu -". The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. Dynamics such as *mf* are indicated throughout the orchestral parts.

Fig. 123.6 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

The image shows a musical score for the opera 'A un dottor della mia sorte'. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), Corn in B-flat (Cr. Mi b), Bass (BART), Violin (Vni), Viola (Vle), Voice (Vo.), and Cello/Double Bass (Cb.). The vocal line (BART) has the lyrics: ".rar, un po' meglio a impostu.rar, un po' meglio, un po' meglio a impostu." The second system continues the vocal line with the lyrics: ".rar. Via, carina, con fes.sate;" and includes performance markings such as *p* and *Pizz.* for the instruments.

Fig. 123.7 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

The image shows two systems of a musical score. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Bass (BART), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line (BART) has the lyrics: "son disposto a per - do.nar. Non parla.te? vi osti.na.te? non parla.te? vi o.sti." The second system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Bass (BART), Cello (Cr. Mi b), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line (BART) has the lyrics: ".na.te? so benio quel che ho da far, so benio quel che ho da far." The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (Arco), and performance instructions (I.).

Fig. 123.8 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

**Allegro vivace**

Fl.

Cl.  
Si $\flat$

Fg.

Cr.  
Mi $\flat$

BART.

Signorina, un'altra volta quando Bartolo andrà fuori signorina, un'altra

**Allegro vivace**  
al ponticello

Vni  
*Pstacc.*

Vle  
*Pstacc.*

Vo.  
*p*

Cb.

Fl.

Cl.  
Si $\flat$

Fg.

BART.

volta quando Bartolo andrà fuori, la consegna ai servi.to.ri a suo modo far sa.prà.

Vni  
*dim.*

Vle  
*dim.*

Vo.  
*p*

Cb.

Fig. 123.9 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

Cl.  
Si b

BART.  
Si, signorina, un'altra volta quando Bartolo andrà fuori, si, signorina, un'altra volta quando Bartolo andrà

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fl.

Cl.  
Si b

Fg.  
I. p. a 2

BART.  
fuori, la consegna ai servitori a suo modo far saprà. Ah! non servono le

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fg.  
a 2

BART.  
smorfie, faccia pur la gatta morta, faccia pure, faccia pure, faccia pur la gatta morta.

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 123.10 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

The image displays a page of a musical score for the opera 'A un dottor della mia sorte' by Gioacchino Rossini. The score is arranged in three systems, each containing multiple staves for different instruments and the vocal line.

**System 1:**

- Fg. (Fagotto):** Staff 1, marked with a '2' above it.
- BART. (Bartolo):** Staff 2, with the lyrics: "Cospetton! per quella porta, cospetton! per quella porta, nemmen l'aria entrar po. trà, no, nemmen l'aria entrar po."
- Vni (Violini):** Staff 3, marked with a 'p' (piano).
- Vle (Viola):** Staff 4, marked with a 'p'.
- Ve (Violoncello):** Staff 5, marked with a 'p'.
- Cb. (Contrabbasso):** Staff 6, marked with a 'p'.

**System 2:**

- Fl. (Flauto):** Staff 1, marked with a '1' above it.
- Fg. (Fagotto):** Staff 2, marked with a '1' above it.
- BART. (Bartolo):** Staff 3, with the lyrics: ". trà. E' Ro - sina inno - cen - ti - na... sconso -"
- Vni (Violini):** Staff 4, marked with a 'p'.
- Vle (Viola):** Staff 5, marked with a 'p'.
- Ve (Violoncello):** Staff 6, marked with a 'p'.
- Cb. (Contrabbasso):** Staff 7, marked with a 'p'.

**System 3:**

- Fl. (Flauto):** Staff 1, marked with a '1' above it.
- Cl. Si (Clarinete Solista):** Staff 2, marked with a '1' above it.
- Fg. (Fagotto):** Staff 3, marked with a '1' above it.
- Cr. Mi (Corni in Mi):** Staff 4, marked with a 'p'.
- BART. (Bartolo):** Staff 5, with the lyrics: "- la - ta, di spe - ra - ta... Eh, non servo - no le smorfie... faccia pur la gatta morta."
- Vni (Violini):** Staff 6, marked with a 'p' and the instruction "al ponticello".
- Vle (Viola):** Staff 7, marked with a 'p' and the instruction "al ponticello".
- Vo. (Violoncello):** Staff 8, marked with a 'p' and the instruction "al ponticello".
- Cb. (Contrabbasso):** Staff 9, marked with a 'p'.

Fig. 123.11 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.







Cl.  
Sib

BART.  
Signorina, un'altra volta quando Bartolo andrà fuori, quando Bartolo andrà fuori, quando Bartolo andrà

Vni  
al ponticello  
*p stacc.*

Vle

Vc.

Cb.

---

Fl.

Cl.  
Sib

Fg.  
I.

BART.  
fuori, la consegna ai servi, tori a suo modo far saprà. Signorina, un'altra volta quando Bartolo andrà

Vni  
*dim.*

Vle  
*dim.*

Vc.

Cb.

---

Fl.

Cl.  
Sib

Fg.  
I.

BART.  
fuori, signorina, un'altra volta quando Bartolo andrà fuori, la consegna ai servi, tori a suo modo far sa.

Vni  
*mf*

Vle  
*mf*

Vc.

Cb.

Fig. 123.14 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.



Fl.

Cl.  
Si $\flat$

Fg.

Cr.  
Mi $\flat$

BART

-trà. al ponticello. E Ro. sina inno.cen.ti.na... sconso.la.ta, dispe.

Vni

Vle

Ve.

Cb.

Cl.  
Si $\flat$

Fg.

Cr.  
Mi $\flat$

BART

-ra.ta... Eh, non servono le smorfie... faccia pur la gatta morta.

Vni  
*p* al ponticello

Vle  
*p* al ponticello

Ve.  
*p* al ponticello

Cb.

Fl.

Cl.  
Si $\flat$

Fg.

Cr.  
Mi $\flat$

BART

Cospetton per quella porta nemmeno l'aria entrar po.trà. E Rosina innocen.tina, e Rosina innc.cen.

Vni

Vle

Ve.

Cb.  
al ponticello

Fig. 123.16 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

Fl. I. *cresc.* *ff*

Cl. *Sí b* *cresc.* *ff*

Fg. *a 2* *cresc.* *ff*

Cr. *Mí b* *cresc.* *ff*

BART  
 .ti .na, sconso .la .ta, di .spe .ra .ta, sconso .la .ta, di .spe .ra .ta, in sua ca .me .ra ser .ra .ta, in sua ca .me .ra ser .ra .ta, in sua ca .me .ra ser .ra .ta

Vni *cresc.* *ff*

Vle *cresc.* *ff*

Ve. *cresc.* *ff*

Cb. *cresc.* *ff*

---

Fl. I. *f*

Cl. *Sí b* *f*

Fg. *a 2*

Cr. *Mí b*

BART  
 .rata, in sua camera ser.rata fin ch' io voglio star do.vrà. Un dot.tor del.la mia

Vni *p.n.*

Vle *p.n.*

Ve. *p.n.*

Cb. *p.n.*

Fig. 123.17 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

Fl.

Cl.  
S $\flat$

Fg.

BARTÓK

sor - te non si la - scia in - fi - noc - chiar, no, — no, un dot - tor del -

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fl.

Cl.  
S $\flat$

Fg.

Cr.  
M $\flat$

BARTÓK

- la mia sor - te non si la - scia in - fi - noc - chiar. E - Ro - si - na inno - cen -

Vni

Vle

Vo.

Cb.

Fig. 123.18 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

Fl.

Cl.  
Si $\flat$

Fg.

Cr.  
Mi $\flat$

BART

- ti - na, scon - so - la - ta, di - spe - ra - ta, in sua ca - me - ra ser - ra - ta fin ch'io vo - gli o star do -

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Fl.

Cl.  
Si $\flat$

Fg.

Cr.  
Mi $\flat$

BART

- vrà, fin ch'io vo - gli o star do - vrà, fin ch'io vo - gli o star do - vrà, fin ch'io vo - gli o star do -

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Fig. 123.19 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

The image displays a musical score for the opera 'A un dottor della mia sorte'. It is divided into two systems of staves. The first system includes the vocal line for BART and the orchestral parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Mi b), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line contains the lyrics: *vrà, si, fin oh'io vogliostardo vrà, si, fin oh'io vogliostardo vrà, si, stardo vrà, si, stardo vrà, si, stardo.* The orchestral parts feature dynamic markings such as *f* and *ff*, and some instruments like the Flute and Bassoon have a *a 2* marking. The second system continues the orchestral parts, with the vocal line for BART starting with *vrà.* and the word *(parte)* written below the staff. The score concludes with fermatas on the final notes of the vocal line and several instruments.

Fig. 123.20 - Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte*.

### 4.3 - Giacomo Puccini: Gianni Schicchi. Características

“[en Gianni Schicchi] es evidente la deuda de Puccini para con el *Falstaff*, pero no se le puede negar el mérito de haber compuesto una música tan brillante y envolvente, aunque no llegue a rivalizar en grandeza y humanidad con la obra prima de Verdi” (Kobbé, 1997, p. 660).

La ópera *Gianni Schicchi*, compuesta en 1918 por Giacomo Puccini (1858-1924), con libreto de Giovacchino Forzano (1884-1970) es inspirado en “dos líneas de la Divina Comedia de Dante Alighieri, pero su espíritu es el de Boccaccio y la música es hermana de Falstaff de Verdi” (Jean-François Labie, 1997, p. 893). Es una Ópera cómica en un acto y escena única, cuya trama divertida y perspicaz ha conseguido situarla en lo más alto de la comedia operística italiana. Estrenada el 14 de diciembre de 1918 en el Metropolitan Opera House de Nueva York, junto con las obras que completan este famoso Tríptico: *Il Tabarro* y *Suor Angelica*. Los especialistas reconocen cierta unidad formal en este Tríptico, puesto que Puccini:

“consiguió comprimir el material dramático y al mismo tiempo reunir tres géneros diferentes en un mismo proyecto el "dramático", el "sentimental" y el "buffo" (en el sentido amplio de la palabra) [...]. Esta unidad emerge del equilibrio entre la música de fondo y los episodios individuales a partir de la yuxtaposición de un acto con otro y, en última análisis, a partir de la importancia del tiempo compartido” (Grove's online).

En *Gianni Schicchi*, Puccini representa un retrato de los personajes florentinos del siglo XVIII con los conflictos y tramas alrededor de los bienes del fallecido Buoso Donati<sup>199</sup> y de su posible testamento. Los principales personajes son: Gianni Schicchi, barítono; Lauretta, su hija, soprano, Buoso Donati, fallecido; la vieja Zita, prima de Buoso, contralto; Rinuccio, nieto de Zita y novio de Lauretta, tenor; Gherardo, sobrino de Buoso, tenor; Nella, esposa de Gherardo, soprano; Gherardino, hijo de Gherardo y de Nella, contralto; Betto di Segna, bajo; Simone, bajo; Marco, barítono; La Ciesca, mezzo-soprano; Maestro Spinelloccio, médico, bajo; Pinellino, zapatero, bajo y Guccio, pintor de paredes, bajo. Según Jean-

---

<sup>199</sup> Dante Alighieri, en la Divina Comedia colocó sus enemigos personales en el Infierno. Entre ellos estaba Gianni Schicchi, ciudadano de Florencia que había falsificado el testamento de Buoso Donati, miembro de la familia de su esposa Gemma Donati, haciendo que la mayor parte de sus bienes quedasen en manos de la familia Schicchi.



François Labie (1997, p. 893) esta ópera representa “la poderosa farsa sobre la caza a herencias”. En el aria que aquí nos ocupa, *O mio babbino caro*, el personaje Laretta, soprano, novia de Rinuccio, pide a su padre (Gianni Schicchi) para que defienda los intereses de la familia del novio (los Donati) acerca de los bienes del fallecido (Buoso Donati). Frente a la negativa de Gianni Schicchi, Laretta, canta esta aria para sensibilizar a su padre. En *O mio babbino caro*, al igual que en Suor Angelica, el personaje Laretta habla de muerte pero “en un tono alegre y brutal que de hábito se reserva a las bromas sobre temas importantes” (Op. Cit., p. 893).

Esta Aria es considerada como “obra prima de escrita irónica” (Kobbé, 1997, p. 659) y técnicamente se desenvuelve en una tesitura bastante cómoda para la voz de soprano, con la exigencia de una articulación en legato en cada una de las frases, durante todo el *Andante Ingenuo*.

Al igual que con la cavatina de Rossini, esta aria es presencia constante en el repertorio de las cantantes más renombradas y entre las aspirantes a la profesión del canto lírico. Igualmente se conservan diferentes versiones grabadas por intérpretes de varias generaciones: María Callas; Montserrat Caballé; Anna Netrebko; Kiri Te Kanawa; Ángela Gheorgui; Sarah Brightman; Renata Tebaldi y Kathleen Battle entre tantas otras sopranos reconocidas en el mundo lírico internacional.

#### **4.3.1 - *O mio babbino caro*, Laretta**

*O mio babbino caro*, es cantado por Laretta para pedir que su padre, Gianni Schicchi, interceda en las discusiones con la familia Donati generada por la herencia de Buoso. Laretta y Rinuccio Donati están enamorados y su familia no los apoya. Esta aria se presenta en andamento lento, con una línea melódica vocal con notas sustentadas y terminaciones en el agudo y grave de la voz que buscan seducir a G Schicchi y al mismo tiempo demostrar la hipocresía del personaje en busca de sus intereses amorosos y aceptación de la familia Donati. Técnicamente las principales exigencias están relacionadas con la articulación legato y tratamiento de la dinámica para su interpretación.

Características formales y del texto:

## Estructura:

**Andantino Ingenuo:** ♩ = 120 (c.5-31), 6/8. 12 versos (27 compases)

**Tonalidad:** La bemol Mayor.

**Andamento:** Andantino Ingenuo (c.1-27).

**Indicación de compás:** 6/8.

**Orquestación:** Flauta, 2 Oboes, corne inglés, 2 clarinetes en sib, 2 clarones en sib, 2 fagotes, 4 trompas en fa, arpa y cuerdas.

**Extensión vocal del aria:** mib3 - lab4

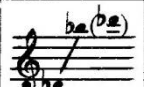
Personaje	Opera	Autor	Carácter	Extensión tonal	Potencia vocal	Duración	Idioma	Categoría
Lauretta	«Gianni Schicchi» (1918)	G. Puccini (1858-1924)	Lirico		Media	Muy breve	Italiano	1.ª

Fig. 124 – Datos generales de Lauretta (Regidor Arribas. 1977, p. 154)

*O mio bambino caro*, está constituida por el **Andantino Ingenuo**: ♩ = 120 (c.1-27), 6/8, para una poesía de 3 estrofas de 4 versos cada una<sup>200</sup>:

## Texto

*O mio bambino caro,  
mi piace, è bello  
vo' andare in Porta Rossa  
a comperar l' anello!*

¡Oh, mi papá querido!  
Me gusta... ¡es bello, es muy bello!  
¡Quiero ir a la Puerta Roja  
a comprar un anillo!

*Si, si, ci voglio andare  
e se l' amassi indarno  
andrei sul Ponte Vecchio,  
ma per buttarmi in Arno!*

¡Sí, sí, allí quiero ir!  
Y si mi amor fuese en vano,  
¡iré al Puente Viejo,  
para arrojarme al Arno!

*Mi struggo e mi tormento!  
O Dio, vorrei morir!  
Babbo, pietà, pietà!  
Babbo, pietà, pietà!*

¡Me consumo y me atormento!  
¡Oh Dios, quisiera morir!  
¡Papá, piedad, piedad!  
¡Papá, piedad, piedad!

Las principales características composicionales del **Andantino Ingenuo**, en Lab Mayor, se presenta como una secuencia de frases de dos compases<sup>201</sup>

<sup>200</sup>Texto original traducido para el español por Mauricio Chisari (2005) *in* <http://www.geocities.com/ubeda2004/gianni/acto1.htm> (consultado el 12/08/2013).

<sup>201</sup> De acuerdo con las diferentes interpretaciones disponibles en el youtube, las diferentes cantantes respiran en lugares diferentes y excepcionalmente, aumentan o disminuyen el valor rítmico de algunas frases. Aquí seguiremos la versión analizada con RO a partir de la edición de la partitura antes citada (Ver Cap. 6).

acompañado por la orquesta. La música y el texto comienzan simultáneamente en tiempo tético y todas las frases deben ser cantadas en legato.

El **1º verso** comienza en el registro medio de la voz, dinámica pp, sobre el acorde de I y VI7 (*O mio babbino caro*, cc1-2). La melodía vocal es doblada por los primeros violines y las violas, una 8ª más aguda y los demás instrumentos, con otro ritmo, completan la armonía. El **2º verso** en otra frase vocal con la melodía ascendente alcanza el primer agudo de esta aria (la4) y es doblada por los primeros violines, viola y oboe, en cuanto las trompas y los segundos violines hacen un contra-canto, sobre acordes de Tónica completados por los violoncelos y contrabajos (*mi piace, è bello bello*, cc. 3-4b2). El **3er verso**, continúa con una frase sobre acorde de V7, con melodía vocal en la región medio-aguda de la voz, doblada por los primeros y segundos violines acompañados por la flauta, trompetas sin sordina y las otras cuerdas, todos en dinámica pp y ppp (*vo' andaré in Porta Rossa*, cc4b3-6). El **4º verso** con melodía en la región medio-grave de la voz, inicia con el mismo diseño melódico de la melodía del segundo verso, ahora doblada por primeros y segundos violines y viola, acompañada por violoncelo, contrabajo con clarinete, fagot y corno al finalizar esta frase (*a comperar l'anello!*, cc7-8b2).

El **5º verso** es cantado con nova melodía en la región medio-grave de la voz, sobre acorde de I y VI7, melodía doblada por los violines y la flauta, acompañados por los otros instrumentos, con excepción de la trompa (*Si, si, ci voglio andare*, cc. 83b-10). El **6º verso** es cantado con la misma melodía del 2º verso, doblada por el oboe, clarinete, y violines, con realización de notas sustentadas por el fagot y trompas y otras figuraciones rítmicas con notas de pasaje entre las notas reales del acorde de Tónica de LabM, en la flauta y otras cuerdas (*e se l'amassi indarno*, cc. 11-12b2). El **7º verso** inicia con melodía en la región aguda hacia el Lá4, sobre notas de los acordes de IV, V, III y VI, duplicada por la flauta y 1er oboe, con acompañamiento de cuerdas y soplos, sin fagot y trompas (*andrei sul Ponte Vecchio*, cc. 12b3-14). El **8º verso** es cantado sobre la misma melodía del 4º, en la región media de la voz y sobre el acorde de IV7, II-VI de la tonalidad principal, melodía duplicada por la flauta y el fagot con apoyo rítmico-armónico de las cuerdas (excepto violines) y de los soplos (excepto oboe y trompas) (*ma per buttarmi in Arno*, cc. 15-16b1).

En el **9º verso** presenta una melodía igual al del 7º verso (solo muda al final), duplicada por los violines (1os y 2os), violoncelo y oboe 1º, acompañados por los otros instrumentos con excepción de la flauta y el fagot (*Mi struggo e mi tormento!*, cc. 16b3-18b2). El **10º verso** en la región aguda de la voz (do4-fa4) en pp anuncia que “quisiera morir” (*O dio, vorrei morir!*, cc. 18b3-20a2; 20a3-22) y prepara para la repetición de la letra de los dos últimos versos con la misma melodía ya presentada para el 2º y 8º respectivamente, con el **11º verso** con un 5º clímax hacia el agudo ((la4): “papazito, piedad, piedad” (*Babbo, pietà, pietà!*, cc. 23-24 y cc. 25-26) y finalización del **12º verso** en la región media de la voz, sobre acorde de tónica de LabM que se repite en el próximo compás y encierra esta aria. Arpeggios del arpa son una constante durante toda la realización de esta aria (cc1-27). :



Fl.

Oboe

Cl. (Si b)

Fag.

Corni (Fa)  
con Sordina

Arpa

LAUR.  
e so l'a-mas - sia - dar - - no, an - drol sul Fon - to Vec - - chio, ma per bus - tar - - mia

15

Fl.

Oboe

Cl. (Si b)

Fag.

Arpa

LAUR.  
Ar - - noi Mi strug - go e mi ter - mea - - tel O Di - - - e, ver - rei mo -

20

Fig. 125.2 - Partitura canto y orquesta *O mio babbino caro*.



Un resumen de las principales características de sus fórmulas rítmico-melódicas nos permite analizar mejor esta aria. La construcción fraseológica se presenta a partir de cuatro fórmulas rítmico-melódicas claramente diferenciadas, con leves modificaciones y construcción simétrica de 2, excepcionalmente 3 compases, la mayoría en tiempo tético. Interesante destacar que en cada frase hay un tratamiento semejante (no idéntico) de combinaciones rítmico melódicas características del compás de 6/8: tres corcheas, negra y corchea; negra con punto y tres corcheas o negra y corchea. Melódicamente predomina la secuencia de grados conjuntos, saltos de 3as, 4as Justas y 8vas, sin intervalos aumentados o disminuidos, siempre en legato y dinámica que varía del pp al ff. Así podemos identificar las frases y respectivos textos en los 26 compases que componen este movimiento:

- 1º verso            fórmula 1 (*O mio babbino caro*, cc. 1-2)
- 2º verso            fórmula 2a (*mi piace, è bello, bello*, 3-4b2)
- 3º verso            fórmula 3a (*vo' andaré in Porta Rossa*, 4b3 – 6)
- 4º verso            fórmula 2b (*a comperar l'anello!*, 7 – 8b2)
- 5º verso            fórmula 4a (*Si, si, ci voglio andaré*, 8b3 – 10)
- 6º verso            fórmula 2a (*e se l' amassi indarno*, 11 – 12b2)
- 7º verso            fórmula 3b (*andrei sul Ponte Vecchio*, 12b3 – 14)
- 8º verso            fórmula 2c (*ma per buttarmi in Arno!*, 15 – 16b1)
- 9º verso            fórmula 3c (*Mi struggo e mi tormento!*, 16b3 – 18b2)
- 10º verso          fórmula 4b (*O Dio, vorrei morir!*, 18b3 – 20a2; 20a3 – 22)
- 11º verso          fórmula 2a (*Babbo, pietà, pietà!*, 23-24)
- 12º verso          fórmula 2c (*Babbo, pietà, pietà!*, 25-26)

**Cuadro No. 26 - *O mio babbino caro*. Texto y música – Andantino ingenuo (compases 1 a 27)**

Versos	Frases/Fórmulas rítmico-melódicas	Repeticiones
1º verso	<p>(in ginocchio, dinanzi a Gianni Schicchi)</p> <p>1 O mio babbino caro,</p> <p>cc. 1-2</p>	
2º / 6º Versos	<p>2a mi piace, è bello bello;</p> <p>cc. 3-4b2</p>	<p>2a e se l'amassi indarno,</p> <p>cc. 11-12b2. 6º verso</p>
3º verso	<p>3a vo' andaré in Porta</p>	





Aquí como en *Una voce poco fà*, la elección del material y su tratamiento rítmico-melódico, tímbrico y vocal demuestran el dominio técnico y conocimiento de las posibilidades de la voz como instrumento musical que caracterizan la producción de cada compositor. A diferencia de *Una voce poco fà*, *O mio babbino caro* no presenta gran variedad de combinaciones de fórmulas rítmico-melódicas, ni grandes contrastes de dinámica y articulación, en cambio exige una amplia sustentación de la voz del cantante para mantener notas más largas y la homogeneidad de la emisión vocal.



## Capítulo 5 - Apoyo de la voz cantada: Pasado y Presente. Otras consideraciones

“El futuro cantante tiene que aprender a hacer servir un instrumento que ni puede ver ni puede tocar. Su capacidad auditiva tampoco lo ayudará mucho, ya que el sonido que el cantante oye no es el mismo que llega al público. Por lo tanto, canta por sensaciones y debe aprender a automatizar una serie de movimientos. Una buena técnica se consigue a partir de la adquisición de estos automatismos.”  
(F. Gimeno & B. Torres, 1995, p. 14)

De acuerdo con lo estudiado en capítulos anteriores la producción de la voz cantada es un fenómeno que envuelve el conocimiento de la anatomía y fisiología de las partes del aparato de la fonación y sus posibilidades acústicas, para alcanzar las cualidades vocales exigidas por el repertorio en sus diferentes épocas. La actividad de este mecanismo debe desenvolver sensaciones propioceptivas que por medio del ejercicio son automatizadas para ser utilizadas en la performance. Si comparamos un cantante con otro instrumentista, bailarín o deportista constatamos la importancia de la preparación física para la adecuación del organismo a ejercicios de resistencia que, en el cantante, repercuten en mejores resultados durante la performance en recitales u ópera de larga duración, sin prejuicios para su voz y salud como un todo. El desenvolvimiento técnico-vocal e interpretativo también contribuye positivamente y este debe estar asociado a la postura y automatismo del mecanismo como un todo. Este fenómeno, aparentemente complejo, se torna hábito por medio del ejercicio y es alcanzado por el individuo cuando comprendido en toda su dimensión, dentro del tiempo necesario a cada cantante.

El desenvolvimiento del canto artístico o lírico, con sus exigencias intrínsecas, depende también de una formación amplia en el campo de la música y de la estética musical, para que, a partir de las posibilidades de la voz como instrumento, este se adapte a un tipo de emisión vocal que al mismo tiempo debe estar disponible para la interpretación de obras en diferentes idiomas y estilos estipulados por la tradición del canto artístico. Alcanzar buenos resultados en la performance vocal exige mucha dedicación, disciplina y comprensión multidisciplinar del fenómeno de la voz cantada. Años de estudio, experiencias de palco y, principalmente, una utilización adecuada del instrumento son, o pueden ser, garantía de una actividad profesional duradera y saludable para el cantante. Estos resultados son promovidos por la

técnica vocal y dentro de ella por uno de sus temas más controvertidos: el del apoyo de la voz cantada.

A partir de amplia revisión de la bibliografía que permitió situar las características de la voz para el canto lírico, la anatomía y fisiología del aparato de la fonación y sistemas que participan del fenómeno vocal; de la delimitación de las cualidades de la voz cantada y de la situación de la técnica y del apoyo vocal (Parte I) extraemos los conceptos principales que envuelven la performance para el canto lírico, las disciplinas que contribuyen para el conocimiento de la manifestación vocal, la historia y delimitación del apoyo de la voz cantada en la pedagogía del canto y estudios científicos de diferentes áreas que contribuyen para su comprensión. La Parte I también nos proporciona la terminología para esta Parte II de la tesis donde nos concentramos en el estudio de la situación y características del apoyo de la voz cantada entre maestros-cantantes profesionales; cantantes profesionales y alumnos de Bacharelado en canto en formación. Aquí buscamos constatar, analizar y presentar otros esclarecimientos sobre el tema y el proceso para su adquisición.

Como adelantado en la Metodología, por medio de cuestionarios y entrevistas fueron indagados profesionales y alumnos dedicados al estudio del canto lírico. Los datos son analizados a partir de las siguientes Categorías y subcategorías:

**Cuadro No. 27**

	<b>Categorías</b>	<b>Sub-categorías</b>
	Respiración	Espiración (músculos del tórax y del abdomen)
<b>Apoyo</b>	Emisión	<b>Acústica:</b> Impostación Resonancia  <b>Expresión del texto:</b> Dicción Articulación (Legato, Staccato) Proyección Agilidad
	Dinámica	Forte Piano Mezzo Forte
	Homogeneidad	
	Postura Corporal	
	Propiocepción	
	Interpretación y Performance	
	Pedagogía del canto	

## 5.1 - El Apoyo vocal: Proceso de adquisición. Reflexiones del profesor

“Solo cuando comprendemos y creemos que es necesario modificar algo en nuestra vida es que nos esforzamos para hacerlo. Esta modificación acontece siempre de dentro para afuera. Invertir este proceso significa invertir la naturaleza”. (Irene Queiroz Marchesan, 1999, fonoaudióloga).

Estas afirmaciones de la fonoaudióloga son significativas con relación al canto. Para evitar la imitación es necesario desenvolver la percepción del individuo y en el caso del canto lírico, varios aspectos entran en juego y son igualmente importantes. Emitir la voz, coloca en movimiento el mecanismo de la respiración (espiración) para la sonorización del aire dentro de aspectos cualitativos que exigen afinación, resonancia, timbre, articulación y dicción de un texto para su proyección y, al mismo tiempo, todo ello al servicio de la expresión e interpretación musical. Al comienzo de los estudios, percibir y apropiarse de todas estas exigencias y posibilidades del instrumento sólo son posibles cuando comprendidas internamente, cuando esta adquisición es acompañada de la formación musical como un todo.

Algunas definiciones de canto permiten identificar las características, desafíos y expectativas que surgen frente a una variedad de voces y personalidades que se interesan por su estudio y práctica. Hugo Riemann destacaba que “El canto no es más que la palabra tornada música por la exageración de las diversas inflexiones de la voz” (*Apud* Mansión, 1947, p. 17). Esta “exageración” está asociada con la exploración y dominio de la voz como instrumento musical, exigencia primordial para la interpretación de música de cámara y ópera. La voz como instrumento musical exige también otras consideraciones. Para algunos autores el material natural ya es suficiente para el desenvolvimiento de la voz como instrumento musical. Para otros este material “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*” (Mansión, 1947, p. 17). La misma autora preconiza “Son suficientes algunas nociones elementales, claras y sencillas para comprender el mecanismo del canto” (Op. Cit. p. 14), que, por su vez, en la práctica del canto y estudios teóricos se manifiestan de forma diversificada y conflictiva. Por otro lado, la situación de los postulantes es diversificada e igualmente los caminos que deben orientarlos, aunque

con varios puntos en común. En este sentido Mansión destaca “Así como la verdad es única, no hay más que un método de canto verdadero” (Op. Cit. p. 15) y complementa “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*” (Op. Cit. p. 14). Y son estas exigencias las que deben ser adquiridas de forma consciente y con adecuada orientación.

Sobre los alumnos de Bacharelado en Canto de la UFSM realizamos anotaciones que describen la situación y estado de la voz de cada alumno antes de ingresar al curso y los resultados alcanzados a partir del repertorio estudiado en los dos semestres de 2016. Los conocimientos previos acerca de las partes del organismo que componen el Aparato de la Fonación y Respiratorio (y su funcionamiento), el repertorio conocido y estudiado. Todo fue registrado en fichas individuales donde anotamos lo acontecido en las clases semanales. Destaca Zabalza:

“Por las anotaciones que vamos recogiendo en el diario, acumulamos informaciones sobre la dupla dimensión de la práctica profesional: los hechos de que estamos participando y la evolución que tales hechos y nuestra actuación sufrieron a lo largo del tiempo” (2004, p. 10).

De la misma forma el cuestionario aplicado a los alumnos nos proporcionó algunas respuestas sobre la formación previa y percepción de los aspectos relacionados con el apoyo de la voz cantada. Seleccionamos 7 alumnos (5 del sexo femenino y 2 del masculino), Aquí identificaremos los alumnos como AI, AII, AIII, AIV, AV, AVI, AVI y AVII. Estas son sus características:

**Alumno I-** ingresó al curso de canto presentando un aria que no correspondía a su clasificación vocal (*O mio babbino caro*), con la voz mal impostada, colocada en la garganta, posiblemente por un problema de clasificación de la voz, o de influencias de otros tipos de canto (coral y popular). En el I semestre incluimos en el repertorio obras para mezzo soprano, para trabajar la región central de su voz. Arias de Händel para voz de *mezzo leggero* en la región central. Lieder en tonalidades de mezzo-soprano y música brasileña, buscando no extrapolar la voz en la región grave ni en el agudo. No tenía grandes problemas con la respiración y su impostación y a partir de este momento mejoró consiguiendo homogeneizar la voz cantada. Paralelamente fuimos explicando el mecanismo de la respiración y su asociación

con la impostación, articulación y resonancia de la voz. Por ser un alumno estudioso e interesado, notamos su dedicación y comprensión del mecanismo. Incentivamos la respiración costo-abdominal (costo-diafragmático-abdominal) y la posición facial de verticalidad (no de horizontalidad). En el segundo semestre, continuamos con el mismo criterio para la elección del repertorio y notamos un progreso en la busca de articulación de estos dos momentos. Durante ese período observamos que por su edad y momento de adquisición de la técnica vocal, este alumno tiene una comprensión teórica del funcionamiento del mecanismo respiratorio y del sonido, pero, todavía, no tiene la preparación muscular necesaria al desenvolvimiento del apoyo de la voz. Inclusive, porque este alumno canta en coro y en una clasificación vocal de soprano, cuando, por sus características debería estar cantando como contralto, para proteger su voz y desenvolver la tesitura más próxima a la de mezzo soprano. Lo interesante es que este alumno está adquiriendo la consciencia de su voz.

**Aluno II-** Este alumno presenta características completamente diferentes con relación a sus colegas. Una porque no se ha dedicado específicamente al canto, es formada en fonoaudiología, con maestría en esa área, y otra por la escuela de canto adquirida en sus estudios en conservatorios, clases particulares y masterclases. Cuando comenzamos a trabajar, percibimos que la impostación del sonido estaba clara, pero no la del mecanismo respiratorio asociada al llamado apoyo. Características de su impostación del sonido: apoyo en la máscara, sin reacción muscular aparente y producción del sonido que si bien es muy afinada, su voz aparece estrecha y sin profundidad sonora. El repertorio que cantaba Händel (arias lentas, no de agilidad), Mozart, Lieder y Puccini (O mio babbino caro, la valsa de Musseta) y percibimos que a pesar de tener una concepción de las obras para su clasificación vocal, no estaba con gran proyección de su voz. Comenzamos a trabajar de otra forma la respiración, en un primer momento percibimos que eso influenciaba su colocación de la voz y actualmente estamos trabajando para, sin traumas, conseguir armonizar el trabajo muscular con el de la colocación del sonido, para obtener mayores resultados en la sonorización y proyección de la voz. Esta experiencia nos hace pensar en la importancia de la sonorización no apenas por la sonorización sino en la ampliación de la intensidad y consecuente homogeneidad y proyección de la voz. En otras épocas tuvimos alumnos que cantaban de esa forma



pero presentaban mayores problemas de emisión principalmente por que al no presentar un apoyo del aire por medio de la musculatura abdominal, su vibrato era demasiado exagerado y no dentro del vibrato que toda voz debe poseer para la utilización de armónicos. Esto nos hace pensar en esa postura integrada de emitir y asociar la sonorización del aire con el soporte necesario proporcionado por la musculatura torácico-abdominal. Y continuamos trabajando en esa dirección.

**Alumno III-** La voz natural de este alumno es de alta calidad tímbrica. Al comienzo del 1er semestre ya se presentaba bastante definida la colocación de su voz, a pesar de su corta edad. Detalle, él cantaba canto gregoriano en la iglesia, canciones populares italianas contemporáneas y trajo una noción previa del apoyo abdominal. Sin problemas de impostación y proyección de la voz dentro de su experiencia previa. Durante el semestre I trabajamos vocalizaciones, arias antiguas, repertorio para barítono lírico (Mozart) y canciones brasileñas (Villa-Lobos). Como el alumno ya posee una noción previa del apoyo, optamos por desenvolver este apoyo ampliando la abertura de las costillas (costo-abdominal). Para no crear conflictos en este primer año de curso, estamos incentivando la necesidad de ampliar este concepto de apoyo para desenvolver su tesitura vocal de la forma más natural posible, a través de repertorio adecuado a su clasificación vocal.

**Alumno IV-** Este alumno comenzó a estudiar canto conmigo cuando cursaba el Bacharelado en Viola y luego hizo transferencia para el de Bacharelado en canto. Canta y dirige coros y actualmente continúa con algunas dificultades con relación a la homogeneidad de la voz, principalmente en las regiones de pasaje del grave para la región media y de ésta para el agudo. Esta falta de homogeneidad provoca tensiones en la región laríngea y actualmente estamos trabajando con obras para la región media, para mejorar su extensión vocal hacia la región grave y aguda. Por esa razón, insistimos que, cuando trabaja con coro, procure proteger sus cuerdas vocales delegando la realización de las melodías de cada naipe a los propios coralistas bajo su orientación. El repertorio comprende también arias antiguas, lied alemán (que habla sin problemas). Para este alumno procuramos desenvolver el apoyo costo-abdominal, con vocalices que la hagan concentrar en esta región para evitar el escape del aire.

**Alumno V** – Fue mi alumno desde 2014 hasta el primero semestre de 2016. Durante ese tiempo trabajamos con la respiración y colocación de la voz una vez

que como tenor para el canto lírico no había realizado estudios anteriores. En cinco semestres de clases individuales consiguió realizar obras del repertorio barroco, clásico, brasileño y español. Su voz es afinada y su interés por el canto fue reiterado en las respuestas al cuestionario. Su dificultad mayor está en la falta de fluencia en la lectura de partituras lo que promueve la busca de audiciones y, de cierta forma, un aprendizaje oral de las obras. Conversamos reiteradamente sobre este aspecto y continúa cursando las disciplinas de Teoría y Percepción Musical que le proporcionarán esa formación para su independencia como intérprete. Lo interesante de su postura es que tiene una comprensión del funcionamiento de la producción vocal y es consciente de que con el tiempo conseguirá tener un dominio mayor del mecanismo si continuar los estudios en esa dirección.

**Alumno VI** – Es un alumno con muchas dificultades de lectura musical y de comprensión intelectual del proceso de formación de la voz cantada. En él predomina la intuición y la busca de grabaciones para fundamentar su estudio, aspecto que ya conversamos y con las clases de Teoría y Percepción Musical podrá alcanzar mayor independencia como intérprete. Tiene una habilidad natural para el canto y gran placer al cantar, pero no se concentra con facilidad ni se detiene a analizar el proceso de la formación de la voz de forma consciente.

**Alumno VII** – Alumno ya formado en el curso de Licenciatura Plena en Música. Inició como alumno especial y luego solicitó ingreso para el curso de Bacharelado en Canto/UFSM. Tiene una natural disposición para el repertorio de tenor. Sus otras actividades extra-musicales no le permiten dedicarse al estudio del canto lírico como sería de su interés. De todas formas su voz esta impostada, en el primero y segundo semestre realizamos arias de ópera, lied, canciones brasileñas y españolas. Como ejerce otra profesión su prioridad no es el canto aunque continúa asistiendo a clases, es consciente del proceso de formación de la voz y no se dedica para realizar una carrera como solista.

El estudio del canto en general acontece por voluntad e interés del alumno. Antes de ingresar a un curso de graduación, pocos son los contactos de los alumnos con el canto lírico e igualmente es inexistente una formación previa en esa dirección. En la mayoría de los postulantes predomina el interés y el gusto o preferencia por el canto y al entrar en contacto con la ópera las afinidades y entusiasmo aumentan.

Lo interesante de este grupo es la diversidad de experiencias y conocimiento adquiridos antes de ingresar al curso y la dedicación al canto, por la misma diversidad de motivos. La edad de los alumnos de Bacharelado en canto tiene un promedio de 25,8 años (20, 36, 20, 29, 20, 30 y 26 años):

**Cuadro No. 28 - Edad y clasificación vocal de los Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM**

<b>Cantantes</b>	<b>Edad</b>	<b>Clasificación vocal</b>
AI	20 años	Mezzo-soprano ligeira
AII	36 años	Soprano lírica
AIII	20 años	Barítono lírico
AIV	29 años	Mezzo-soprano dramática
AV	20 años	Tenor
AVI	30 años	Soprano
AVII	26 años	Tenor

Los alumnos seleccionados para esta investigación tuvieron una formación previa en canto que varía entre 2 años (AIII), 3 años (AVI), 5 años (AI), 20 años (AII). Este contacto fue realizado por medio de cursos curtos (AIV), o experiencia previa en disciplinas como técnica vocal, canto coral y participación en coros como alumnos de otros cursos de la UFSM (AIV, AVII). Sólo un alumno no había estudiado canto antes (AV). Con relación al canto lírico: dos alumnos estudiaron antes de ingresar AIII, 2 años y AII, 20 años. Así el grupo es bastante diversificado. Con experiencia en cantar en coros (AI); cantaba repertorio de canto lírico de varios períodos (AII); cantaba canciones napolitanas, ejercicios de métodos de canto y música popular (AIII); cantaba música religiosa y popular (AIV); conocía el repertorio lírico pero no lo cantaba (AV); cantaba música popular, góspel y erudita (AVI) y participaba en realizaciones de música popular y de concierto para solista y coro (AVII). Datos que confirman, de diferentes formas, su experiencia de palco antes de ingresar al curso de Música de la UFSM.

La práctica del canto es parte del ser humano, estamos rodeados de música por diferentes medios y con los alumnos de canto de la UFSM no es diferente. La mayoría tuvo su primer contacto con la música por influencia de la familia (AI, II, III, IV, V, VI, VII) y en las ceremonias religiosas (AIII, IV, VI, VII<sup>202</sup>). En menor medida a través de grabaciones musicales (AII) o interés personal (AI), estudios musicales en

<sup>202</sup> En el curso de Bacharelado en Canto los alumnos frecuentan la Iglesia Católica o de Confesión Luterana.

Conservatorio (AII) y disposición natural para el canto (AV). Ningún alumno tiene cantantes líricos en su familia.

Cuatro cantan música popular (AIII, IV, V, VII), o en algunas ocasiones canta música popular (AI, VI). Solo un alumno no tiene contacto con música popular, ni tampoco canta en coro (AII). Los que cantan en coro son tres (AI, IV, V); eventualmente (AVI) o ya cantó (AIII, AVII). En el caso de alumnos iniciantes, que todavía no tienen conciencia y dominio de su voz, no aconsejamos cantar en coro por una razón técnica: maneras diferentes de impostar la voz, lo que produce cierto conflicto al preparar su voz como solista, además de la fatiga vocal y física en época de recitales del grupo coral. Siempre comentamos que participar en coros sinfónicos es diferente porque la técnica vocal de los participantes es la de un cantante solista y los participantes tienen ya definida una concepción y dominio técnico de la voz cantada.

Al ser indagados sobre por qué ingresaron para estudiar canto lírico: seis respondieron por interés personal (AI, II, III, IV, VII); cinco por interés profesional (AI, II, III, IV), cuatro para conocimiento de la técnica vocal (AI, II, IV) y dos complementaron “el objetivo siempre fue el de aprender técnicas para aplicar en varios estilos musicales y poder hacer todo con cualidad” (AV) y “por amor a la música” (AVI).

Otra pregunta indagó sobre la costumbre de asistir a óperas y recitales al vivo o en vídeos, uno respondió a veces (AIV); y seis siempre asisten (AI, II, III, V, VI, VII). También indagamos sobre las posibles influencias de cantantes que admira: un alumno respondió que se deja influenciar con facilidad (AIII) y seis que procuran observar y pensar antes de dejarse influenciar (AI, II, IV, V, VI, VII). Este aspecto de la formación músico-vocal por “imitación” es muy común entre los interesados en canto, la dificultad aparece cuando se intenta imitar un repertorio sin preparación técnica, lo que provoca Disfonías en la voz, problemas de impostación, vibrato exagerado (voz caprina) y principalmente vicios de respiración y emisión en todos sus aspectos.

Sobre lo que más admira en un cantante profesional: cinco respondieron la belleza de su voz (AII, III, IV, V, VII); cuatro la técnica de respiración (AII, IV, V, VII); cuatro la técnica de emisión (AII, III, IV, VII); cuatro la clareza en la dicción del texto (AI, II, IV, V) y seis su expresión musical (AI, II, IV, V, VI, VII). La indicación de varias

respuestas en varios alumnos demuestra una visión de conjunto que están adquiriendo con el estudio del canto y de la música en general. Es importante destacar la necesidad de conocer repertorio y sus intérpretes. Este aspecto debe ser incentivado en todo estudiante de música y de canto. Por eso es necesario adquirir una formación en el campo de la técnica y de la audición musical para que los criterios estéticos se fundamenten en aspectos técnicos y de estilo, esenciales a todo intérprete. Y con relación al apoyo de la voz cantada es importante prestar atención a la técnica de respiración y emisión vocal de cantantes profesionales para aprender a discernir y desenvolver la audición de forma crítica y constructiva.

### **5.1.1 - El Apoyo vocal: Situación entre los alumnos de Bacharelado en canto/UFSM**

”Yo, que tanto he estudiado mi voz en soledad, confieso que habría llegado a progresar más rápido, si me hubieran explicado con claridad ciertas cuestiones. Ha sido mi propia experiencia y la lectura de ciertos libros las que me han llevado a desmenuzar esas cuestiones y llegar a su centro y a comprender, porqué lo que yo hacía por mera intuición o comodidad, estaba bien hecho y, por tanto, era susceptible de ser transmitido a mis alumnos; ellas me han llevado a solucionar las dudas que me suscitaban algunos aspectos de la ejecución vocal, y hasta me han conducido a entender, después de tantos años, muchas de las órdenes que mi maestra me daba, cuando guiaba mi voz”. (Regidor Arribas, 1996, p. 69).

En el capítulo 3 describimos y analizamos la situación del apoyo en la Técnica Vocal como disciplina. De forma general constatamos la utilización del término como sinónimo de *apoyo respiratorio* y *apoyo del sonido* y ambos como soporte y auxilio para la producción y colocación de la voz. Dónde debe ser aplicado este apoyo varia de maestro para maestro y de escuela para escuela. Su función y beneficios aparecen de forma un poco más clara, a pesar de las divergencias. Los resultados obtenidos nos permitieron identificar la falta de explicaciones específicas con relación al cómo él debe ser estimulado en los cantantes iniciantes para su adquisición. Y en la práctica docente se constata la necesidad de conocer el instrumento y sus posibilidades. De la misma forma el tiempo de adquisición es individual y depende de cada alumno. Por diferentes motivos.

De acuerdo con las categorías de análisis del contenido previamente seleccionadas pasamos a colocar los resultados obtenidos en los cuestionarios

aplicados a los alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM. Sobre la respiración algunos alumnos son unánimes al considerar que cantar bien está asociado a respirar bien (AII, III, IV y VI) y otros reconocen algunas dificultades (AI, AV y AVI).

Mansión destaca:

“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*” (1947, p. 35).

Una de las recomendaciones de los maestros de canto es conocer el mecanismo de producción y del acabamiento de la voz de forma que se automatice y de lugar a la interpretación del texto. En alumnos iniciantes, con conocimiento previo de este mecanismo, existe una comprensión teórica y una adquisición de forma lenta y progresiva que debe ser cuidadosa desde la realización de vocalizaciones a la elección del repertorio. De esa forma los alumnos manifiestan:

**Cuadro No. 29 - Respiración**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Perciben que administran el aire durante la espiración	AII, III, IV, VI
“A veces no se preocupa tanto con la administración del aire buscando prestar atención a otros aspectos técnicos que busca mejorar”	AI
Tiene “cierta dificultad en apoyar y trabajar la respiración aunque siempre intenta estar consciente de la respiración para obtener resultados cualitativos de la voz”	AV
“A veces siente que algo está errado pero no sabe identificar lo que es, exactamente”	AVI

Respuestas que permiten constatar algunas características del estudio consciente del canto con relación a la respiración y a los diferentes momentos de su adquisición para la voz solista. Eso demuestra que si por un lado el mecanismo respiratorio es fundamental para la vida humana, asociado al canto este pasa a ser explorado de forma diferente, inclusive porque la capacidad de aire necesaria a la emisión vocal cantada, a su administración y percepción puede no estar siendo realizada correctamente y es necesario estar atentos para observar e identificar lo que está aconteciendo. Costa (1999, p. 4) advierte que la inspiración en un adulto corresponde a 7 litros de aire por minuto y en la actividad física este número puede llegar hasta 100 litros por minutos, lo que implica una mudanza cuando se inicia el

estudio de la voz cantada. Esta comprensión depende del ejercicio y de la necesidad de asociar la espiración para el control o administración del aire en la interpretación y, desde el inicio, es importante tomar consciencia de la musculatura participante y consecuentemente de la noción de apoyo para que la emisión sea promovida dentro de las cualidades exigidas para el canto lírico. Por otro lado Mansión hace algunas recomendaciones:

“Para cantar no es necesario aspirar mucho aire, sino saberlo emitir con economía. El exceso de aire oprime y molesta al cantante. [...] Todo el aire debe transformarse en sonido. Es una cuestión de “dosificación”; y es también el secreto de las voces puras y cristalinas” (1947, p. 41).

Recomendación que envuelve la inspiración y administración del aire en la espiración para la emisión de la voz con resultados cualitativos a ser alcanzados por el cantante. Volveremos a este aspecto.

Al ser indagados sobre el foco de la inspiración y el punto de apoyo de la espiración los alumnos respondieron:

**Cuadro No. 30 - Foco de la Respiración en la Inspiración**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Cavidad costo-abdominal	AI, II, III, IV, V, VI, VII
“Estoy construyendo ese foco”	AV

Como incentivado por Manuel García la inspiración exige la preparación de la caja torácico-abdominal para el control y administración del aire. Como citado en el cap. 3 varias escuelas dan continuidad a la técnica propuesta por el maestro español en su Tratado del Canto a mediados del siglo XIX: abertura de las costillas para expansión de la caja torácica y actividad muscular para controlar los movimientos del diafragma. Interesante que los alumnos, en su mayoría, están conscientes de esta actividad muscular que exige preparación física y conciencia corporal. Volveremos a este aspecto. En esa dirección los alumnos respondieron acerca de los músculos que participan de este soporte del aire en la espiración, priorizando el abdomen o diafragma, intercostales y abdomen:

**Cuadro No. 31 - Músculos que participan del apoyo**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Abdomen	AIII, V, VII
Diafragma, Intercostales y Recto del Abdomen	AII, IV
Bajo Abdomen	AI, VI
Diafragma	AV

Entre los maestros de canto es unánime la importancia de la respiración. Dinville manifiesta:

“La voz solo existe a partir del momento en que la espiración pulmonar fornece una presión suficiente para hacer nacer y mantener el sonido laríngeo. Aprender a cantar, es inicialmente aprender a respirar o sea entrenar para obtener una respiración adaptada al canto” (1993, p. 51).

Esta es la tónica principal de la práctica del canto, desde el inicio de los estudios de forma consciente. Esta respiración adaptada al canto propone el desenvolvimiento de la respiración natural, vital al organismo, que es realizada de forma automática y corresponde a la que percibimos cuando estamos acostados. Para el ejercicio del canto, esta respiración vital debe ser utilizada con el cuerpo erguido, en la posición de pie, por proporcionar el mayor aprovechamiento de los pulmones y consecuente capacidad aérea para la emisión de ejercicios vocales o interpretación del repertorio, lo que significa prestar atención a otros aspectos de la emisión vocal. Reafirma la cantante y fonoaudióloga “para el aprendiz de canto, los movimientos respiratorios deben ser conscientes y disciplinados, para tornarse activos y eficaces después de un largo entrenamiento y de esta forma puedan ser colocados al servicio de la función vocal y de la música” (Op. Cit). Esta palabra “entrenamiento” está asociada al ejercicio de forma consciente de los ejercicios prácticos, tanto de la respiración cuanto de la emisión y desenvolvimiento propioceptivo del individuo.

Las respuestas anteriores constatan que los alumnos tienen conciencia de que en la inspiración el aire sigue en dirección hacia la base de los pulmones y éstos, sobre la región del diafragma y músculos adyacentes, amplían el espacio costo-abdominal y del bajo abdomen. Por las respuestas diversificadas, observamos aquí que este trabajo muscular es lento en alumnos iniciantes. Los que percibieron la región del diafragma, intercostales y recto del abdomen (AII y IV) son alumnos con un poco más de experiencia en el estudio y práctica del canto, principalmente AII. Los otros alumnos tienen una percepción diversificada de este trabajo muscular, en el abdomen (AII, V, VII) a pesar de haber reconocido el foco hacia donde se dirige el aire (cavidad costo-abdominal AI, II, III, IV, V, VI, VII) responden de forma variada sobre los músculos que dan soporte a la espiración: Abdomen (AIII, VI, VII), el bajo



abdomen (AI, VI) y Diafragma junto con el abdomen (AV)<sup>203</sup>. Lo que refuerza la necesidad de práctica por mayor tiempo para “tornar activos y eficaces” los movimientos respiratorios “al servicio de la función vocal y de la música” (Dinville, 1993, p. 51). Situación reforzada por AV cuando responde que percibe el trabajo de la cavidad costo-abdominal y que es consciente de que lo “está construyendo”. Esta percepción del trabajo muscular y de los momentos de dirección del aire y del punto de apoyo o sustentación para la espiración exige mucha paciencia y disciplina pues, al mismo tiempo, el alumno está sonorizando su voz y buscando las cualidades exigidas para la emisión vocal.

Freire (1996, p. 52) defendía “enseñar no es transferir conocimiento y sí crear las posibilidades para su propia producción o construcción”. Nada más adecuado para el proceso de formación del cantante una vez que es fundamental el estudio multidisciplinar del canto y la adquisición, de forma consciente, de la producción vocal cantada. Algo que es muy difícil de adquirir por imitación y si a través de su construcción.

Para el alumno iniciante la respiración y la emisión son dos fenómenos que tienen que ser bien orientados y tratados cuidadosamente para la obtención de resultados cualitativos satisfactorios<sup>204</sup>. Por ese motivo la conciencia del lugar de soporte del aire es extremadamente importante en alumnos iniciantes y al mismo tiempo de difícil adquisición. En este aspecto los alumnos respondieron confirmando la importancia de la cavidad costo-abdominal (independiente del nombre de los músculos) y la preocupación en estar consciente de este aspecto del mecanismo.

Sobre la relación de la respiración con la emisión adecuada y cualitativa de la voz todos fueron unánimes y afirmaron la importancia de este binomio y su repercusión en la proyección de la voz cantada. El lugar donde perciben la sonorización del aire es también un aspecto importante del auto-conocimiento del cantante:

---

<sup>203</sup> Los motivos de estas divergencias los abordaremos al estudiar los datos proporcionados por profesores de canto y cantantes.

<sup>204</sup> Numerosos maestros de canto reafirman esta situación y los cuidados que son necesarios en la relación profesor-alumno de canto. Entre ellos Viñas, Lehmann, Mansión, Dinville, Regidor Arribas, Bañó, entre otros.

**Cuadro No. 32 - Sobre la emisión “sonorización” del aire**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Percibe en la face	AI, III, IV, I, VII
Percibe en la nariz	AIII, IV, VII
Percibe su sonorización en la laringe	AIII, V
Percibe en otras cavidades “a veces en los labios”	AI
Percibe en la máscara, en la región alta de la cabeza “a veces, en la base de la cabeza”	AII
“a veces parece que mi voz pasea, se mantiene en la face y de repente sale de ese lugar, no sé para donde va”	AVI

Otro alumno complementó:

“Creo que todo eso hace parte del descubrimiento de nuestra voz. Tal vez sea una de las cosas que lleva más tiempo para madurecer. Sé que todavía no tengo mucha madurez [vocal], de a poco, con buenas dinámicas y analogías, comienzo a canalizar para donde quiero que vaya mi voz, apenas nunca en la nariz, ni en la garganta. Buscar sentir en la face, en la parte alta, anterior y posterior superior de la cabeza”. (AV).

Esta concientización es fundamental para la adquisición de la técnica vocal y la conciencia corporal del individuo. Este proceso de respiración-emisión es uno y conduce a la colocación e impostación de la voz. Por esa razón, es importante iniciar el estudio del canto de forma consciente y conociendo las posibilidades y exigencias del instrumento. La atención y percepción constante del mecanismo de la respiración-impostación de la voz evitan daños en la laringe y desenvuelven la percepción auditiva y corporal de los iniciantes. “Como todas las partes del cuerpo humano, el aparato vocal es un mecanismo sumamente complicado” (Mansión, 1957, p. 27) de ahí que es necesario conocerlo para adecuarlo a la manifestación vocal. Esta complejidad deriva porque se coloca en funcionamiento, de forma simultánea, el momento de la producción vocal –inspiración, espiración- y la emisión del sonido que debe seguir padrones cualitativos para el canto lírico: afinación, sonoridad, articulación, proyección, dinámica, etc. Y todo ello debe ser automatizado por el cantante para poder concentrarse en la interpretación y performance de la obra.

Para constatar el grado de comprensión de aspectos técnico-respiratorios y de la emisión de la voz cantada realizamos otras preguntas sobre los beneficios de la respiración y su relación con el apoyo:

**Cuadro No. 33 - Apoyo. Beneficios**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Mejora el control y administración del aire	AI, II, III, IV, V, VII
Mecanización y preparación física adecuada para la performance	AI, II, IV, V, VI, VII
Mejor sonorización en las cavidades de resonancia	AI, II, IV, VII

Un mayor número de alumnos reconocieron los beneficios del apoyo relacionados al control y administración del aire, dominio del mecanismo y preparación física para la performance (AI, II, III, IV, V, VI). En menor medida comprenden que mejora la sonorización de la voz en las cavidades de resonancia (AI, II, IV, VII). Resultados que demuestran el grado de comprensión del proceso de la producción vocal cantada dependiendo de la experiencia de cada alumno y su relación con la situación de las partes del cuerpo participantes de la voz como instrumento musical. Dinville llama la atención “la adquisición de la voz cantada se da con el auxilio de estas sensaciones que son el resultado de las actitudes y de las relaciones complejas cuya concientización es indispensable para la cualidad y la estabilidad vocal” (1993, p. 22)

Una de las observaciones que se hace en los estudios de los cantantes por parte de los maestros de canto es la proliferación de imágenes o términos subjetivos para explicar el fenómeno de la producción y emisión de la voz cantada. Como vimos en el capítulo 2 las cualidades vocales exigidas al cantante lírico se explican por medio de la acústica y de la técnica vocal pero su apreciación es resultado de una audición y percepción musical muy apurada que se obtiene con el ejercicio del canto y la apreciación vocal de diferentes intérpretes. Obvio que muchas veces las manifestaciones son subjetivas pero, casi siempre, ellas tienen un trasfondo objetivo. Por ejemplo, una voz “pura y cristalina” para un cantante lírico es una voz afinada, sin problemas de emisión (escape de aire, vibrato exagerado, falta de homogeneidad en la emisión, entre otras). Por eso el aprendizaje se torna más difícil cuando no se aborda el ejercicio y la percepción auditiva de la emisión, lo que lleva al cantante a aprender a escuchar su propia voz. Completa Dinville “Las sensaciones auditivas varían en función del lugar donde el cantante se encuentra y en función de la acústica de la sala” (Op. Cit. p. 21). A esta situación se suma la del apoyo de la voz cantada que además de envolver las anteriores también reúne un concepto que se comprende cuando se ejercita conscientemente considerando las

características o exigencias, técnicas y estéticas que son propias de determinada obra.

De esa forma indagamos a nuestros alumnos sobre el apoyo de la voz cantada. Además de la comprensión y concientización del mecanismo respiratorio y de la emisión es necesario articular el movimiento muscular de acuerdo con las exigencias melódicas, rítmicas e instrumentales específicas del repertorio. A partir de esas cuestiones buscamos la respuesta acerca de ¿Qué es el apoyo? Y los alumnos respondieron:

**Cuadro No. 34 - ¿Qué es el apoyo?**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Término referente al mecanismo de la respiración	AIII
Término referente al mecanismo de la emisión vocal	AIII
Término referente a una actitud corporal	AVI
Término que envuelve todos los anteriores	AI, II, IV, V, VII

Las respuestas son igualmente interesantes y significativas, en cuanto el AIII asocia el apoyo con el mecanismo de la respiración y emisión de la voz cantada, él es el único que no marcó la actitud corporal. Así como AVI sólo indicó la actitud corporal asociada al apoyo de la voz cantada. La mayoría, en cambio priorizó la reunión de las tres instancias anteriores: respiración, emisión y actitud corporal. Para otro alumno el término:

“se refiere a la musculatura denominada diafragma que es el músculo responsable por la base donde el aire se asienta para comenzar su emisión. O sea, precisamos tener una buena tonificación diafragmática para tener resistencia muscular para que la columna de aire no acabe recayendo encima de los hombros o tense otras partes del cuerpo a no ser esa musculatura, hecha exactamente para eso”. (AV).

De estas respuestas observamos que por sus características y vivencias musicales previas y proceso de comprensión teórica en la práctica del canto, cada alumno está a camino de descubrir su voz y su relación con el organismo del cual faz parte como instrumento musical. Y AV acrecienta otras referencias específicas como sinónimo de soporte del aire en la espiración: necesidad de tonificar la musculatura y consecuente preparación física que da soporte a la performance. Analizaremos posteriormente este aspecto.

Al ser indagados sobre el conocimiento o noción previa acerca del apoyo de la voz cantada antes de ingresar al curso de Bacharelado: cuatro alumnos

respondieron que tenían noción (AII, III, VI, VII); dos no tenían (AI, V) y uno “conocía el apoyo en el diafragma pero no tenía idea de la respiración y control intercostal” (AIV). Sobre su grado de comprensión y percepción de este apoyo ellos respondieron de qué forma están tomando consciencia de este aspecto técnico, lo que demuestra su adquisición de forma progresiva y consciente, principalmente cuando hacen vocalizaciones y cantan el repertorio:

**Cuadro No. 35 - Apoyo: Grado de comprensión y percepción**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Tienen conciencia del Apoyo	AII, III, VII
Tienen conciencia pero todavía no dominan	AI, IV, V, VI
Cuando hacen vocalizaciones y cantan el repertorio	AI, II, III, IV, VI, VII
Cuando canta el repertorio	AV

Otro aspecto importante de la adquisición del apoyo es observando la técnica cuando escuchan cantantes líricos. Y respondieron:

**Cuadro No. 36 - Percepción del Apoyo en Cantantes Líricos**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Perciben	AI, II, IV, VII
No percibe	AV
No presta atención	AIII
No saben identificar	AV, VI

A pesar de no ser recomendada la “imitación” y si la adquisición de la Técnica Vocal de forma consciente, la percepción de cómo es producida la voz cantada en diferentes intérpretes trae beneficios para quien escucha y en este caso para los que estudian este instrumento. Una vez que, la observación y comprensión de la realización vocal-musical promueve la reflexión y la adquisición del conocimiento como técnica de estudio. Otro aspecto que nos parece interesante es la respuesta de estas y otras cuestiones de forma sincera lo que demuestra que están conscientes del proceso de aprendizaje. Y en esta sinceridad se encuentra el reconocimiento de “no saber identificar” y de “no percibir” puesto que esto nos coloca frente a la situación de llamar la atención y colocar esta dinámica de observación-apreciación en nuestras clases (Zabalza, 2004).

Cuestiones variadas fueron colocadas en la Parte V del cuestionario. Sobre su concepción del estado de la voz al ingresar al curso:

**Cuadro No. 37 - Estado de su voz cantada antes de ingresar al curso**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Impostada	AII, III, V
No impostada	AI, IV
Semi-impostada	AVI, VII
Considera su voz impostada. No tenía idea del apoyo y no sabía canalizar mi voz por lugares y cavidades diferentes. Sentía apenas mi voz en el paladar y en el cielo de la boca	AV

Este aspecto de la voz cantada, cuando no se tiene una impostación natural (lo que puede acontecer con más facilidad en la voz de barítono) es también significativo, una vez que para el reconocimiento del apoyo esta asociación de la respiración y la colocación de la voz es fundamental para alcanzar las exigencias cualitativas del canto lírico, además de traer beneficios para la afinación entre otros requisitos de la producción vocal cantada. La afinación es un requisito esencial para la interpretación musical y aunque la audición es fundamental para buenos resultados, la adquisición de la técnica y los diferentes aspectos que deben estar asociados al emitir el sonido vocal hacen con que alumnos naturalmente afinados tengan algunas dificultades en este sentido. Dinville asocia la afinación con la homogeneidad de la voz y explica que la afinación es el resultado de

“una presión y tonicidad bien distribuidas que irán determinar una coaptación adecuada de las cuerdas vocales, así como una acomodación de las cavidades de resonancia. [...] La afinación es regulada por movimientos extremadamente delicados, por el dominio de un conjunto de sensaciones a las cuales es preciso estar muy atento asociado al control auditivo vigilante”. (1993, p. 7)

Lo que refuerza la adquisición simultánea de muchas habilidades al cantar considerando las partes del organismo participantes, “un conjunto de sensaciones” propioceptivas adquiridas objetivamente y la atención a los resultados que deben estar “asociado al control auditivo vigilante”. Este aspecto nos hace reforzar la importancia del apoyo de la voz cantada, su concientización y realización de forma conjunta con la participación simultánea de varios aspectos asociados a la actividad corporal durante la performance.

Por eso es importante este aspecto consciente del estudio del canto para desenvolver el instrumento de forma natural y donde el apoyo tiene papel predominante:

**Cuadro No. 38 - Adquisición natural de la voz**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Está siendo un proceso de construcción del sonido	AI, AII, III, IV, V, VII
Es una adquisición natural y está siendo un proceso de construcción del sonido	AI

Otros alumnos completaron:

“Creo que nada es innato, solo es innata la voluntad de estudiar y de querer cantar. Creo que siempre existirá la construcción del aprendizaje y técnicas para ser mejores cantantes. Nadie detiene una técnica infalible y menos todavía tendrá una técnica plena. Siempre existe algo de nuevo para ser dominado y la humildad es la que nos llevará siempre a una nueva clase y a un nivel superior” (AV); “creo que la voz humana es como un diamante a ser lapidado, una persona puede nacer con un timbre lindísimo, pero si ella no estudiar la técnica del canto, ella no cantará bien” (AVI).

Respuestas y reflexiones de los alumnos que se encajan dentro de la concientización de los pasos a ser realizados para la construcción del conocimiento de forma clara y progresiva asociada a la propia naturaleza del organismo y de la formación musical necesaria al cantante lírico.

Toda formación musical, o no, requiere la busca del conocimiento, dentro y fuera de la sala de aula, por eso es importante participar de diferentes actividades de enseñanza y práctica del canto, con otros profesores o por iniciativa propia. La pregunta acerca de la curiosidad de conocer mejor su instrumento fuera de las clases de canto: tres respondieron que lo hacen cuando tienen alguna dificultad (AIII, IV, V); cinco por curiosidad (AII, III, IV, V, VI) y dos completaron: “Busco siempre actualizar mis conocimientos sobre mi instrumento” (AI) y “hasta busco, pero debería ser mejor en eso” (AVII). Sobre la pregunta de realizar masterclases fuera del curso en la UFSM y de los profesores exponer las características del apoyo: un alumno respondió que a veces los profesores hablan sobre el apoyo (AVII); tres respondieron que los profesores siempre hablan sobre el apoyo (AII, IV, VI); dos alumnos nunca participaron de master-classes y un alumno completó que “participó de una master-class de canto coral y la mentora siempre hablaba del apoyo” (AV).

Aunque las respuestas eran de marcar una o más opciones o responder y comentar en “Otros. Especifique”, es importante observar que en cada alumno existe una comprensión de lo que está siendo adquirido con la técnica vocal y que, en cada caso, de forma consciente respondieron en qué momento se sitúa el trabajo vocal.

Dinville llama la atención para que “estos conocimientos son útiles porque despiertan la comprensión de los mecanismos” (1994, p. x).

Una última pregunta indagó acerca de las mudanzas percibidas en su voz después de haber ingresado al curso de Bacharelado en canto. Transcribimos la respuesta de cada alumno:

**Cuadro No. 39 - Mudanzas percibidas en su voz después de ingresar al curso**

<b>Alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM</b>	
Pasé a mezzosoprano; más seguridad al cantar; voz limpia y homogénea; mejor proyección; mejor utilización del apoyo; mejor posicionamiento de las manos durante la interpretación de una obra; la respiración se tornó una pieza clave para sus estudios; mejor articulación y entendimiento del texto al cantar y mejor control de la espiración durante la producción del sonido.	AI
Considero que el cantante lírico debe ir construyendo su voz poco a poco. Con el pasar de los años, tanto con el estudio (aprendizaje de la técnica vocal en sí, que abordó la respiración, impostación y apoyo de la voz) cuanto a la madurez proveniente de la edad, fui construyendo mi voz y siento que la misma se fue modificando, o sea, sentí una madurez vocal. Considerando también los tres años que quedé sin cantar, sentí que perdí un poco de mis agudos, pero poco a poco estoy retomando mi técnica vocal y tentando reconstruir y perfeccionar nuevamente mi voz. Sé que todavía tengo mucho a evolucionar, tanto técnicamente cuanto en mi performance como solista.	All
Después de ingresar al curso percibí que mi voz está más impostada, proyectada y con más potencia en la emisión, perfeccioné mis agudos y graves de la tesitura.	All I
A partir del inicio de las aulas de Bacharelado en canto, conseguí percibir que actualmente tengo mejor comprensión y entendimiento sobre la emisión de la voz, la proyección y principalmente del apoyo. Por más que todavía no he desarrollado todos los aspectos de forma satisfactoria, percibo una evolución gradual y ya consigo emitir determinado sonido como me gustaría que él fuese, con la proyección hacia donde quiero y a veces con el timbre que desearía (claro que, eso todavía precisa ser más desenvuelto). Tuve una mejora significativa en las notas de pasaje, lo que me llevó a observar más mi cuerpo, mi organismo, para poder usar solamente lo que es necesario y lo que resulta en efectos satisfactorios en la emisión de la voz sin tener un desgaste desnecesario y futuramente, tal vez perjudicial. No puedo dejar de mencionar también la cuestión de concentración en la hora de una presentación y el dominio del nerviosismo, pues influencia mucho en la hora de cantar. También mejoré en este aspecto, falta todavía conseguir me soltar totalmente en la hora de una presentación, y dejar simplemente salir la voz, sin racionalizar demás. Estas fueron las que más llamaron mi atención en el descorrer de los semestres. También hay mejorías desde la cuestión de la proyección, dicción, postura, experiencia de palco, interpretación. En fin, todos los aspectos que son necesarios para ser un cantante lírico. Todos ellos están en fase de desenvolvimiento y creo que durante el curso conseguiré desenvolver todos los aspectos de la mejor forma posible para que pueda utilizar mi cuerpo de forma favorable a la voz, sin tensiones, dejando la voz, el cuerpo y el alma en total equilibrio, donde los tres estarán en sintonía total cuando esté cantando.	AI V
Las transformaciones fueron chocantes y maravillosas. Estoy comenzando a descubrir mi voz, consiguiendo agilidad vocal, mejorando técnicas de respiración, apasionándome por repertorios lindos y aprendiendo a gustar de otros estilos que antes no me gustaban. Lo que es algo importante. Hasta por que cantar es el más difícil de los instrumentos, usted es alcanzado directamente por cargas emocionales,	AV



<p>es necesario saber administrar las emociones para influenciar positivamente en el canto a aquellos que nos asisten. Como ningún profesor sabe todo, siempre es bueno, en conjunto con el alumno, procurar analogías y formas de hacer al alumno entender las técnicas y el gusto por el repertorio que precisa ser estudiado. Si no hay gusto y buenas estrategias para estudiar las piezas, entonces no hay formas de tornar el estudio con placer. Y de la misma forma el alumno precisa empeñarse y estudiar y usar las tácticas ofrecidas por el maestro para que pueda evaluar su rendimiento y mudar las estrategias, si necesario, para extraer lo mejor del repertorio.</p>	
<p>Muchas [mudanzas]. Inclusive pasé por una cirugía de retirada de un cisco congénito y de callos causados por el mal uso de la técnica del canto. Mi voz está más firme y clara, el timbre es más denso y sonoro. Comencé el curso como soprano, y al realizar la cirugía mi voz quedó más clara y pude tener certeza de mi clasificación vocal, no que la cirugía mudase algo en mi voz, pero la dejó más clara, sin las imperfecciones, tornándola más fácil de ser identificada.</p>	AV I
<p>Muchas mudanzas. Percibí mucha mejora en la emisión vocal, en la intensidad de mi voz, en el proceso de la respiración. Mejoré mucho en las finalizaciones de frases verbales y musicales y de un modo general, en la forma de cantar. Procuo transcender esos enseñamientos para cuando canto música popular, como en las participaciones de misas en la iglesia.</p>	AV II

Las respuestas individuales y el análisis transversal de los datos nos permiten evaluar nuestro trabajo con los alumnos de Bacharelado en Canto/UFSM. Una constatación interesante es el interés y dedicación al estudio del instrumento por parte de los alumnos. En Brasil el canto lírico no tiene una tradición extensa como acontece en Europa. Los alumnos que ingresan al curso de Bacharelado en Canto no están familiarizados con el repertorio lírico y deciden estudiar porque les gusta cantar o fueron incentivados por la familia o prácticas religiosas o para conocer la técnica y aplicarla en otros repertorios. Muchos de ellos no conocen el perfil del curso, pero una vez que comienzan a estudiar y a cantar arias de ópera, en su gran mayoría, quedan interesados y consecuentemente se dedican al estudio de la voz, con mayor o menor dificultad de comprensión del mecanismo de la voz. Los resultados alcanzados por los alumnos de canto en cuatro, cinco o seis años de curso son ampliamente satisfactorios, a pesar de introductorios, porque el proceso de formación y dominio del instrumento precisa de tiempo y de madurez (técnica, vocal, emocional, intelectual, etc), inclusive, del propio proceso de adquisición del dominio corporal, del conjunto de partes y conocimientos que son necesarios para la performance vocal de cantantes solistas. De todas formas, cada alumno busca su camino y realización profesional dando continuidad a los estudios y buscando un espacio para realizarse profesionalmente. Los resultados vertidos por los alumnos, con más o menos experiencia previa, demuestra que la adquisición de la técnica

vocal está siendo comprendida y procesada de forma consciente en sus diferentes dimensiones: respiración, emisión, proyección y apoyo para la interpretación de un texto. Prestando atención a los cuidados necesarios de la voz como instrumento y satisfechos por conocer un repertorio que antes desconocían. La tónica principal de las respuestas es la concientización del descubrimiento de las posibilidades de su voz, de los principales aspectos técnicos y estéticos que deben ser alcanzados para la realización vocal en el canto lírico, reconociendo la interdisciplinariedad como necesaria para la formación del cantante y la situación del apoyo y su adquisición.

## **5.2 - El apoyo vocal: Maestros de canto y cantantes profesionales. Aspectos técnicos, pedagógicos y repercusión en la interpretación vocal**

“Cantar se torna automático, así como la técnica”  
R. Fernandes de Oliveira

Los cuestionarios aplicados a cinco profesores-cantantes (PC) del Conservatorio del Liceu de Barcelona permiten constatar la presencia del apoyo en la práctica docente y en la performance vocal y reafirmar las dificultades que se presentan para su localización y explicación, siendo reconocidos su función y beneficios para la producción vocal cantada y salud del profesional del canto. Las respuestas obtenidas confirmaron la importancia de la respiración en el ejercicio del canto y el fenómeno del apoyo de la voz cantada, con énfasis diferentes, en el de la emisión, para su resonancia y proyección dentro de las exigencias cualitativas de la voz y del repertorio.

Otro cuestionario fue respondido por 7 cantantes solistas: 6 brasileños y 1 argentino radicado en el Brasil y todos con experiencia internacional como solistas y con la ópera *Il Barbieri di Siviglia* de G Rossini en su repertorio. Los cantantes que respondieron tienen una edad promedio de 42,6 años y la siguiente clasificación vocal:

**Cuadro No.. 40 - Edad y clasificación vocal de los Cantantes**

<b>Cantantes</b>	<b>Edad</b>	<b>Clasificación vocal</b>
CLI	34 años	Barítono
CLII	44 años	Bajo
CLIII	35 años	Tenor
CLIV	41 años	Mezzo-soprano
CLV	52 años	Mezzo-soprano lírico
CLVI	40 años	Barítono
CLVII	52 años	Bajo-Barítono

Iniciaron su formación musical en el Brasil (CLI, II, III, IV, VI y VII) y en Argentina (CLV). Estudiaron en el exterior: en el Conservatorio del Liceo de Barcelona (CLI, CLIII); en Italia (CLI) y en Austria (CLV). Tienen participación activa en actuaciones operísticas, dentro de su clasificación vocal, actuando en los principales teatros del Brasil y del exterior y obtuvieron primeros premios como cantantes en concursos nacionales e internacionales (Ver apéndice).

Los resultados obtenidos permiten identificar y justificar la complejidad del tema del apoyo en la técnica vocal y pedagogía del canto y esclarecer algunos de sus conflictos. Interesante observar que en su mayoría –profesores y cantantes– tienen un concepto claro de lo que es el apoyo de la voz cantada que aquí estamos analizando, a pesar de reconocer algunos conflictos en la manera de abordarlo. Estas características nos permiten visualizar un estudio más completo y ampliar su comprensión del tema pudiendo contribuir con algunas novedades a este respecto.

Por ser un instrumento aerófono el canto es producto de una adecuada y bien administrada respiración. La tradicional frase de “saber respirar es saber cantar” se confirma en todas las dimensiones de las cuestiones aplicadas a los participantes. Como punto de partida se confirma en las respuestas de los profesores que al comienzo de los estudios el postulante respira mal (PC1, 3 y 4) o parcialmente mal (PC2 y 5). Sobre los conflictos acerca del tema del apoyo de la voz cantada, dos profesores reconocen que existen “ideas confusas y turbadas” (PC1 y 2) e “ideas claras y objetivas” (PC3, 4 y 5).

Acerca de la comprensión de la respiración y del apoyo como suficientes para la buena emisión vocal, 4 respondieron que no es suficiente (PC1, 2, 4 y 5) y uno que apenas lo es en parte (PC3), aunque todos fueron unánimes al responder sobre la existencia del apoyo asociado, de forma inseparable, a la cualidad de la emisión vocal. Así el apoyo respiratorio y el del sonido están estrechamente vinculados. Uno

como soporte (y sustentación) del aire en la espiración y otro para su adecuada colocación e impostación de la voz para su proyección. Siendo que el primero, también proporciona el control y administración del aire para la realización de frases musicales más extensas y el segundo envuelve un complejo mecanismo de resonancia y timbre vocal asociado a la dicción, articulación e interpretación del texto dentro de determinado andamento y dinámica necesaria a la expresión vocal. Y todo ello dentro de parámetros estilísticos propios de un compositor, época y construcción musical en sí. Recientemente, otro aspecto aparece como significativo cuando bien realizado el apoyo: el de liberar tensiones en los repliegues vocales o presión subglótica. Ahora, ¿de qué forma es comprendido y explicado el apoyo por cantantes y profesores de canto? Y en la misma magnitud ¿Cómo es ejercido durante la performance vocal?

Profesores y cantantes se manifiestan acerca de la respiración-emisión y su relación con el apoyo de la voz cantada:

**Cuadro No. 41 - La respiración y su relación con el apoyo**

<b>Profesores de Canto de Barcelona</b>	
Hay estrecha relación entre el apoyo respiratorio y del sonido	PC1, 2 y 3
Esa relación acontece en parte	PC4 y 5

Están de acuerdo también en que hay una relación entre el apoyo respiratorio y el del sonido (aunque por si sólo esta relación sería insuficiente (PC4 y 5) y su repercusión en diferentes aspectos de la emisión y realización vocal cantada:

**Cuadro No. 42 - Apoyo de la voz y Emisión**

<b>Profesores de Canto de Barcelona</b>		<b>Cantantes Solistas</b>	
No es suficiente esta relación	PC1, 2, 4 y 5	Mejora la afinación	CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII
Mejora la velocidad, dinámica y dicción	PC1, 2, 3 y 4	Mejora la dinámica	CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII
Mejora la proyección de la voz	PC2 y 5	Mejora la proyección de la voz	CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII
Es suficiente apenas en parte	PC3	Mejora la impostación	CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLVI, CLVII
Mejora la Resonancia	PC 1, 2, 3, 4 y 5	Mejora la Resonancia	CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII

Este punto de partida del apoyo de la voz cantada ya se presenta como un fenómeno complejo donde participan activamente el mecanismo de la respiración y el de la emisión en todos sus aspectos. Cada uno con sus propias particularidades.

Si por un lado la producción de la voz cantada es el resultado de la actividad de músculos del tórax y del abdomen y de su adecuada colocación en las cavidades de resonancia para su emisión en toda su dimensión; por otro lado, las diferentes posturas acerca de cómo colocar en funcionamiento cada uno de estos mecanismos ha generado respuestas divergentes entre los especialistas, al punto del tema continuar presente en las discusiones para la busca de soluciones específicas y satisfactorias. Un ejemplo claro es con relación a la(s) parte(s) y músculos participantes del llamado apoyo de la voz cantada:

**Cuadro No. 43 - Músculos que participan del apoyo en la Respiración**

Profesores de Canto de Barcelona		Cantantes Solistas	
Cinta abdominal mediana Bajo abdomen y espacio intercostal	PC1	Costo-diafragmático-abdominal	CLI, CLIII
Bajo abdomen y Resonadores	PC2		
Cinta abdominal mediana	PC3	Diafragma e intercostales	CLII, CLV, CVLI
Bajo abdomen	PC4 y 5	Intercostales y abdominales	CLIV

Si comparamos la indicación de músculos o regiones que participan del apoyo de la voz cantada observamos que la dicotomía se mantiene entre los profesores y cantantes a pesar de poder considerarse la región torácico-abdominal con más o menor énfasis de actividad dependiendo del cantante y de las características de la frase musical. Buscando identificar esta variedad de respuestas (que también se repiten en las referencias bibliográficas) encontramos una explicación que nos parece plausible y coherente. Por eso nos preguntamos ¿por qué hay manifestaciones diversificadas con relación a los músculos que participan del apoyo de la voz cantada? Un estudio piloto sobre la actividad muscular de estas regiones fue publicado en 2016 por Torres Gallardo en la Revista de Investigaciones en Técnica Vocal de La Plata, Argentina. La profesora de la Universidad de Barcelona, en conjunto con otros especialistas, realizó un estudio piloto sobre la actividad del diafragma y músculos intercostales externos durante la emisión de notas graves y agudas emitidas por una cantante bajo la observación de un profesor de canto. Este registro fue realizado por medio de electromiografía de superficie para los músculos intercostales y de ecografía para el estudio del diafragma, de forma sincrónica, analizando éstos en su relación con los músculos del abdomen (2016, pp. 8-9) y los resultados son bien convincentes:

“Hemos observado que el retorno del diafragma está directamente relacionado con la nota emitida. En el caso de notas graves el diafragma retorna lentamente mientras se produce la voz, sin embargo, en las notas agudas se mantiene tenso durante la mayor parte de la vocalización y sólo se desplaza hacia el final de la misma. En este proceso los músculos del abdomen actuarían generando la presión necesaria para empujar el diafragma y que se produzca la presión subglótica necesaria para hacer vibrar los pliegues vocales, mientras que los músculos intercostales externos mantendrían la posición inspiratoria de la caja torácica el máximo de tiempo posible” (Op. Cit.)

De estas constataciones y por los resultados posteriormente analizados en ese artículo, éstos permiten comprobar varios aspectos de la respiración y emisión vocal ya recomendados por los maestros de canto: abertura de las costillas desde la escuela de Manuel García, y sus beneficios para el control y administración del aire en la espiración y la adecuada emisión vocal con la contribución del diafragma y músculos del abdomen. Estos resultados también contribuyen para explicar el porqué de la actividad de estos músculos y su función con relación a notas del registro grave y del agudo, y en especial para nuestro tema de estudio, su relación con el apoyo vocal. Otro aspecto importante es la preocupación con la calidad de la emisión una vez que la cantante (contralto) estaba acompañada por los maestros de canto que “estuvieron presentes durante la sesión de grabación, dando el tono a la cantante y validando que la emisión vocal durante las diferentes grabaciones fuera correcta”<sup>205</sup> (2016, p. 11).

Como anticipado al abordar los resultados de los alumnos de canto, la audición y percepción musical es fundamental para todo músico e igualmente para el cantante. La adquisición de parámetros cualitativos de la voz se da dentro de aspectos técnicos y estilísticos marcados por la tradición: timbre, dinámica, agilidad, potencia o volumen, dependen no apenas de la cualidad de determinada voz y si de cuestiones técnico-musicales e interpretativas que delimitan características de un compositor o período. Por esa razón la complejidad aumenta principalmente cuando se está en un proceso de adquisición de la técnica vocal y es fundamental la orientación de un maestro de canto.

Al abordar los datos del registro electromiográfico de las notas graves y agudas (separadamente), Torres Gallardo y equipo constataron la actividad de los

---

<sup>205</sup> La metodología utilizada para este estudio está explicada con detalles en el artículo y demuestra de forma completa como fueron considerados todos los pasos para la realización, grabación y análisis de los resultados (2016, p. 11; 14-16).

músculos: transverso del abdomen, recto del abdomen, oblicuo externo del abdomen e intercostal externo y afirman:

“Si comparamos los registros entre sí, vemos que el músculo que presenta mayor actividad en los dos casos [notas graves y agudas] es el transverso del abdomen. Seguido de los otros dos músculos abdominales estudiados, el recto del abdomen y el oblicuo externo, aunque su actividad se alterna en los registros. Así, en el caso de la nota grave el recto del abdomen presenta una mayor actividad media, mientras que en la nota aguda es el oblicuo externo el que se muestra más activo. Es interesante constatar que el músculo intercostal externo, que, recordemos, es un potente inspirador, sigue el mismo patrón que los músculos del abdomen, presentando mayor actividad cuanto mayor es la actividad de los espiradores”<sup>206</sup>

De la misma forma los autores analizaron el movimiento del diafragma durante las vocalizaciones y pudieron comprobar que

“Mediante este tipo de exploración pudimos observar que en la producción de la nota grave el diafragma retornaba lentamente acompañando el sonido desde el inicio de la vocalización. En el caso de la nota aguda el comportamiento del diafragma fue muy diferente. Al inicio de la vocalización le veía contraído y tenso y casi no se desplazaba siguiendo el sonido, como sí lo hacía en el grave. Sólo hacia el final del registro el diafragma se movía y retornaba hasta el fin de la emisión de sonido”. (2016, p. 14)

Estos resultados y las conclusiones presentadas por los autores explican el motivo de la variedad de respuestas acerca de los músculos que participan del apoyo de la voz cantada. El registro electromiográfico por ellos realizado los lleva a concluir que

“si bajo estos electrodos hay dos músculos muy próximos y en coactivación, la señal eléctrica registrada procederá de ambos, siendo imposible separar la parte que proviene de cada uno. En nuestro caso, y en la valoración de la musculatura abdominal, pensamos que este efecto puede ser posible principalmente entre los músculos transverso y oblicuo externo” (2016, p. 17).

Esa constatación nos hace pensar y comprender que es difícil identificar de forma separada un determinado músculo y la sensación propioceptiva del individuo lo lleva a identificar una región como soporte del aire en la espiración. Comprendiendo el fenómeno de esta forma, se justifica que durante el ejercicio del canto determinados músculos tienen un papel más acentuado dependiendo de la región de la melodía, constatándose la diferencia entre el papel de uno y otro

---

<sup>206</sup> Datos numéricos presentados en la Tabla I del citado artículo. 2016, p. 12

músculo cuando la nota es grave o emitida en el registro agudo. Constatación que directamente contribuye para explicar las respuestas de profesores y cantantes acerca de los músculos participantes durante la emisión vocal y asociados al apoyo.

Explica Torres Gallardo:

“Recto del abdomen, transverso del abdomen, oblicuo externo del abdomen e intercostal externo, serían músculos “ejecutores”, ya que su grado de activación se incrementa a medida que también es mayor el trabajo vocal. Asimismo, muestran diferencias en el grado de activación según el sonido (grave o agudo) y por tanto según el grado de dificultad o esfuerzo” (2016, p. 17).

La proximidad entre los músculos, la sensación propioceptiva o percepciones corporales del cantante, asociada a exigencias de la partitura, hacen que en algunos casos perciban la actividad del diafragma e intercostales; de la región costo-diafragmático-abdominal o de los intercostales y músculos abdominales, identificando así la región y no expresamente los músculos, principalmente con relación a los abdominales. Volveremos a este aspecto al abordar el estudio del apoyo asociado a la interpretación de frases musicales en diferentes arias de ópera.

Para la obtención de datos también invitamos a una soprano (RO) con la que realizamos dos entrevistas tratando de cuestiones relacionadas al repertorio y en especial al apoyo en la interpretación de *Una voce poco fà* de *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini y *O mio babbino caro* de *Gianni Schichi* de Puccini. En esa ocasión indagamos acerca de los músculos participantes en el control y administración del aire y ella se identifica con el costo-diafragmático-abdominal (entrevista de febrero de 2016).

Otro aspecto conflictivo acerca de la actividad de estos músculos es con relación a su movimiento en la cavidad torácico-abdominal, los mismos profesores no son unánimes. Sobre el apoyo “para afuera” defendido por la escuela alemana dos profesores lo consideran como el más adecuado (PC3 y 5) y tres defienden que este es “para afuera y para adentro” (PC1, 2 y 4) no identificando esta dicotomía entre las escuelas de canto. Aspecto que responde a la segunda pregunta antes citada, una vez que si no es posible identificar exactamente el músculo (y si la región) del apoyo, tampoco es posible identificar de forma unánime el movimiento de estas cavidades, pues depende de las exigencias de la partitura (RO, CLI, II, III, IV, V, VI, VII).



De la misma forma el apoyo está presente independiente del idioma de la pieza cantada:

**Cuadro No. 44 - Apoyo para afuera (escuela alemana) o para dentro (escuela italiana)**

<b>Profesores de Canto de Barcelona</b>			
Para afuera	PCB3 y 5	El apoyo es utilizado en todos los idiomas	PCB1, 3, 4 y 5
Para afuera y para adentro	PCB1, 2 y 4	El apoyo debe ser independiente del idioma	PCB2

Habiendo unanimidad con relación a la respuesta acerca de la mejora en la afinación, proyección, dinámica y, casi en la misma proporción, para la impostación y resonancia de la voz. En ese sentido los cuestionados confirman el fenómeno de la respiración y emisión intrínsecamente asociadas al apoyo de la voz cantada lo que incentiva y justifica no tratarlos de forma fragmentada y sí de forma conjunta. También se plantean otros aspectos que incluyen estos dos momentos y el trabajo corporal como un todo, como veremos en los próximos párrafos y subtítulos.

Al ser indagados sobre la necesidad del apoyo durante la performance, los cantantes reconocen su importancia en frases que pasan por las tres regiones de la voz cantada (voz grave, media y aguda), independiente del idioma, o del repertorio, de cámara u operístico.

**Cuadro No. 45 - Necesidad del apoyo**

<b>Cantantes Solistas</b>	
De acuerdo con las exigencias de la partitura	CLII, CLIII, CLIV
En la espiración y sonorización de la voz	CLII, CLIII, CLIV
Para la expresión musical	CLI, CLII, CLIII
Para el pleno desenvolvimiento y amplia competencia de la voz cantada	CLVII

Esto confirma la importancia del apoyo como principio fundamental de la técnica vocal y su relación con el fenómeno de la producción vocal de acuerdo con las exigencias de la partitura, de la expresión para su interpretación y “el pleno desenvolvimiento y amplia competencia para la producción vocal cantada”.

Al ser indagados sobre el significado y práctica del apoyo los profesores también consideraron los cuidados necesarios de la salud del cantante y contribuyeron con la descripción de las características del Apoyo de la voz cantada:

**PC1.** “Consiste en un entrenamiento que permita a la caja torácica abrir y mantener abierta todo el tiempo durante la emisión del sonido como si aumentara de talla para ello, los músculos abdominales deben ejercer una presión que sostengan las costillas abiertas y se de un control del aire dosificándolo a lo largo de toda la frase musical. La sensación más parecida es la que se siente en el instante justo antes de toser”.

**PC2.** “Para mí, existen dos apoyos, el abdominal y el de los resonadores faciales. La conexión de estos dos juntos (que no es fácil) es el resultado de una emisión sana”.

**PC3.** “Mediante el aumento de la capacidad respiratoria y el dominio de la musculatura abdominal dotar a cada sonido de la presión de aire óptima para que dicho sonido se produzca de la manera más natural y sin esfuerzo de la glotis”.

**PC4.** “Sostenimiento de la voz para conseguir la musicalidad y dicción deseadas”

**PC5.** “Es una expiración controlada por el diafragma tensando los músculos abdominales, como resultado se obtiene un flujo constante y controlado del aire que sustenta el canto”.

De estas respuestas se percibe la necesidad del cantante ejercer su práctica a partir de un conocimiento teórico aplicado de forma consciente, que se adapte al canto para mejor administrar el aire y hacer partícipe a los músculos que le dan soporte para la realización vocal. En ese sentido también se percibe que cada profesor se insiere en la discusión, de forma no unánime pero atenta al problema del apoyo y su relación con diferentes momentos de la producción vocal y con varios puntos en común acerca de la respiración y emisión del sonido vocal.

Podemos preguntarnos ¿es posible considerar el apoyo de la voz cantada de forma unánime? Si no hay unanimidad ¿de qué forma él puede ser explicado para los cantantes iniciantes? En uno y otro caso ¿de qué forma se incentiva la realización de lo que no puede ser objetivamente explicado por esa falta de unanimidad? O ¿lo importante es su realización y el alcance de beneficios cualitativos para la interpretación musical?

De acuerdo con las respuestas de los profesores de canto que también son cantantes profesionales en Barcelona, hay puntos de contacto entre lo que es el apoyo, cuál es su función, beneficios y de qué forma debe ser adquirido. Aspectos

que están en la base y caracterización del apoyo en la técnica vocal: el mecanismo de la respiración, al ejercicio y adaptación de los músculos de la cavidad abdominal (PC1, 2, 3 y 5) y de éstos con la participación de los intercostales (PC1). Interesa observar que como ya citado, el apoyo respiratorio y del sonido están asociados (PC1, 2, 3, 4, y 5) y en conjunto con el diafragma proporcionan un condicionamiento físico para dar soporte a la voz. Características asociadas al mecanismo de la producción vocal sin separar uno de otro y sin llamarlos específicamente de una u otra forma considerando el resultado final: el canto, de forma natural y propioceptiva.

Sobre el concepto del apoyo los profesores también se manifiestan: para uno él es un entrenamiento (PC1), esto es, una adquisición por medio del ejercicio del canto, que proporciona el fortalecimiento de la musculatura costo-abdominal y permite el control y dosificación del aire “a lo largo de toda la frase musical” con un aspecto técnico importante: mantener la abertura de las costillas por medio de los intercostales (PC1). Para otro profesor este apoyo es una conexión entre el apoyo respiratorio y el del sonido para una emisión sana (PC2). Otro profesor destaca el dominio del mecanismo respiratorio y su musculatura proporciona la “presión” necesaria para una impostación natural de la voz sin perjuicios para la voz (PC3). Otro profesor lo identifica como “sostén” de la voz (del aire) que favorece “la musicalidad y dicción del texto”, es decir, reconoce el apoyo como respiratorio, del sonido y sus beneficios para la expresión e interpretación del texto (P4) y otro profesor también lo identifica como un fenómeno durante la espiración para la administración y control del aire que “sustenta” el canto (PC5). De esa forma “entrenamiento”, “sustentación” y “presión” son términos que identifican el apoyo de la voz cantada como recurso del apoyo respiratorio, estrechamente relacionado con el apoyo del sonido en las cavidades de resonancia y de la emisión, esto es, el fenómeno de la producción vocal como un todo, que, además, proporciona beneficios sobre el control y administración del aire por medio del diafragma y músculos adyacentes (para unos intercostales y del abdomen o en general del abdomen) que dan soporte a la voz cantada desde el comienzo de una frase hasta su concretización en la sonorización, resonancia y proyección. Así constatamos que el apoyo no es un fenómeno que articula dos momentos (los profesores no lo denominan como apoyo respiratorio, ni del sonido) y si como un proceso que busca armonizar el trayecto del aire en la espiración para su acabamiento final, buscando

de evitar tensión en los repliegues vocales de la laringe. Así, podemos delimitar que el apoyo es un recurso de la técnica vocal para preparar (entiéndase, fortalecer) la musculatura costo-abdominal, y estar disponible durante la performance vocal; dar soporte al aire en la espiración para promover su pasaje en la laringe, de forma natural y confortable, y, para concluir, participa de su realización en la colocación, resonancia y proyección del sonido. El apoyo es uno y se procesa en tres momentos sucesivos de la espiración (y no en dos) y promueve la realización vocal cantada como un todo. Aspecto que, por su vez, se manifiesta como fenómeno fisiológico del organismo al servicio del canto y precisa de un conjunto de acciones para que cada momento se concrete. Veremos en los próximos parágrafos.

Al ser indagada sobre el apoyo de la voz cantada en la primera entrevista realizada con la soprano RO, ella reconoce el carácter polémico del tema y la dificultad de expresar con palabras sus características “hay tanta cosa escrita sobre eso! Tu lees un texto que desdice lo que otro afirmó y por ahí va” (julio de 2013). De todas formas ella manifiesta una definición de apoyo:

“Para mí, el apoyo comienza con una respiración relajada. Tú inspiras de forma relajada y todo tu cuerpo se abre para ese aire entrar. Y ese aire no tiene que ser mucho cuantitativamente hablando, tiene que ser lo suficiente para vivir. No interesa la cantidad de aire que entra y si la cualidad de él al salir. Ahí existen varias corrientes. Abre las costillas para respirar, para inspirar, yo no abro la costilla para inspirar, yo abro las costillas para espirar, para la fonación. Y ese abrir las costillas que te lleva a recoger el bajo vientre y me va a dar el apoyo diafragmático, o sea, que no va a dejar el diafragma volver a su posición de reposo de forma rápida. Es con esos músculos intercostales y oblicuos y tal, que yo consigo mantener el diafragma expandido por más tiempo. Eso es apoyo. Y eso, yo respiro bien abajo [señala el recto del abdomen] y elevo el aire, ahí, entonces, abro las costillas y eso me cría una columna de aire con la presión suficiente para la fonación, para cantar. Eso para mí es apoyo. Entonces, cuando las personas hablan tu apoyo es para dentro o para fuera, depende del momento, depende del repertorio. Si voy a cantar Mozart con líneas melódicas extensas, Mozart, yo canto con toda las costillas abiertas, el tiempo entero. Sólo trabajo abajo, el recto del abdomen y no cierro nunca las costillas. Sólo trabajo el abdomen. Si voy a cantar Puccini o Verdi el apoyo es más abajo. Digamos que la presión, la fuerza es más abajo y no abro tanto las costillas. El aire no es más alto, es medio. La fuerza se concentra más en el abdomen en vez de los intercostales. Eso te da más sustentación, más proyección y más volumen, ese repertorio, cantado con orquesta tiene otra exigencia. Mozart ya no precisa tanto. Barroco mucho menos. Entonces, ese aspecto depende mucho del repertorio. [...] Es un tema polémico. No interesa si es para dentro o para afuera. Yo creo que lo principal para apoyar es la inspiración. Si tú inspiras tenso, vas a respirar alto, no vas a tener como apoyar, porque el aire va a presionar la garganta. Hay que abrir el cuerpo y relajar, naturalmente. Y eso es natural, tú vives así. Si tú no tienes una buena respiración diaria, no existe respirar de una forma para cantar y

de otra forma para vivir. En cuanto tú no alías las dos cosas, no funciona. No existe una voz para hablar y otra para cantar. Para mí, no existe, es la misma cosa” (Julio de 2014).

Esta extensa explicación sobre el apoyo reafirma varios aspectos y procedimientos de la técnica vocal que no necesariamente vienen siendo tratados en las referencias como apoyo y sí como parte del mecanismo respiratorio a él asociado, aquí con algunas características específicas. En esa explicación queda clara la necesidad de un trabajo consciente de la respiración y de ampliar el funcionamiento del mecanismo a partir de una respiración vital, necesaria a la vida. Las diferentes maneras de dar “soporte” a esa respiración no pueden ser tratadas de forma rígida y sí flexible de acuerdo con las exigencias del repertorio y en especial de determinado compositor u obra. El apoyo así comprendido no se localiza en un punto fijo, rígido y depende de la frase musical y necesidad de la expresión músico-vocal. Creemos que aquí radica una de las divergencias acerca del apoyo cuando tratado de forma general. Es decir, si el apoyo tiene una función y beneficios específicos, eso no quiere decir que deba ser tratado de la misma forma y sí de acuerdo con las exigencias del repertorio y de determinada frase musical, con relación a su duración, dinámica y expresión como un todo.

Otro aspecto que RO deja trasparecer en sus colocaciones está relacionado con algunos conflictos o recomendaciones de las escuelas de canto acerca del apoyo o “sustentación” del aire y el local donde esta “presión” o “fuerza” deben ser estimuladas, dependiendo de las exigencias tímbricas y de intensidad exigidas por el repertorio. Y todas ellas contribuyen para el volumen y proyección de la voz, inclusive dependiendo si se está cantando con acompañamiento de piano o de orquesta. Colocamos “presión” y “fuerza” entre comillas pues, dos años después la misma RO en su segunda entrevista cuestiona estos términos y adopta el de “contraer” la musculatura, término que nos parece más flexible y adecuado para el trabajo (y reacción) del organismo durante la manifestación vocal cantada, transcribimos:

“Para mí, el apoyo es costo-diafragmático-abdominal. El apoyo que tú usas, principalmente intercostales y recto del abdomen y del bajo vientre. Tú inspiras, amplias todo y contraes, no es tensionar, es contraer, que es diferente. Dicen, por ejemplo, tú tensionas, empujas, No, no es tensionar, no es empujar, no es ‘ablandar’ la barriga, es contraer, es una contracción, esa palabra contracción me parece más fácil de explicar para las mujeres y no para los hombres. Las

mujeres tienen cólicas, por ejemplo, tienen contracción al pasar por un parto, esta región es muy presente para nosotras las mujeres. Para los hombres no lo es tanto. Quien tiene cólica sabe más donde tiene que contraer. Yo inspiro y hago la contracción, esa contracción abre los intercostales y todo se amplía, queda firme, no deja los músculos del diafragma volver para la posición de reposo. Ese para mí es el apoyo costo-diafragmático-abdominal, porque la última cosa que voy a contraer es el bajo vientre, la verdad, contrae el recto del abdomen y amplía los intercostales” (Entrevista, febrero de 2016)

Esta reflexión y afirmaciones de RO, permiten identificar varios aspectos de la postura del cantante frente al apoyo y principalmente su explicación o concientización. Lo que también contribuye para otros aspectos de la formación del cantante y de todo profesional como un todo: la busca constante de conocimiento y, en el caso del docente, de tornar claro este conocimiento, inclusive cuando de ello depende el desenvolvimiento de la capacidad propioceptiva del individuo.

Los cantantes solistas también se manifestaron de forma diversificada con relación a esa terminología:

**Cuadro No. 46 - Asociación del apoyo con determinados términos**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Contraer la musculatura	CLI, CLIII, CLIV
Presionar la musculatura	CLIII, CLVII,
Sustentar la musculatura	CLII, CLVI
Controlar la salida del aire (sensación de apnea)	CLV

Tres cantantes adoptaron el término de contracción de la musculatura (CLI, III, IV), dos el de presionar la musculatura (CLIII, CLVII); dos el de sustentar la musculatura (CLII, CLVI) y uno el de controlar la salida del aire (sensación de apnea) (CLV) sin hacer referencia a ninguno de los términos anteriores. Cabe preguntarnos por un lado si esta contracción, presión o sustentación hacen referencia a la comprensión del apoyo en una misma dirección o si fue pensado en relación a la actividad del mecanismo (contraer y presionar) y al de la función del mecanismo (Sustentar y controlar la salida del aire). Esclarecemos que en la pregunta original del cuestionario “Usted asocia el apoyo con el termino presionar, empujar, contraer la musculatura u otros, especifique” fueron colocadas como opciones los términos contraer (3 cantantes); presionar (2 cantantes), y en “otros” fueron acrecentados los términos sustentar (2 cantantes) y controlar la salida del aire (1 cantante), lo que llamó nuestra atención para una diferenciación entre sostener el aire y sustentar el sonido. Términos que adoptaremos para mejor explicar el apoyo de la voz cantada.

Tratando de la emisión asociada al apoyo realizamos otra pregunta general a los cantantes: “¿Cuando canta una frase musical en *missa di voce* de qué forma utiliza o prepara el apoyo?” y las respuestas así se sucedieron:

**Cuadro No. 47 - ¿Cuando canta una frase en *missa di voce* de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo y luego se mantiene durante la frase	CLIII. CLV. CLVI, CLVII
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLI, CLIV
Cuando canta apoyado (aire sobre presión, <i>sul fiato</i> ), <i>missa di voce</i> , <i>cupo</i> , <i>squilo</i> , son herramientas que se utilizan de acuerdo con la interpretación del texto cantado, o sea para usar cualquier artificio de interpretación o expresión musical escrita en la partitura. El apoyo respiratorio es fundamental y estructuralmente básico	CLII

Considerando el aspecto del apoyo como actividad de los músculos y de su función la respuesta de los cantantes también fue variada y ambas asociadas a otra función del apoyo durante la realización de frases cantadas: al comienzo y luego se mantiene durante la frase (4 cantantes); al comienzo de la frase con un apoyo extra durante la frase (2 cantantes) y una respuesta más completa:

“Cuando canta apoyado (aire sobre presión, *sul fiato*) *missa di voce*, *cupo* *squilo*, son herramientas que se utilizan de acuerdo con la interpretación del texto cantado, o sea para usar cualquier artificio de interpretación o expresión musical escrita en la partitura. El apoyo respiratorio es fundamental y estructuralmente básico” (CLII).

Respuestas que direccionan el estudio del apoyo para la preparación física del cantante, la asociación de respiración con la emisión y de estas con el todo de la producción vocal cantada; permitiendo constatar la necesidad de dar soporte y sustentación a la espiración y su sonorización “para usar cualquier artificio de interpretación o expresión musical escrita en la partitura”, esto es, aspectos dinámicos y de articulación del texto, que son posibles desde que administrados para “la utilización del apoyo como función básica para el canto o emisión sonora de la voz en cualquier situación” como respondido por el CLII en otra cuestión referente a la situación del apoyo para la emisión vocal cantada. Destaca Dinville (1993, p. 4) “Para el cantante, la voz también es una actividad artística e intelectual donde la inteligencia participa, donde la primacía es dada a la expresión y a la emoción”

Otra pregunta direccionada a los cantantes “Para Ud la resonancia de la voz acontece y/o se efectúa en la cabeza; en el cuerpo como un todo; solamente en las cavidades de resonancia o en otros? Especifique”. Y ellos respondieron:

**Cuadro No. 48 - Asociación del apoyo. Donde se produce la resonancia de la voz?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
En el cuerpo como un todo	CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
Solamente en las cavidades de resonancia	CLI, CLIV
En la cabeza	CLIV, CLVII
Creo que a partir de las cavidades de resonancia ella se propaga por vibración ósea en la región frontal y superior de la face	CLIV

A pesar de las respuestas no haber sido unánimes, y de, tradicionalmente, las cavidades de resonancia de la voz se sitúan en la cabeza, cuello y face, aquí llama la atención la identificación de “el cuerpo como un todo” asociado a la resonancia de la voz (CLII, III, V, VI VII). Al tratar de las cualidades vocales en el subtítulo 1.4.1 abordamos la resonancia desde el punto de vista acústico y otras cualidades de la emisión dentro de las cualidades proporcionadas por la técnica vocal en el 1.4.2. Considerado desde el punto de vista acústico la resonancia decíamos “cuando una fuente emite un sonido de frecuencia igual a la frecuencia de vibración natural de un receptor. En todo tipo de resonancia ocurre una especie de amplificación del sonido, aumentando su intensidad” (1.4.1, p. 67). Al abordar los resonadores Mansión (1947, p. 45) utilizando el ejemplo del violín, y dónde él resuena, afirma:

“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 manera 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”

Direccionado al canto, la misma autora dice que sucede lo mismo 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” (Op. Cit). Afirmaciones que la autora no desenvuelve porque se concentra en los “más importantes”: los resonadores



faciales, identificando estos con “la máscara”, reconocido como “cantar en la máscara”, “cantar hacia adelante” son considerados por la autora como los resonadores superiores que “son por otra parte los más difíciles de alcanzar y de emplear adecuadamente”. En el mismo capítulo Mansión aborda la resonancia de pecho para las partes graves de una obra, la resonancia palatal para las partes medias y la resonancia de cabeza para la región aguda de las melodías. Así, la resonancia es un fenómeno acústico que técnicamente explora diversas partes del cuerpo de acuerdo con las características de las composiciones vocales y que promueve en el cantante una serie de sensaciones propioceptivas que le hacen sentir que su cuerpo resuena cuando tiene dominio de su conciencia corporal y formación musical para el canto lírico. En ese sentido integral de la resonancia obtuvimos la respuesta de “el cuerpo como un todo” (CLII, III, V, VI, VII), continuaremos analizando este aspecto del canto lírico.

De esa forma la construcción de la voz cantada asociada a los diferentes momentos y exigencias de su producción, nos llevaron a preguntar a la soprano RO ¿puede definir lo que es técnica vocal?:

“Es difícil de responder esa pregunta. Qué es técnica vocal? Primero, para mí, es conciencia corporal, para mí eso es lo primero y básico. Es conciencia corporal. Cuanto tú vas a hacer una clase de técnica vocal, tú tienes que aprender a conocerte, a conocer tu cuerpo. A oír tu cuerpo, porque tu cuerpo habla todo el tiempo. Entonces, muchas veces un alumno está haciendo algo errado y él no se está oyendo. Él sólo está pensando en aquel agudo o aquel grave. Pero, él no está pensando si está respirando de forma correcta, si está abriendo la boca, si está dejando el sonido venir para adelante, o está todo agarrado, porque sólo quiere hacer volumen y llegar a aquella nota. A veces tiene todo el resto lindo de la música y sólo piensa en el agudo final. Sentir que está raspando el sonido, la garganta está doliendo, el sonido está nasal, todo eso da para sentir si tú tienes conciencia corporal. Si tú te percibes, no apenas al otro. Yo puedo decir, mira, el sonido está nasal, apretado en la garganta, no está relajado para respirar, está con la barriga toda dura. Nunca relaja, está haciendo mucha fuerza. Pero, si la persona no se da cuenta de todo esto, internamente, no va a salir el sonido. Puede, de repente, a veces funcionar si graba su voz, si se ve en el espejo. A veces esto tampoco funciona, tiene que oírse cantar. Tiene que grabar, filmar, audio y video, para ver que no está abriendo la boca, para ver que no está articulando, para ver que no está relajando para respirar. Entonces, para mí, técnica vocal, la palabra clave es conciencia corporal” (13 julio de 2013).

Y este aspecto de la técnica vocal, asociado al apoyo, es el que pretendemos defender aquí: el apoyo vocal no envuelve apenas el mecanismo de la respiración y el de la emisión en todas sus instancias y sí el cuerpo como un todo, el cuerpo como

instrumento y partes del cuerpo como soporte y sustentación del aire para su sonorización y proyección, además de percibir las sensaciones propioceptivas promovidas por el canto. Las afirmaciones de la soprano sobre la técnica vocal y el involucramiento de estas sensaciones en el cuerpo contribuyen para que la sustentación de la columna del aire consiga completar el ciclo de la producción vocal. Por eso es tan importante esta propiocepción corporal que debe, al mismo tiempo, ser auditiva y procesarse de forma consciente para luego automatizarse y dar lugar a la interpretación, fase última e primordial de la performance vocal. Afirma Dinville (1993, p. 4):

“Entre el cuerpo y la voz existe una íntima relación. Es con ellos que el cantante exterioriza su afectividad y desempeña el papel intermediario entre el público y la obra musical. Para eso, es preciso que él posea una técnica precisa e impecable a fin de poder dominar las innumerables dificultades que va a encontrar. Será, principalmente, por el dominio del soplo que él podrá dominar y usar sus dones”

Este aspecto corporal será complementado a medida que continuemos analizando las respuestas de los participantes asociados a la performance de las arias seleccionadas.

Por su vez, entre los cantantes solistas la terminología para referirse al apoyo y su asociación con la producción vocal hacen parte del conjunto de aspectos respiratorios y de la emisión para la adecuada expresión y desenvolvimiento vocal como un todo:

**Cuadro No. 49 - Denominación del apoyo y su asociación**

<b>Cantantes Solistas</b>			
Apoyo respiratorio	CLII, CLIII, CLV,	Con la espiración y sonorización de la voz	CLII, CLIII, CLIV
Apoyo del sonido	CLI	Con la expresión musical	CLI, CLII, CLIII
Apoyo de la columna de aire	CLIV	Con las exigencias de la partitura, la espiración y sonorización de la voz y la expresión musical	CLII, CLIV, CLVI
Apoyo vocal de la fonación		Con el pleno desenvolvimiento y amplia competencia de la voz cantada	CLVII

Los maestros de canto, de diferentes formas, manifiestan, por ejemplo, Dinville (1993, p. 19):

“La función vocal es un conjunto, un todo inseparable y homogéneo, determinado por la interacción entre los diferentes órganos vocales y respiratorios. Es una actividad muscular que sólo puede desenvolverse y adquirir cualidades emocionales y expresivas buscando un conjunto de sensaciones propioceptivas y cenestésicas que se apoyan en leyes de la física, de la acústica, de la fonética y de la fisiología de los órganos. Ella es vivida como un fenómeno vibratorio y como una sensación global de movimiento y de trabajo muscular. En lo que dice respecto a la respiración esta es sentida, principalmente, como una sensación de resistencia, de sustentación firme y ágil a nivel de la cinta abdominal, del grande recto, de la parte inferior del tórax y de la región para-vertebral. Esta sensación de tonicidad muscular es, al mismo tiempo, una sensación de movilidad y de movimientos, informa sobre la actividad de órganos, sobre su posición, su grado de flexibilidad y eficacia”

Descripción que envuelve todo el mecanismo de la producción vocal y que en este momento la autora no identifica como apoyo, aunque se encuentra inserido en su explicación. Aquí interesa cuestionar un otro aspecto de la técnica y apoyo de la voz cantada ¿es posible esta participación colectiva de diferentes partes del organismo sin considerar, en especial, a la postura corporal? De otra forma Dinville (1993, p. 9) responde:

“La voz es producida, se resiente, se transforma en el interior de nuestros órganos. Desde el punto de vista funcional el alcance vocal está siempre relacionado con la energía que se gasta y se traduce, principalmente, por la conciencia de una tonicidad generalizada en el cuerpo entero, a las sensaciones propioceptivas más perceptibles y al enriquecimiento de juego acústico del timbre”

Indagamos a la soprano en ese sentido: “en una performance, no tienes que pensar en técnica, la técnica tiene que estar consolidada así tú tienes la oportunidad de realmente hacer música, de interpretar” (RO, entrevista 23 julio 2013). Lo que repercute en el apoyo de la voz cantada “si tú tienes conciencia corporal tu pasas a entender el apoyo, tu entiendes que el mecanismo es algo natural [...] La técnica vocal te ayuda a desenvolver toda tu musculatura, a tonificar los músculos a entender el apoyo y cómo funciona este mecanismo”.

Sobre la escuela de canto de su preferencia la soprano manifestó:

“Yo soy adepta, porque creo que es la mejor, a la del bel canto italiano, de la forma que actualmente la comprendo, es la forma más natural y primaria de cantar. No sé si primaria es la palabra, pero es la que es más natural, que es respirar y cantar *sul fiato*, o sea, cantar encima del aire. Cantar con presión de aire y no con fuerza de aire y no con fuerza muscular. Es la que se aproxima mucho del habla. [...] El bel canto trata mucho de eso, de aproximar de la forma más natural posible de respirar, de articular, de ir como en el habla. Claro,

registro es obvio que muda, porque para cantar más agudo, para cima, [...]. Más, de esa forma de respirar yo creo que mi técnica va en esa línea del bel canto italiano”. (Op. Cit.).

Para el estudio del tema, en este cuestionario también nos preocupamos con el aspecto histórico-pedagógico y adquisición del apoyo. Las preguntas las subdividimos en dos cuestiones: una sobre el aprendizaje del apoyo y dos sobre los métodos tradicionales de canto. Con relación a la primera los profesores confirman su adquisición a partir de las explicaciones del profesor de canto (PC1, 3, 4 y 5); el estudio de métodos, libros de canto y el diálogo entre colegas (PC1), así como el de la investigación por cuenta propia (PC2). Resultados que comprueban la necesidad de una buena orientación por parte de los profesores de canto, de estar siempre actualizando sus conocimientos en busca de respuestas a los cuestionamientos que se plantean durante el ejercicio de la profesión, sea a través de la investigación o del intercambio con otros colegas:

**Cuadro No. 50 - Apoyo vocal se adquiere y cuáles son los métodos recomendados**

<b>Profesores de Canto de Barcelona</b>			
A través de la enseñanza del profesor de canto	PC1,3,4,5		
El estudio de métodos y libros de canto	PC1	Concone, Viñas, Manuel García, Panofka, Rubini, ABT, Vaccai, Husson	PC1, 3, 4, 5
Diálogo con otros colegas de profesión	PC1	“lo importante no es el ejercicio y sí como se hace	PC2
Por medio de la investigación del problema	PC2		

Por otro lado, sobre los métodos de canto los profesores los reconocen como importantes (PC4 y 5) y para dos de ellos son en parte importantes (PC1, 3), para el PC 2 “pienso que lo importante no es el ejercicio sino como se hace”. Respuesta esta última que coincide con la observación de RO al hablar de la percepción del estudiante cuando produce la voz cantada. Lo que reivindica la necesidad de estudiar canto de forma consciente prestando atención a lo que se hace y a los resultados vocales obtenidos en cada caso, estando atento a todas las exigencias que su adquisición plantea.

En esta situación vale recordar la importancia de la reflexión y la busca del conocimiento como reconocida por teóricos que se dedican a la formación continuada del individuo. De esta abordaje extraemos la 4ª forma de transmisión de saberes propuesta por Chantraine-Demilly<sup>207</sup> (1995) la *interactiva-reflexiva* que parte de situaciones o problemas reales donde los interesados actúan de forma interactiva en el descender del proceso de formación y que se ejerce por acompañamiento, consejo, investigación o discusión sobre el tema de interés (*apud* Albuquerque, 2006, p. 3-4).

Volviendo a las respuestas sobre la adquisición del apoyo de la voz cantada, los conceptos vertidos por cada profesor también nos permiten identificar diferentes posturas técnicas y pedagógicas. Entre los métodos tradicionales Concone, M García, Marchesi, Panofka, Rubini y otros autores, uno de los profesores no los defiende (PC5); un profesor los defiende y refuerza la importancia del de Viñas y Husson (PC1) que son tratados teóricos sobre la técnica y formación de la voz cantada. Otro profesor reconoce la importancia de los métodos de Concone, Vaccaj, Viñas, Panofka y Abt (PC4) donde predomina la realización práctica de vocalizaciones y textos con objetivos didáctico-musicales específicos.

Sobre la situación del apoyo en los métodos tradicionales de canto los profesores expresan:

**PC1.** “Explicar con palabras el mecanismo es muy complicado ya que son sensaciones internas diferentes para cada persona”.

**PC2.** “no tengo ni idea”.

**PC3.** “para estos autores el tema de la técnica del apoyo era poco importante y “no era el objetivo principal de estos métodos”.

**PC4.** “considero que estos métodos no pretendían enseñar la técnica respiratoria, sino que sobrentienden que el alumno ya la tiene parcial o totalmente asumida”.

**PC5.** “para estos autores el tema de la técnica del apoyo era poco importante”.

Como estudiado en el subtítulo 3.2.2, los métodos de canto del siglo XIX, especialmente los dedicados a ejercicios con vocalizaciones o textos, dejan implícito el conocimiento previo y básico de la respiración (y consecuentemente del apoyo)

---

<sup>207</sup> Las otras tres son: universitaria, contractual y escolar, inclusive mixtas (Albuquerque, 2006, p. 4-5).

así como la participación del maestro de canto, las habilidades y conocimientos previos del cantante sobre el instrumento y las exigencias de afinación, velocidad, dinámica, extensión y homogeneización de la voz, entre otras que son necesarias a la interpretación del repertorio de diferentes períodos. Así, las respuestas de los profesores reafirman la importancia y necesidad de desenvolver el canto a través de su práctica, de forma consciente y, a partir de métodos con ejercicios o del propio repertorio y suponen una “interiorización” y comprensión del mecanismo necesario para su realización. Destacando la importancia del maestro de canto y la dificultad de explicar con palabras lo que debe promover las sensaciones propioceptivas (PC1) asociadas a la adquisición del dominio y control de la respiración, de la sonorización y de las cualidades vocales exigidas por el repertorio. Situación que aparece explícita a partir de los tratados dedicados al canto por Manuel García. En esa dirección el cantante Ferran Gimeno manifiesta “un buen cantante no es más que una persona que sabe utilizar los mecanismos de nuestra fisiología del modo más adecuado” (p. 14), lo que también implica en evitar perjuicios para la voz y salud del cantante.

### **5.3 - El apoyo vocal: Resultados asociados a la performance de arias de *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini y *Gianni Schicchi* de Puccini**

“Cuando llega el momento de emitir la voz, el cantante debe prepararse física y mentalmente para cantar. Es preciso que él se concentre y haga la representación de la imagen acústica del sonido, su altura, su colorido desde el punto de vista auditivo, de su mecanismo y de las sensaciones que él provoca. Este comando motor y sensorial, que es parte de los centros nerviosos, provocará los diversos movimientos de los órganos y el trabajo de su musculatura” (Dinville, 1993, p. 43).

En las entrevistas semi-estructuradas realizadas con una soprano abordamos cuestiones específicas del canto, su enseñanza y principalmente performance de dos ejemplos representativos de arias italianas y su relación con el apoyo de la voz cantada: *Una voce poco fà* de *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini y de *O mio babbino caro* de *Gianni Schicchi* de Puccini. Ambas arias poseen especificidades técnico-musicales que presentan varios desafíos a las solistas. Los cuestionarios respondidos por cantantes solistas también proporcionan datos importantes para la comprensión del apoyo de la voz cantada, aspectos técnicos y su utilización para la

interpretación de arias del *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini. Aspectos que pasamos a estudiar y analizar en el presente subtítulo.

Por sus características, las arias seleccionadas para este estudio deben ser incluidas en el repertorio después de cierto dominio técnico por parte del solista. RO esclarece *Una voce poco fà* y *O mio babbino caro* deben ser incluidas después del alumno haber experimentado cantar arias antiguas, barrocas y mozartianas que permitan el desenvolvimiento de la región central de la voz, considerando la constitución y madurez física del postulante (RO, 23/06/2013). Otro aspecto importante durante el proceso de formación del cantante es el de descubrir su vocalidad, esto es, sus posibilidades vocales naturales, sin extrapolar los límites de extensión, volumen y mecanismo respiratorio en ese momento. RO confirma también la importancia de los gustos personales, “me gusta mucho cantar *O mio babbino caro* y el repertorio que exige líneas melódicas largas y en legato, mi vocalidad es para ese tipo de frases vocales, mi voz rinde más” (Op. Cit.). Inclusive cuando reconoce que, actualmente, su voz no se adecua a *Una voce poco fà*, la soprano afirma que se siente identificada con el personaje aunque naturalmente no posee esas agilidades. De todas formas “cantar esta cavatina no es lo mismo que cantar todas las partes de la ópera, esto no es recomendable, inclusive, porque mi preferencia es por cantar las arias en su tonalidad original y ahí busco recursos técnicos para realizarlas” (Op. Cit.).

Al recordar el inicio de su formación y su experiencia como cantante con *Una voce poco fà*:

“[cuando] canté *Una voce poco fà*, yo no estaba preparada para cantarla, pensaba que estaba, pero no estaba. No tenía esta madurez o preparación muscular, no tengo esa vocalidad. Estaba experimentando y creo que tenemos que experimentar. Cómo iba a saber [en aquel momento] que mi voz hoy es más adecuada para *O mio babbino caro* y no para *Una voce poco fà*, por ejemplo. Y *O mio babbino caro* canté mucho después de haber comenzado a estudiar, creo que unos tres años después. Hoy a los 40 años me siento más preparada para cantar *O mio babbino caro*, en aquella época no estaba. Por toda esa cuestión de sustentación del apoyo para esa línea melódica lenta y larga, salto de agudos, yo no estaba preparada, hoy me siento segura para hacerla”. (Entrevista 23/07/2013).

Durante sus estudios en la graduación RO cantaba como mezzo-soprano. Hoy, con la edad, el dominio técnico y la comprensión de las posibilidades de su voz cantada, su voz se adapta mejor al repertorio de soprano lírico. Por ese motivo confiesa que, a pesar de haber cantado *Una voce poco fà* en público:

“Yo cantaba *Una voce poco fà* en el segundo año de la Facultad. Hoy veo que no la cantaba bien, por eso últimamente no la canto más. Cuando cantaba esta cavatina lo hacía en la tonalidad original y no en la tonalidad que muchas sopranos la cantan [RHFO que es fa mayor]. Hoy veo que esta cavatina no es para mí vocalidad. [...] Cuando cantaba *Una voce poco fà* era ruin, hoy sé que era ruin, pero yo me divertía, me gustaba el personaje y hasta agradaba al público. Recuerdo hasta el día de hoy cuando canté *Una voce poco fà* en un concurso Sebastian Benda<sup>208</sup>, que, inclusive, quebré el agudo final y vino un miembro del jurado y me dijo que canté muy bien. Ahí yo pensé “este hombre está loco”. Pero yo estaba divirtiéndome”. (Entrevista 23/07/2013).

Sobre las dificultades técnico-vocales de *Una voce poco fà* y *O mio babbino caro*, RO considera que el cantante también tiene sus preferencias dentro del repertorio lírico y que actualmente a ella no le agrandan las coloraturas reiteradas de este tipo de arias de Rossini, a pesar de haberla cantado varias veces en público, inclusive porque tiene cierta preferencia por el personaje Rosina, pero hoy percibe que su madurez vocal no se ajusta a la concepción que el personaje exige:

“*Una voce poco fà* no está pronta actualmente, no tengo esa “vocalidad” para esa aria específica. Si actualmente cantase Rossini, sería un Rossini serio. Cuando comencé a estudiar y después de un tiempo que mi profesor me dio todas las arias antiguas (Mozart, Bach, Händel ...) y canté *Una voce poco fà*, yo no estaba preparada para cantarla, y creía que estaba, pero no estaba. [...]”. (Entrevista RO, 23/07/2013).

Contrariamente con *O mio babbino caro*, la soprano manifiesta “no precisé experimentar tanto y enseguida sentí mi voz adaptada a ese repertorio” y, actualmente “me siento segura para hacerla” pues exige principalmente madurez vocal para interpretarla (Entrevista realizada en 23/07/2013).

Este aspecto es fundamental para el cantante y para el profesor que orienta. En general los alumnos iniciantes quieren cantar repertorio que no es el adecuado para ese momento de su formación (aspecto que también reconoce RO de su época en la graduación). ¿Cuál debe ser la actitud del profesor en esas situaciones? Personalmente considero que no se puede ser extremista en esos casos, por dos motivos: a) no tener la preparación vocal en determinado momento puede ser un motivo de incentivo para alcanzar el objetivo de interpretar determinada pieza, siempre que las condiciones vocales lo permitan, o b) realizar las obras que no son adecuadas en ese momento puede ser motivo de frustración y de prejuicios para la

---

<sup>208</sup> Concurso para jóvenes solistas que era organizado por la Coordinación del Curso de Música de la UFSM.



voz del alumno, y este aspecto es mucho más delicado y, con buenos argumentos, es pasible de negociación con el alumno. Como en otras situaciones el análisis de cada caso es fundamental para la selección y realización del repertorio más adecuado en determinado momento de la formación del cantante.

*Una voce poco fà* está compuesta sobre intervalos predominantemente consonantes y excepcionalmente algunas 7as. Melódicamente las frases se presentan en el registro Medio, Grave y Agudo de la Voz, de forma alternada, o concentradas dentro de una misma frase, lo que incluye notas de pasaje de registro y su resonancia en la cabeza y pecho del cantante<sup>209</sup>. El tratamiento rítmico-melódico es variado y exige bastante agilidad de la voz, con una articulación legato y dinámica que va del pp al ff, tanto en el Andante como en el Moderato, lo que exige cuidados para mantener la emisión de la voz de forma homogénea.

Sobre las notas de pasaje o de registro de la voz, Dinville explica que ellas existen por razones fisiológicas y acústicas y hay que realizarlas de acuerdo con las características de la frase musical y “la acomodación continua del conjunto de movimientos necesarios a la fonación y a la articulación [...] o sea, por medio de una mayor tonicidad de toda la musculatura velo-faríngea y por el desplazamiento de la sensación de tremor vibratorio, que es producido en el mismo sentido que los sonidos” (Op. Cit. p. 73). Son las sensaciones propioceptivas adquiridas y comprendidas durante la adquisición de la Técnica Vocal.

En contraste con la anterior, *O mio babbino caro* é menos extensa, con una línea melódica cantáble construida sobre grados conjuntos, saltos de 3as, 5as justas y 8as, sin intervalos aumentados o disminuidos, siempre en legato y dinámica que varía del pp al ff. En este tipo de frases Dinville recomienda que “el soplo debe ser bien administrado desde el comienzo de la frase, independiente de comenzar en la nota grave o en la aguda” (Op. Cit. p. 57)

Algunos aspectos técnicos específicos de *Una voce poco fà* y *O mio babbino caro* son especificados por RO en la primera entrevista realizada con ella. Por ejemplo sobre los pasajes de registro en una determinada melodía, la soprano manifiesta que ya tiene resueltas estos pasajes y no sabe si los tuvo “mi voz siempre

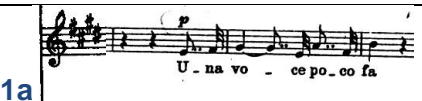
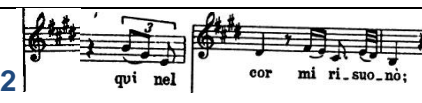

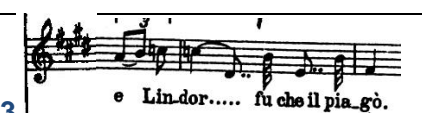
---

<sup>209</sup> Para Dinville estos términos “voz de pecho, voz de cabeza o voz mixta” designan sensaciones vibratorias percibidas a nivel de los diferentes órganos resonadores, que determinan variados modos de emisión. Así para el grave, desciende la laringe y las vibraciones más lentas de los repliegues vocales se transmiten al esqueleto óseo torácico y provocan sensaciones internas muy diferentes, de ahí el término “voz de pecho” (1993, p. 71)

fue mixta. Nunca tuve esas quiebras de registro. Tal vez porque vine de la música popular y tú trabajas con varios registros y no tienes miedo de registro, registro no existe. ... creo que eso no acontece con todos los cantantes” (Entrevista, 2013). Regidor Arribas, entre otros autores, defiende que desde el momento en que se identifican registros es una forma de confirmar su existencia (1996, p. 68). Otras escuelas, coinciden con las afirmaciones de RO o indirectamente abordan el tema de la homogeneidad de la emisión, lo que implica en mantener un tipo de emisión cantada sin rupturas o desequilibrio tímbrico en toda la extensión de la voz cantada.

Ahora, ¿cómo debe ser utilizado el apoyo en la interpretación de frases musicales con características técnico-vocales específicas?. Nos concentraremos en arias de *Il Barbieri di Siviglia* de G. Rossini.

**Cuadro No. 51 - Rosina - Una voce poco fà. Texto y música – Andante (compases 13 a 42)**

Nº compás	Rosina- Motivo rítmico-melódico/tesitura	Interv. melod	Registro G - M - A <sup>210</sup>	Pas/registro	Resonancia Articulación Dinámica
14 c- 16 a 1º v.		2as, 3as y 4ª	Medio	Sol#3	Cabeza Ligado Piano (p)
16 c- 18 a 2º v,		3as y 2as	Medio- Grave	Sol#3	Cabeza y Pecho Ligado Piano (p)
18 c- 20 a 3º v.		2as, 5ª y 6as	M-G- M	Sol#3	Pecho y Cabeza Ligado Piano (p)
20 c- 22 a 4º. V		2ª, a, 6ª, 5ªs y 4ª	Medio	si, sin sol#3	Cabeza Ligado Mezzo-piano

<sup>210</sup> Grave (G), Medio (M), Agudo (A).

En estos primeros cuatro versos la melodía se presenta en tres tipos de fórmulas (**1a, 1b, 2 y 3**) alrededor de la nota de pasaje de registro de la voz (**sol#3**), lo que para un profesional que tiene sus notas de pasajes solucionadas no ocasiona ninguna dificultad, principalmente porque se llega por grado conjunto o ella está incluida dentro de pasajes por salto y movimiento ascendente, colaborando con la colocación y resonancia de cabeza para la emisión de la voz cantada. En este tipo de formato melódico y su relación con el texto Dinville (1993, pág. 73) reconoce que en las vocales **i** y **e** (ascendiendo o descendiendo melódicamente) es recomendable realizar lo que los antiguos italianos indicaban “preparar el pasaje desde las notas graves” para evitar las mudanzas de emisión vocal, aspecto que acontece en las **fórmulas 1a, 1b y 3**.

Sobre las otras vocales (**a, o y u**) Madeleine Mansion (1947, p. 64) recomienda “la **a** deberá redondearse [...] 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”. Vocales que reaparecen con frecuencia en el texto:

<b>1º</b> <i>Una voce poco fà</i>	Hace poco una voz
<b>2º</b> <i>quì nel cor mi risuonò,</i>	en el corazón me resonó,
<b>3º</b> <i>il mio cor ferito e già,</i>	mi corazón herido está ya
<b>4º</b> <i>e Lindor fu cheil piagò.</i>	y fue Lindoro quien lo lastimó.

Como identificado anteriormente el apoyo para RO es “costo-diafragmático-abdominal. El apoyo que tú usas, principalmente intercostales y recto del abdomen y del bajo vientre. Tú inspiras, amplias todo y contraes, no es tensionar, es contraer, que es diferente”. Y de esa forma ella explica la utilización del apoyo en esas frases:

“En las dos primeras frases el apoyo es tranquilo y la respiración también, son frases cortas, medianas [en el registro] y no tienen una exigencia vocal muy grande. Lo importante es la dicción y la articulación en las figuras con punto, semicorcheas y fusas. El apoyo es para cada frase y es en las puntuaciones que tú articulas más. En la tercera frase, de la misma forma, el apoyo de forma natural y presta atención al ritmo por medio de la articulación del texto. En general en la región media de la voz, el apoyo está automatizado y tú lo utilizas de forma inconsciente, la preocupación mayor está en la articulación y expresión del texto. En la 4ª frase es necesaria una atención mayor con relación al apoyo, para no caer la afinación en el salto descendente del do3 al re2. Es necesario dejar el sonido alto para no perder resonancia y mantener el fluir y administración del aire hasta el final de la frase”

Las melodías con región de pasaje de la voz en general exigen algunos cuidados o atención por parte del cantante. Afirma Dinville (1993, p. 72) “la existencia de registros implica en la noción de pasaje y torna falsa la concepción y realización de la homogeneidad de la voz”. Para que esto no acontezca es necesaria “la acomodación continua del conjunto de movimientos necesarios a la fonación y a la articulación” (Op. Cit).


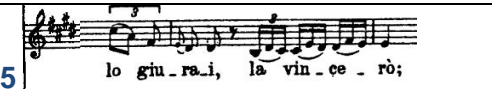
En los cuatro primeros versos RO llama la atención para dos aspectos del apoyo de la voz cantada, uno más natural adquirido y apropiado por medio del ejercicio, hasta que se torne automático, y estar preparado para dar atención a la interpretación y expresión musical y otro realizado de forma más consciente debido a las exigencias de la frase musical, aunque igualmente estudiado previamente durante el estudio de la pieza (RO). En ambos, el soporte del aire proporciona la colocación, emisión y articulación del texto acentuando las características del personaje y de acuerdo con las exigencias de la partitura.

En la letra de los próximos versos de la primera estrofa son frecuentes la vocales **i** y **e**, **a** y **o**:

5º	<i>Si, Lindoro mio sarà,</i>	Si, Lindoro mío será,
6º	<i>lo giurai, la vincerò.</i>	lo juré y me saldré con la mía.
7º	<i>Il tutor ricuserò,</i>	El tutor se negará,
8º	<i>io l'ingegno aguzzerò.</i>	yo mi ingenio aguzaré.
9º	<i>alla fin s'accheterà</i>	Al final se calmará
10º	<i>e contenta io resterò.</i>	y contenta quedaré.
5º/11º	<i>Si, Lindoro mio sarà,</i>	Si, Lindoro mío será,
6º/12º	<i>lo giurai, la vincerò!</i>	lo he jurado, y me saldré con la mía.

Las coloraturas comienzan, de forma discreta en el **5º verso** (*Si, Lindoro mio sarà*)y **6º verso** (*lo giurai, la vincerò*), con fórmulas rítmico melódicas variadas que pasan por los tres registros de la voz (**fórmulas 4 y 5**). Estas fórmulas sobre escala descendente entre el mi4 – do3 (cc. 22c-24a) y combinación rítmica de tresillos de corchea y semicorcheas (cc.24c-26a) exigen agilidad y homogeneidad de la voz y clara articulación del texto en legato, con acentuaciones por medio de algunas apoyaturas y dinámica *f*.

**Cuadro No. 52**

Nº co mp ás	Rosina- Motivo rítmico- melódico/tesitura	Interv. melod	Regist ro G - M- A <sup>211</sup>	Pas/ registr o	Resonancia Articulación Dinámica
22 c— 24 a 5º. v		4ª, 2as e 3ª	Medio	sol#3	Cabeza y pecho Ligado Forte (f)
24 c— 26 a 6º v		3as e 1 2ª		sin sol#3	cabeza y pecho Ligado Forte (f)

En las partes con coloratura y con saltos melódicos RO destaca que precisa contraer un poco más la musculatura para alcanzar el agudo:

“Tu contraes el recto y el bajo vientre y tu sientes la necesidad de contraer más, siempre con las costillas abiertas en cuanto estoy cantando. Nunca desmonta esa parte (sólo para inspirar). Abre las costillas, hago la contracción [en esos músculos] y las costillas se mantienen abiertas en cuanto estoy cantando. Si relajar, pierdo el aire, De la misma forma cuando la melodía desciende para el grave, hay que mantener siempre la resonancia de la voz. Las coloraturas y staccatos las hago siempre con articulación y no con el diafragma, como algunas mezzo-sopranos lo hacen, donde cada nota tiene que ser muy nítida, Cecilia Bartoli, por ejemplo, cuando la veo cantar, veo que hace mucho más movimiento de laringe para hacer las coloraturas, en vez de propiamente el diafragma. En la Reina de la Noche, Luciana Serra, por su vez, las hace con el diafragma. Pero es otro repertorio y otra vocalidad”.

Sobre las coloraturas hay cantantes que las realizan a partir del diafragma, de la laringe o en la articulación. Según RO utilizar uno u otro recurso depende de la vocalidad del cantante. Y explica la realización de las articulaciones del texto “Para la articulación es mucho más ágil, mucho más frontal, porque hay mucho texto para decir de forma rápida y tiene que ser entendido, tiene que ser articulado, mucho más labial, dental, rápido y firme” (Entrevista, 2013)

Y sobre el apoyo ella completa:

“El apoyo puede ser un concepto rígido, pero no es estático. Este apoyo es maleable, no es duro, él tiene movimiento conforme la exigencia del repertorio. Es lo que en Italia mi profesora llamaba de “roleggio”. Lo que es constante es


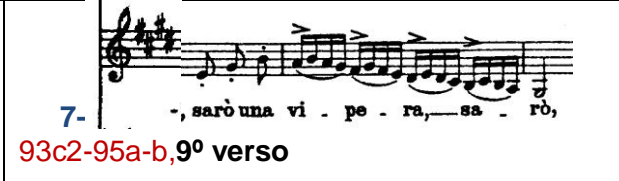
<sup>211</sup> Grave (G), Medio (M), Agudo (A).

contracción-relajamiento. Mismo dentro de una frase puedo contraer más o menos la musculatura, sea legato, staccato, con coloratura o sin coloratura” (Entrevista, febrero 2016).

Sobre este aspecto maleable del apoyo, preguntamos a RO si ésta sería una reacción natural del organismo y ella responde que sí, de forma voluntaria partiendo del principio de que “Si tú estás durmiendo tú estás respirando igual” (Op. Cit). Con la diferencia de que en este caso la musculatura debe de ser tonificada por medio de ejercicios y actúa de forma automática o consciente, dependiendo de los desafíos de la partitura. Indagamos si es resultado del estudio “Sí, es producto del estudio” [...] “Yo hago ejercicios respiratorios con aire y sin aire para trabajar la abertura de las costillas” (Op. Cit). De la misma forma preguntamos acerca de la variedad de recursos entre una cantante y otra para hacer los mismos pasajes de una partitura y RO responde que es resultado “individual” de la “vocalidad” de cada solista.

En la segunda parte de esa cavatina, el apoyo se presenta como una contracción que, dependiendo de la frase, es una o más de una contracción de acuerdo con las exigencias rítmico-musicales y vocales de cada frase, aumentando o disminuyendo la contracción y pensando en la homogeneidad y resonancia de la voz, dejando los intercostales siempre abiertos. “En el caso de los agudos se trabaja más el bajo vientre y el recto continua firme, como pilar de sustentación, haciendo los movimientos maleables necesarios” (Op. Cit). Por ejemplo en algunos versos del Moderato es necesario dar énfasis a las notas en staccato que la partitura solicita, por eso en cada nota se hace una contracción:



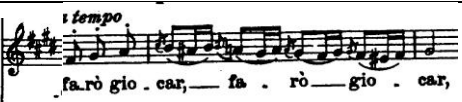


**Cuadro No. 53**

 <p>6- Ma se mi toc - cano dov'è il mio de - bole, 91c2-93c1, 7º verso, 8º verso</p>	 <p>7- -, sarò una vi - pe - ra, sa - rò, 93c2-95a-b, 9º verso</p>
---	--

De la misma manera, en el **9º verso** con el movimiento descendente de la melodía en semicorcheas hasta el sol2 es necesaria “la resonancia de pecho, y el cuerpo continúa resonando como un todo, pero la percepción auditiva mayor es el de la resonancia de pecho” (Op. Cit). En ese momento “tengo que hacer la línea de mezzo. Mucho más pecho y mucho más contracción para que esa nota suene adecuadamente” (Op. Cit.)

Sobre la realización de las coloraturas RO explica que hace “una contracción en cada acento y en la nota más aguda de cada coloratura, disminuyendo el andamento para articular y dejar en evidencia el texto” (Op. Cit).




Cuadro No. 54

<p>9a-  <b>75c2-76c1, 10º verso</b></p>	<p>9b-  <b>76c2-77c1, 11º verso</b></p>
<p>10-  <b>77c2-79a, 12º verso</b></p>	
<p>11a-  <b>79c2-80c1, 10º verso</b></p>	<p>11b-  <b>80c2-81c1, 11º verso</b></p>

Y en los versos finales, en una secuencia descendente por grados conjuntos:

“es más fácil, el apoyo se mantiene y se afirma en la nota más aguda para llegar al grave. En las notas más agudas hay que abrir más la laringe y levantar el paladar, pero yo no apoyo en el paladar, no tengo como abrir tanto el paladar. Si apoyo (hago la contracción) en la región abdominal todo el cuerpo se abre y la postura también, todo se prepara para hacer aquella nota aguda” (Op. Cit.)


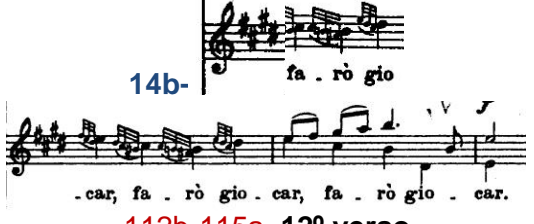
Cuadro No. 55

<p>12a-  <b>81c2-83a1, 10º verso. 12º verso</b></p>	<p>12b-  <b>83a2-84a, 12º verso</b></p>
<p>13d-  <b>108c-110a, 10º verso, 11º verso</b></p>	

Sobre el final rápido, virtuosísimo y f, RO reiteró que para realizarlo, como en cualquier otra pieza vocal, “hay todo un trabajo muscular previo y la propia reacción del cuerpo” contribuye para hacer las coloraturas y llegar con brillo al agudo,

inclusive porque “con el apoyo todo el cuerpo se abre y la postura corporal también, todo se abre y todo [el organismo] se prepara para hacer esa nota y concluir la pieza” (Entrevista, febrero 2016).

**Cuadro No. 56**

 <p>14a- 110c-112a, 10º verso, 12º verso</p>	 <p>14b- 112b-115a, 12º verso</p>
---	---

Ejemplos que comprueban en la práctica las explicaciones teóricas antes abordadas. El apoyo es un, o el principal, recurso de la técnica vocal que coloca en funcionamiento todas las partes del organismo que contribuyen para la composición de la voz como instrumento musical. Y este mecanismo es propio del individuo, el conocimiento o descubrimiento de sus recursos hace con que los resultados sean satisfactorios y previamente estudiados y decididos por el intérpretes para la interpretación y expresión vocal durante la performance.

A los cantantes solistas que consultamos por medio de cuestionarios, preguntamos sobre la interpretación de frases de esta misma cavatina de Rosina y dos mezzo-sopranos (CLIV y CLV) nos respondieron que en las frases piano y legato el apoyo se realiza al comienzo y se mantiene durante la frase. En las frases legato en *mf* una respondió de la misma forma (CLIV) y la otra mezzo afirmó que utiliza el apoyo al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase (CLV). Continuando con las frases legato en *f* la mezzo-soprano CLIV mantuvo la misma respuesta y CLV renovó la respuesta de realizar el apoyo al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase, acrecentando que “trabaja el apoyo diafragmático y el intercostal como apoyo principal siempre abierto. Para la coloratura utilizo la contracción del recto abdominal como contra-apoyo para flexibilidad y velocidad” (CLV):

**Cuadro No. 57 - ¿Cuándo canta una frase en *legato* en *pp*, de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase	CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII (este se mantiene dinámico durante la frase)
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLI



**Cuadro No. 58 - ¿Cuándo canta una frase en *legato* en *mf*, de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase	CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLVII (este se mantiene dinámico durante la frase)
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLV, CVLI

**Cuadro No. 59 - ¿Cuándo canta una frase en *legato* en *f*, de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase	CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLVI, CLVII (este se mantiene dinámico durante la frase)
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLV
“Trabajo el apoyo diafragmático y el intercostal como apoyo principal siempre abierto. Para la coloratura utilizo la contracción del recto abdominal como contra-apoyo para flexibilidad y velocidad”	CLV

Interesante la observación de la mezzo-soprano (CLV) con relación a las coloraturas. Anteriormente RO había llamado la atención para la interpretación de las coloraturas como soprano y de la manera como puede ser realizada por una mezzo, aunque no es consenso entre las cantantes de una misma clasificación vocal. En esa situación Dinville (1993, p. 58) expone “Cuando se trata de sonidos ligados o *ppp*, la regulación del soplo es más minuciosa y delicada. Para los sonidos ligados el gasto de aire debe ser controlado, pero no retenido”, afirmaciones que la autora no asocia al apoyo y sí al mecanismo de la respiración.

De la misma forma con relación a las frases en *stacatto* las mezzo-sopranos respondieron:

**Cuadro No. 60 - ¿Cuándo canta una frase en *staccato* en *pp*, de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase	CLI, CLII, CLV
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLVI
Re-artículo el apoyo a cada nota, en el caso de <i>staccato</i>	CLIII
Con movimientos de diafragma para el <i>staccato</i>	CLIV
Depende del tipo de <i>staccato</i> , normalmente, diversos pequeños golpes o un apoyo y pequeños golpes sobre el mismo	CLVII

**Cuadro No. 61 - ¿Cuándo canta una frase en *staccato* en *mf*, de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase	CLII, CLVI
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLI, CLV
Rearticuló el apoyo a cada nota en el caso del <i>staccato</i>	CLIII
Con movimientos de diafragma para el <i>staccato</i>	CLIV
Depende del tipo de <i>staccato</i> , normalmente, diversos pequeños golpes o un apoyo y pequeños golpes sobre el mismo	CLVII

**Cuadro No. 62 - ¿Cuándo canta una frase en *staccato* en *f*, de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase	CLII
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLI, CLV, CLVI
Rearticuló el apoyo a cada nota en el caso del <i>staccato</i>	CLIII
Con movimientos de diafragma para el <i>staccato</i>	CLIV
Depende del tipo de <i>staccato</i> , normalmente, diversos pequeños golpes o un apoyo y pequeños golpes sobre el mismo	CLVII

De acuerdo con las mezzo-sopranos, en el *staccato*, dinámica *p*, el apoyo es realizado al comienzo y se mantiene hasta el final de frase (CLV) y para el *mf* y *f* él es realizado al comienzo con un apoyo extra durante la frase (CLV). La mezzo-soprano CLIV complementó que en los *staccato*, independiente de dinámica ella realiza movimientos del diafragma para realizar cada nota y refuerza el apoyo en el *f*. Esta relación de articulación y dinámica con el apoyo o soporte del aire está asociado con el volumen e intensidad necesaria para la resonancia y proyección de la voz. Al abordar este aspecto Dinville (1993, p. 58) explica “cuando el sonido aumenta de intensidad, es necesario realizar una contracción de la cinta abdominal y del recto del abdomen, de forma progresiva, para intensificar la presión de forma regular”. Explicación que coincide con la de RO antes citada.

De la misma forma, las voces masculinas de tenor, barítono y bajo-barítono, en arias de su clasificación vocal en esta ópera de Rossini manifestaron que en las tres situaciones del *legato* en *p* el apoyo acontece al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase (CLII, CLIII, CLV), el bajo-barítono (CLVII) completó que esta actividad acontece de forma “dinámica” independiente de la dinámica *p*, *mf* o *f* y sí de forma flexible, de acuerdo con la necesidad de cada frase musical. Lo que coincide con RO sobre el carácter “maleable” del apoyo de acuerdo con las exigencias de la frase musical. En este tipo de frase *legato* en *p*. un barítono (CLI)

respondió que el apoyo es realizado al comienzo, con un apoyo extra durante la frase.

En las frases en staccato las respuestas de las voces masculinas fueron un poco más diversificadas. En las frases en staccato y dinámica pp, tres solistas respondieron que el apoyo acontece al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase (CLI, CLII, CLV); para un cantante, el apoyo acontece al comienzo de la frase con un apoyo extra durante la frase (CLVI) y los otros tres cantantes respondieron “Re-articula el apoyo a cada nota, en el caso de staccato” (CLIII); “con movimiento de diafragma para el staccato” (CLIV) y “Depende del tipo de staccato, normalmente, diversos pequeños golpes o un apoyo y pequeños golpes sobre el mismo (CLVII). De la misma forma realizan el staccato en mf “al comienzo y se mantiene durante la frase” (CLII, CLVI); “al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase” (CLI, CLV); y los cantantes CLIII, CLIV y CLVII reiteraron la respuesta que completaron con relación al staccato dinámica pp y en f. Con relación al staccato en f los otros cantantes respondieron que utilizan y preparan el apoyo “al comienzo y se mantiene durante la frase” (CLII) y “al comienzo y un apoyo extra durante la frase” (CLI, CLV, CLVI):

**Cuadro No. 63 - Cuando canta una frase en staccato en pp, de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase	CLI, CLII, CLV
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLVI
Re-articulo el apoyo a cada nota, en el caso de staccato	CLIII
Con movimientos de diafragma para el staccato	CLIV
Depende del tipo de staccato, normalmente, diversos pequeños golpes o un apoyo y pequeños golpes sobre el mismo	CLVII

**Cuadro No. 64 - Cuando canta una frase en staccato en mf, de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase	CLII, CLVI
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLI, CLV
Re-articulo el apoyo a cada nota en el caso del staccato	CLIII
Con movimientos de diafragma para el staccato	CLIV
Depende del tipo de staccato, normalmente, diversos pequeños golpes o un apoyo y pequeños golpes sobre el mismo	CLVII

**Cuadro No. 65 - Cuando canta una frase en staccato en f, de qué forma utiliza o prepara el apoyo?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Al comienzo de la frase y se mantiene durante la frase	CLII
Al comienzo de la frase y un apoyo extra durante la frase	CLI, CLV, CLVI
Re-artículo el apoyo a cada nota en el caso del staccato	CLIII
Con movimientos de diafragma para el staccato	CLIV
Depende del tipo de staccato, normalmente, diversos pequeños golpes o un apoyo y pequeños golpes sobre el mismo	CLVII

Esa falta de unanimidad en las respuestas de los diferentes cantantes demuestra la relación de la técnica del apoyo con parámetros generales a todos los cantantes o maestros de canto y al mismo tiempo específicos que marcan su divergencias, o mejor, su variedad de posibilidades considerando la individualidad del cantante y los recursos y posibilidades de su instrumento en determinada obra o momento de su carrera. Y este aspecto considerado inicialmente divergente puede ser el centro de la atención del solista y del maestro de canto, una vez que como anticipaba PC2 acerca de los métodos de canto “lo importante no es el ejercicio y sí como se hace”, lo que interpretamos como, independiente de la necesidad de realizar tal o cual movimiento asociado al apoyo, lo importante es el resultado final de la sonorización de la voz en determinada obra o frase musical. Lo que inicialmente puede ser un conflicto, nos parece en este momento, su característica principal: la de pensar en la interpretación y expresión musical, con el fundamento técnico necesario para alcanzar las exigencias de cada obra. Anticipaba Perelló (1982, p. 99) “La técnica del canto debe dividirse en dos temas muy importantes y extraordinariamente diferentes: Técnica vocal o de emisión y Técnica musical. Sin técnica de emisión es inútil pensar en técnica musical”. Volveremos a este aspecto en los próximos párrafos.

En determinado momento de la entrevista con RO nos detuvimos a analizar la postura corporal una vez que los cantantes de ópera además de utilizar la voz deben actuar y, dependiendo del director de escena, las posiciones corporales pueden ser más o menos confortables para la interpretación vocal. Sobre este aspecto, como ejemplo, RO realizó de forma reiterada este final de la cavatina, adecuando su posición corporal de diferentes formas desde que la musculatura costo-abdominal estuviese de forma natural y confortable, completa RO “lo importante es tener la boca libre y en el caso de esta pasaje vocal la posición horizontal del cuerpo hace más difícil su realización, pero es posible”:



**Fig. 126 - Fotografía entrevista, febrero de 2016.**  
(Foto: J. André Corrêa)

Esta relación del apoyo y su asociación con el mecanismo de la respiración, del sonido y la postura corporal, los cantantes solistas respondieron que relacionan el apoyo con todos los aspectos que promueven la producción vocal desde el punto de vista de la anatomía y fisiología, la acústica del sonido y de la técnica vocal. Por esa razón preguntamos en que aspectos piensa cuando interpreta esas arias de // *Barbieri di Siviglia*:

**Cuadro No. 66 -¿Cuándo usted interpreta esta aria (o cavatina) usted piensa en:**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Técnica	CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
Expresión del texto	CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
Postura corporal	CLII, CLIII, CLVI, CLVII
Respiración	CLII, CLIII, CLVI, CLVII
Emisión de la voz	CLII, CLIII, CLVI, CLVII
Apoyo de la voz	CLIII, CLVI, CLVII
Interpretación	CLIV

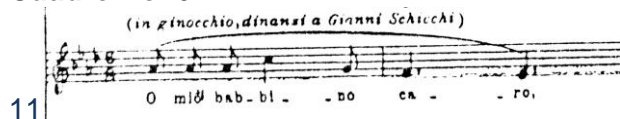
Y los cantantes, en su mayoría respondieron que en la Técnica vocal (CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CVLII) y complementaron marcando otros aspectos como la expresión del texto (CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII), postura corporal, respiración y emisión (CLII, CLIII, CLVI, CLVII), y en menor número piensan en el apoyo (CLIII, CLVI, CLVII) y la cantante CLIV sólo marcó la Interpretación. RO también comentaba este aspecto, aunque de una forma un poco diferente:

“No pienso tanto en el apoyo, porque él está automático, porque cuando tu estudias, tú piensas en aquél pasaje que vas a hacer y repites, repites y repites hasta que se torna automático. En la performance no tienes que pensar tanto en la técnica. La técnica ya está consolidada y ahí tienes la oportunidad de realmente hacer música, interpretar” (Entrevista, 2013).

Desde su punto de vista, la respuesta coincide con la de CLIV, una vez que antes de la performance hay un trabajo previo de estudio y decisiones acerca de la realización vocal y todos los aspectos citados se dirigen para ese momento. De todas formas, durante las dos entrevistas, RO dejó clara la necesidad del cantante tener dominio de la conciencia corporal asociada estrechamente a la adquisición de la técnica y consecuentemente del apoyo. Reafirma RO “La técnica vocal te va a ayudar a desenvolver toda tu musculatura y entender el mecanismo del apoyo, a cómo él funciona. Te ayuda a entender que el mecanismo es natural, que todo se ajusta y que todas esas cosas están inter-ligadas” (Op. Cit).

El mismo estudio sobre el apoyo fue realizado con RO en *O mio babbino caro* de Puccini:

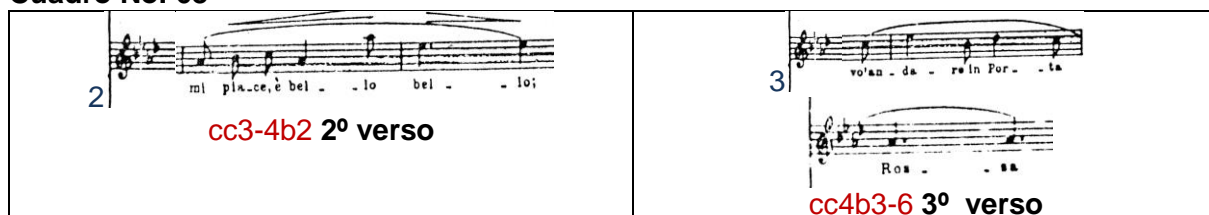
**Cuadro No. 67**

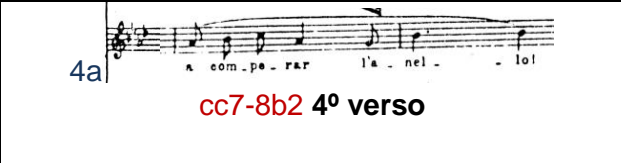



cc.1-2. 1º verso

En esa frase inicial, “el apoyo se da al comienzo y se sustenta durante la frase. Y en las siguientes con un apoyo inicial y una contracción mayor en el salto de 8ª (la-la) (2º verso) para mantener el legato y la homogeneidad en la región media de la voz” (Entrevista, febrero, 2016). Dinville para los sonidos o frases ligadas “La regulación del soplo debe ser minuciosa y delicada” (1993, p. 58). De la misma forma en los próximos dos versos (3º y 4º). Comenta RO “es como si fuese un canto de cámara” (Op. Cit.)

**Cuadro No. 68**



	
---	--

En la próxima frase (5º verso) “la presión sub-glótica es mayor, para ser más incisivo en el *Sí, Sí*, puesto que la interpretación también tiene bastante influencia en la emisión vocal, ahí hago un apoyo al comienzo y en el medio de la frase” (Op. Cit). Para llegar a los sonidos agudos Dinville (1994, p. 59) recomienda “el gasto de aire es medio y la presión es más fuerte ya que la frecuencia de vibración de las cuerdas es más rápida. Esta fuerte presión requiere una mayor actividad de la musculatura costo-abdominal y más firmeza en la región paravertebral. Es preciso retardar el cierre de las costillas”.

En el verso siguiente la melodía pide un crescendo y un *diminuendo* sobre una melodía ya presentada “aquí es necesario hacer la cobertura del agudo para pasar al piano, hacer más recogido, tu sientes más la resonancia de cabeza, el sonido más para atrás y mantiene [la abertura de las costillas] hasta completar la frase” (Op. Cit)

**Cuadro No. 69**






**cc11-12b2. 6º verso**

Indagamos a RO sobre la afinación y ella responde que:

“En una nota aguda la vibración es mucho mayor dentro de tu cabeza, consecuentemente su oyes menos. Tienes que sentir mucho más las sensaciones corporales, principalmente laríngeas y así puedes verificar si esta afinado o desafinado. Porque antes, tú ya habías sentido la producción de ese agudo y porque todo se encaja de manera correcta. Tú te encajas de manera agradable para hacer un sonido agudo y el apoyo está siempre presente” (RO).

De la misma forma para las frases finales, precisas pensar en el apoyo de la frase y en la necesidad de renovarlo cuando necesario en el medio de la frase, pensando en la afinación, resonancia, dinámica y articulación del texto. Para Dinville (1993, p. 57) “Entre estas posiciones extremas [agudo-grave] debemos intercalar todas las diferencias intermediarias impuestas por las variaciones de altura, de intensidad, de timbre y de duración”:

**Cuadro No. 70**

<p><b>10º verso</b></p>	 <p>cc18b3-20a      cc220a3-22</p>	
<p><b>11º / 12º versos</b></p>	 <p>cc23-24</p>	 <p>cc25-26</p>

Comparando estas respuestas con la de los cantantes solistas vemos varios aspectos en común. Por un lado la importancia de la respiración, para RO el apoyo fundamental es el respiratorio pero la percepción es que todo el cuerpo resuena como un todo, inclusive cuando la auditiva es la principal (Entrevista 2016). Para los cantantes solistas, el término que más utilizan es el del apoyo respiratorio (CLII, III, V, VI); y en menor medida el de apoyo del sonido (CLI); apoyo de la columna del aire (CLIV) y apoyo vocal o de la fonación (CLVII). Sin duda, la respiración es la base de la emisión vocal y la actividad muscular del diafragma, intercostales y de la región abdominal actúan permanentemente para dar soporte y sustentación a la espiración sonorizada que promueve la resonancia y proyección de la voz cantada. Otro aspecto importante y común a todos los cantantes es la importancia del cuerpo y de la postura corporal para la realización vocal para el canto lírico.

Sobre el mecanismo de la respiración, asociada al apoyo, todos coinciden en que él promueve el control y administración del aire en la espiración para la obtención de resultados cualitativos de la emisión vocal en toda su dimensión, incluyendo la expresión musical de acuerdo con las exigencias de la partitura:

**Cuadro No. 71 - Necesidad del apoyo**

<b>Cantantes Solistas</b>	
De acuerdo con las exigencias de la partitura	CLII, CLIII, CLIV. CLVI
En la espiración y sonorización de la voz	CLII, CLIII, CLIV, CLVI
Para la expresión musical	CLI, CLII, CLIII, CLVI
Para el pleno desenvolvimiento y amplia competencia de la voz cantada	CLVII

Por su vez, la no utilización del mecanismo de forma adecuada promueve defectos de emisión. Todos son unánimes en que la voz no es homogénea (CLI,



CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII); le falta proyección (CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVII); tiene poca resonancia (CLII, CLIII, CLVII) y si inexistente provoca descomfórt en la producción vocal como un todo:

**Cuadro No. 72 - La no utilización del apoyo**

<b>Cantantes Solistas</b>	
La voz no es homogénea	CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII
Falta proyección en la voz	CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVII
La voz tiene poca resonancia	CLII, CLIII, CLVII
Imposible trabajar el canto lírico sin el apoyo	CLII,
Sin apoyo hay menos confort en la producción vocal en general	CLIV

Que el apoyo es el resultado de la adquisición de la técnica vocal y que es promovido por la contracción (CLI, CLIII, CLIV), presión (CLIII, CLVII) y al mismo tiempo relajamiento de la musculatura que, por medio de esos movimientos mantiene el flujo del aire, de forma constante y controlada para la emisión de frases más o menos extensas. Utilizamos:

**Cuadro No. 73 - Asociación del apoyo con determinados términos**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Contraer la musculatura	CLI, CLIII, CLIV
Presionar la musculatura	CLIII, CLVII,
Sustentar la musculatura	CLII, CLVI
Controlar la salida del aire (sensación de apnea)	CLV

Y todo ello al servicio de la Expresión musical, respondieron por unanimidad los cantantes. Esto es la técnica vocal y la técnica musical estrechamente asociadas:

**Cuadro No. 74 - Cuando canta frases musicales con diferentes dificultades técnicas, el apoyo está asociado a:**

<b>Cantantes Solistas</b>	
A la expresión musical	CLI, CLIII, , CLIV, CLV, CLVI, CLVII
A la resonancia de la voz	CLI, CLIII, CLIV, CLVI, CLVII
A la articulación del texto	CLI, CLIII, CLIV, CLVI, CLVII,
Al timbre vocal	CLI, CLIII, CLIV, CLVI, CLVII
A la proyección de la voz	CLI, CLIII, CLIV, CLVI, CLVII
A la dicción del texto	CLIII, CLIV, CLVI, CLVII
La utilización del apoyo es una función básica para el canto o emisión sonora de la voz, por eso es fundamental en cualquier situación	CLII

Sobre la resonancia de la voz (CLI, CLIII, CLIV, CLVI, CLVII) y su resonancia en el cuerpo como un todo (CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII) en su mayoría los cantantes respondieron su asociación con el apoyo, inclusive cuando “Creo que a partir de las cavidades de resonancia ella se propaga por vibración ósea en la región frontal y superior de la face” (CLIV) dando prioridad a las cavidades de reonancia más importantes como anticipaba Dinville:

**Cuadro No. 75 - Asociación del apoyo. Donde se produce la resonancia de la voz?**

<b>Cantantes Solistas</b>	
En el cuerpo como un todo	CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
Solamente en las cavidades de resonancia	CLI, CLIV
En la cabeza	CLIV, CLVII
Creo que a partir de las cavidades de resonancia ella se propaga por vibración ósea en la región frontal y superior de la face	CLIV

O cuando en su mayoría los cantantes asocian el apoyo a la resonancia de la voz (CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII) inclusive cuando “no están asociados fisiológicamente, pero cuando funcionan en armonía dejan la fonación más optimizada para el canto” (CLIV)

**Cuadro No. 76 - Relación del apoyo con la resonancia de la voz**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Están asociados	CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
Son independientes	CLII
No están asociados fisiológicamente, pero cuando funcionan en armonía dejan la fonación para el canto optimizada.	CLIV

Por todos los aspectos aquí estudiados y analizados con nuevos datos y relacionados con las recomendaciones de maestros de canto, constatamos que Dinville asocia o considera el apoyo implícito en todos los aspectos de la actividad del mecanismo respiratorio y de la emisión vocal cantada, inclusive, cuando no cita el término explícitamente. Y al comparar sus recomendaciones y explicaciones con las respuestas de los profesores y cantantes podemos dar otra dimensión a la técnica del apoyo de la voz cantada una vez que este es imprescindible para una buena articulación y dicción del texto (RO, CLII, CLIII, CLVI, CLVII), para la afinación (RO, CLII, CLIII, CLVI, CLVII).

**Cuadro No. 77 - El apoyo de la voz cantada es imprescindible**

<b>Cantantes Solistas</b>	
Para una buena articulación y dicción del texto	CLII, CLIII, CLVI, CLVII
Para la afinación	CLII, CLIII, CLVI, CLVII
Depende de la dificultad de una frase musical	CLI, CLVI
Para el canto en general, para la manutención de la columna de aire que debe ser siempre optimizada	CLIV
Para la salud y resistencia vocal	CLIV

Y su repercusión en la proyección de la voz y resonancia de la voz (RO, CLI, CLII, CLIII, CLVI, CLVII):

**Cuadro No. 78 - Repercusión del apoyo**

<b>Cantantes Solistas</b>	
En la proyección de la voz	CLI, CLII, CLIII, CLVI, CLVII
En la resonancia de la voz	CLI, CLII, CLIII, CLVI, CLVII
En el dominio de la voz	CLV
En todo, frase, proyección, conforto	CLIV

Siendo necesaria su adquisición, comprensión y realización durante las vocalizaciones (RO, CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII); realización de ejercicios respiratorios (RO, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII); cantando el repertorio (CLII, CLIII, CLVI, CLVII) y “en todas las fases, comenzando por los ejercicios respiratorios para aumentar la propiocepción” (CLIV):

**Cuadro No. 79 - El desenvolvimiento del apoyo acontece**

<b>Cantantes Solistas</b>	
En las vocalizaciones	CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
En los ejercicios respiratorios	CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
Cantando el repertorio	CLII, CLIII, CLVI, CLVII
En todas las fases, comenzando por los ejercicios respiratorios para aumentar la propiocepción	CLIV

Indagamos a los cantantes acerca de la importancia del apoyo en la performance y en su mayoría, entre 1 a 10, todos destacaron su importancia para el ejercicio del canto:

**Cuadro No. 80 - De 1 a 10- importancia del apoyo**

<b>Cantantes Solistas</b>	
CLI	8,0
CLII	10
CLIII	10
CLIV	10
CLV	10
CLVI	10
CLVII	10

Y describieron el apoyo de acuerdo con su concepción y experiencia:

**Cuadro No. 81 - Cuestión abierta: Describa otros aspectos del Apoyo de la voz cantada que crea necesarios**

<b>Cantantes Solistas</b>	
CLI	No respondió
CLII	Que la musculatura no puede estar rígida, tiene que tener un tonus y ser flexible al mismo tiempo.
CLIII	Creo que la nomenclatura en el Brasil, de manera general, es muy confusa. Aquí se condiciona llamar de apoyo a un proceso que en verdad, se divide en dos: apoyo (diafragma e intercostales) y sustentación (musculatura abdominal). Al menos por mi experiencia, cuando comencé a disociar esos dos procesos, todo quedó más claro y con mejores resultados.
CLIV	Creo que ya respondí en "especifique"
CLV	La salud vocal, el control sobre la emisión de la voz. Fiato. Dominio de la dinámica.
CLVI	No respondió
CLVII	Sutileza diafragmática (refinamiento del apoyo). El apoyo es dinámico, sin ser con presión.

Enfatizando aspectos técnicos acerca de la actividad muscular que no debe ser rígida y debe tener un tonus y ser flexible al mismo tiempo (CLII) y esta actividad debe ser dinámica, sin presión "refinamiento del apoyo" (CLVII). Sobre su explicación de forma confusa en el Brasil, considerando que el término debe tener dos acepciones: a) apoyo o soporte del aire por medio del diafragma e intercostales y sustentación de ese aire por medio de la musculatura abdominal (CLIII), observación esclarecedora acerca del mecanismo del apoyo que para el tenor de acuerdo con su experiencia "cuando comencé a disociar estos dos procesos todo quedó más claro y con mejores resultados (CLIII). Explicación que por su vez refuerza la necesidad del cantante conocer su instrumento y posibilidades y desenvolver su capacidad propioceptiva visando la asociación de la técnica vocal con la técnica musical como destacaba Perelló. Sobre la respuesta de CLIV, que respondió varias preguntas de esta parte en "Otros. Especifique" donde el apoyo

está presente y trae beneficios para la interpretación, se procesa en todas las fases de la realización vocal y “aún falta conocimiento fisiológico da partes de muchos y más estudios científicos sobre el asunto. La mayoría de los estudios no llega a conclusiones satisfactorias” (CLIV). Otro cantante asoció la importancia del apoyo de la voz cantada con los beneficios para la salud del cantante y la correcta emisión de la voz cantada (CLV).

La última pregunta a los cantantes, de forma abierta, buscó identificar cuándo y de qué forma comenzó a utilizar y a desenvolver el apoyo de la voz cantada:

**Cuadro No. 82 - Podría describir cuando y de qué forma comenzó a utilizar y desenvolver el apoyo de la voz cantada. Cuanto tiempo llevó para su adquisición, o, el desenvolvimiento vocal fue paralelo a la concientización del apoyo respiratorio o del sonido?Otros aspectos que considere necesarios.**

<b>Cantantes Solistas</b>	
CLI	No respondió
CLII	Comencé a estudiar el apoyo respiratorio en la voz cantada desde mi primer clase de canto y con el pasar del tiempo de estudio y usando como cantante que fue criándose el hábito y la concientización de que cualquier emisión sonora, cantada o hablada, siempre debería estar apoyada, sustentas en el aire sobre presión.
CLIII	Comencé a desenvolver el apoyo de la voz cantada después que comencé a estudiar técnica más a fondo y a percibir que la utilización de esas musculaturas son fundamentales para el sonido llamado sull fiato, que en el canto lírico es el que sirve y el que se desenvuelve. La liberación de la musculatura laríngea durante el proceso de producción del sonido sull fiato solo acontece a partir del momento en que el conjunto de músculos (diafragma, intercostales y abdominales) asumen la forja del sonido. En cuanto el sonido está en la garganta, ese sonido no se desenvuelve y no se amplia. Siempre estudié mucho sobre eso, pero llevo realmente muchos años, la verdad más de diez , para automatización de todo ese proceso y real profundidad del mecanismo como un todo. Sigo en carrera y sigo estudiando.
CLIV	Desde que comencé canto lírico, creo que comencé a desenvolver el apoyo. No tengo idea de cuánto tiempo llevó para desenvolverlo pero tengo una historia interesante: hice una ópera dos veces, con el mismo figurín, en 2002 y 2005. Cuando volvía hacerla en 2005, con más o menos el mismo peso, tuve que abrir la falda de 2 a 3 dedos en la región de las costillas pues precisaba de más espacio para respirar, o sea, había desenvuelto bastante la región intercostal. Como profesora de canto y estudiosa de fisiología, aprendo cada vez más sobre el apoyo y mi concepción ha mudado. Hoy después de leer diversos artículos y estudios, considero el apoyo intercostal el más importante, seguido del abdominal (usando el recto, oblicuo y transversal, etc). No colapsar intercostales durante el canto es un factor importantísimo. Mantener la postura del cuerpo, con esternón “abierto”, es otro factor importantísimo. Creo que cada vez más debemos trabajar los ejercicios respiratorios junto con la fonación, facilita mucho para el alumno.
CLV	Tuve dos profesoras de canto, una en argentina que trabajó el apoyo respiratorio del sonido desde la primera clase. Mi segunda profesora en Austria solo continuó desarrollando los mismos conceptos.
CLVI	Aprendí a apoyar desde crianza, pues tuve la suerte de tener profesores que sabían explicar. Más claro que desarrollé mejor la musculatura en la juventud a través de diferentes repertorios.

CLVII	Son estudios sin interrupción. Los primeros 13 años de mi vida de estudiante y profesional fueron investigando el apoyo básico y después investigando detalles (sutilezas) en cada estilo, período, compositor, etc. este trabajo es igual al de la técnica vocal, Eterno!
-------	--

Y las respuestas fueron variadas e igualmente enriquecedoras, con una nota en común en la mayoría de los cantantes: el tener conciencia del apoyo desde el comienzo de sus estudios (CLII CLIV, CLV, CLVI), lo que refuerza la importancia de una buena orientación desde que se decide por el estudio del canto lírico. Igualmente importante es el reconocimiento de su posición como alumno “Cuando comencé a estudiar la técnica más a fondo y a percibir que la utilización de los músculos son fundamentales para el sonido llamado *sul fiato*, que en el canto lírico es el que sirve y el que se desenvuelve” y explica “La liberación de la musculatura laríngea durante el proceso de producción del sonido *sull fiato* solo acontece a partir del momento en que el conjunto de músculos (diafragma, intercostales y abdominales) asumen la forja del sonido. En cuanto el sonido está en la garganta, ese sonido no se desenvuelve y no se amplía” (CLIII). Otro aspecto a destacar es el tiempo, y durante el tiempo de estudio que se “crea el hábito y la concientización de que cualquier emisión sonora, cantada o hablada, siempre debería estar apoyada, dando sustentación al aire sobre presión” (CLII) o el estudio de “más de diez años, para automatización de todo ese proceso y de la real profundidad del mecanismo como un todo. Sigo en carrera y sigo estudiando” (CLIII, o “no tengo idea de cuánto tiempo llevó para desenvolverlo” y cuenta “hice una ópera dos veces, con el mismo figurín en 2002 y 2005. Cuando volví a hacerla en 2005, con más o menos el mismo peso, tuve que abrir la falda de 2 a 3 dedos en la región de las costillas pues precisaba de más espacio para respirar, o sea, había desenvuelto bastante la región intercostal” (CLIV). Por su vez el bajo barítono esclarece “son estudios sin interrupción. Los primeros 13 años de mi vida de estudiante y profesional fueron investigando el apoyo básico y después investigando detalles (sutileza) en cada estilo, período, compositor, etc. este trabajo es igual al de la técnica vocal. Eterno!!!” (CLVII). Afirmaciones y confesiones que describen la necesidad de estudiar conscientemente el desenvolvimiento de la técnica vocal y del apoyo como uno o el principal aspecto que conduce al conocimiento de las posibilidades del organismo humano, de forma individual y progresiva, prestando atención a los detalles, revisando y reafirmando los conocimientos que van siendo adquiridos y, un aspecto

especialmente importante, prestar atención al desenvolvimiento orgánico promovido por el estudio y ejercicio del canto, razón por la cual el cantante debe continuar conociendo y perfeccionando su instrumento constantemente, de forma atenta y de acuerdo con las exigencias del repertorio.

Frente a todas esas características del apoyo y su relación con la producción vocal, coincidimos de forma ampliamente positiva con Perelló (1982, p. 64)

“El cantante se manifiesta más que ninguna otra persona, abstraído en el yo consciente. Sus facultades vocales ejercen una misteriosa influencia que domina su espíritu y esclaviza su cuerpo desde el comienzo de los estudios. Todos ellos están obsesionados por su voz. Su único pensamiento es el canto y sólo tienen la ambición de lucir su voz”

Este aspecto, un tanto cuanto narcisista es, de cierta forma, fundamental para el cantante alcanzar sus objetivos, inclusive, cuando ellos se manifiestan específicamente como desafío para desarrollar su voz y realizar el repertorio que le agrada o más se identifica. Años de estudio, dedicación y cuidados para con la voz y el organismo trae beneficios para la salud pero, por otro lado, exigen la renuncia a tantos otros aspectos de su vida personal y exigen total dedicación al estudio permanente para la performance.

## Capítulo 6 –El apoyo vocal: Discusión de los Resultados

“El cantante es un ser de tremenda sensibilidad en lo que a su voz se refiere, enamorado de ella, que ama u odia a través de ella, celoso de ella, que no admite que nadie se adjudique méritos sobre ella, incluido el maestro, porque su voz es él, y él desea ser él por y para sí mismo. El cantante admite y quiere que le descubran lo que lleva dentro de sí, pero, una vez descubierto, queda convencido de que *aquello* se hallaba dentro de él y de que, por tanto, es de su entera pertenencia” (Regidor Arribas, 1996, pág. 9-10).

El estudio sobre el apoyo de la voz confirma la posición de maestros, cantantes y especialistas del área de la voz cantada, sus preocupaciones, conflictos, divergencias y exigencias establecidas por la ópera italiana a partir del siglo XVII. La anatomía, fisiología y acústica del sonido, de forma conjunta, explican la constitución, funcionamiento y posibilidades de las partes constituyentes de la voz como instrumento musical. Si para los demás instrumentistas es necesario conocer el instrumento fuera de su organismo, el cantante debe conocer las partes de su cuerpo que constituyen el instrumento musical para mejor comprender su funcionamiento: “El cantante, no hay que olvidarlo, es simultáneamente instrumento e instrumentista” (Perelló, 1982, p. 64). De forma indisoluble el mecanismo respiratorio, el de la resonancia de la voz, el de la audición y neurológico, de forma lenta y consciente deben ser adaptados a la producción vocal para el canto lírico. No hay atajos, no se puede imponer teóricamente el conocimiento del instrumento en la voz cantada, él debe ser descubierto por el individuo para constatar sus límites y posibilidades. Y éstas deben de estar acompañadas por la orientación del maestro y una formación intelectual, musical y de la sensibilidad en comunión con la percepción del instrumento al servicio de la interpretación y expresión artística en su conjunto.

Definir el apoyo implica acompañar el transcurso y significado del término a partir del siglo XIX especialmente y entrar en una serie de meandros que de diferentes formas lo envuelven en una serie de divergencias, conflictos y aspectos comunes que se relacionan con su concepto, significado, función, beneficios, resultados y maneras de comprenderlo y explicarlo.

A partir del estudio realizado y concentrándonos en el apoyo de la voz cantada percibimos la importancia de la dedicación y adquisición del dominio del



instrumento de forma clara, objetiva y, principalmente, dentro de las posibilidades de cada organismo humano, asociando los conocimientos proporcionados por la anatomía y fisiología; la acústica musical; la foniatría y fonoaudiología; que repercuten en la comprensión y adquisición de la Técnica vocal, sin dejar de lado una amplia formación musical. El canto proporciona conocerse a sí mismo. Es necesaria la combinación de la capacidad de la audición con la autopercepción de las partes internas que promueven y participan de la voz para el canto lírico, para explorar todas las posibilidades que ella como instrumento contiene en el organismo humano. Una buena o bella voz es una voz que se forma dentro de exigencias técnicas, marcadas por la situación histórica y estética del repertorio y, actualmente, por la contribución de estudios realizados por especialistas de diferentes áreas para alcanzar la performance sin prejuicios para la salud del intérprete. No es posible esa disociación, a pesar de necesaria desde el punto de vista didáctico. Es necesaria la adquisición y comprensión del conjunto que posibilita la formación y producción de la voz para el canto lírico. Por ese motivo consideramos pertinente buscar una terminología que se adecue específicamente a sus características.

A partir de esta constatación, los capítulos precedentes nos proporcionaron un estudio y comprensión más profunda del tema, con algunas reafirmaciones y renovaciones conceptuales y esclarecedoras acerca de cómo se adquiere y no apenas de cómo debe ser realizado, como tratado en la grande mayoría de las fuentes bibliográficas especializadas e inclusive con algunas divergencias.

A partir de los objetivos nos concentramos aquí en los tres aspectos del estudio del tema: a) Histórico y Terminológico; b) Técnico y c) Pedagógico.

## **6.1 - El apoyo de la voz cantada: aspectos históricos y terminológicos**

La historia del término apoyo, o *appoggio* como llamado por los maestros italianos, está asociado al significado de soporte, sustento, auxilio y protección a alguna cosa. Direccionado para la técnica vocal, dar soporte al aire significa encontrar un punto de referencia para que en la espiración el aire, con presión adecuada, pase por la laringe, sin esfuerzo, y sea conducido a las cavidades de resonancia para la emisión, resonancia y proyección de la voz. Este mecanismo único en sus tres fases (regiones motora, vibradora y de acabamiento de la voz)

coloca partes del organismo en actividad, con el ejercicio reiterado desenvuelve la tonicidad muscular y prepara físicamente al cantante para la performance vocal.

En ese sentido, dar soporte al aire para su sonorización al cantar significaba buscar la manera adecuada de respirar, independizar la garganta y colocar o impostar la voz en las cavidades de resonancia para interpretar y expresar un texto. Desde el siglo XIX, especialmente, el estudio y la investigación científica del canto pasó a tornar indisociable el canto con el conocimiento científico de las partes del organismo que lo tornan posible, aliado a los conocimientos acústicos y propuestas de las diferentes escuelas de canto lírico. El ejercicio y la pedagogía vocal fueron sedimentando a través de exigencias de los compositores de ópera desde el siglo XVII, aspectos técnicos y estéticos asociados a la voz cantada solista con recursos acústicos naturales (sin medios de amplificación). Asociación que, en la mayoría de las obras de técnica vocal es tratada separadamente y no en conjunto, aunque a veces implícita sin la utilización del término: apoyo.

Uno de los conflictos relacionados con el apoyo está, inicialmente, asociado a la utilización y significado del término y a las posturas técnicas para realizarlo. Históricamente *appoggio in máscara* y *appoggio in petto*, representan lugares de sonorización de la voz cantada para la realización de melodías virtuosísticas que exigen habilidades para coloraturas, trinados y ornamentaciones melódicas variadas. La respiración, y su mecanismo, estuvo siempre asociado al de la emisión vocal cantada, tal vez, por esa razón para ejemplificar la necesidad de sonorizar la voz con resonancia y proyección, estos términos *appoggio in máscara* y *en petto* sean los primeros a ejemplificar la necesidad de encontrar espacios para la obtención de aspectos cualitativos de la voz cantada que hacen la diferencia con el canto popular, que no presenta esas complejidades melódicas y de emisión hasta la actualidad, inclusive.

La escuela de Manuel García es explícita al exponer la importancia de la respiración y de la adquisición y utilización adecuada del mecanismo, a pesar de no utilizar el término apoyo. A partir de ese momento, autores como Lamperti identificarán el apoyo como respiratorio, pensando no en la última etapa del proceso de formación de la voz y si en su punto de partida. Podemos aquí comentar la situación de la voz de un alumno que llegó con un amplio repertorio y una técnica de sonorización del sonido que carecía de soporte y sustentación del aire, es decir, su

voz estaba impostada, afinada y carecía de potencia y mayor proyección<sup>212</sup>. Situación clara de predominio de un tipo de “apoyo”, inclusive sin actividad de abertura de costillas. Por su juventud, en este momento, esto no ha ocasionado problemas orgánicos en sus repliegues vocales, mas, probablemente, en los próximos años su voz quedaría sin peso y con algunas dificultades orgánicas y de sonorización. A partir de ejercicios de abertura de la caja torácica y de conciencia corporal de soporte y sustentación, está percibiendo la ampliación de sus recursos y los efectos en la intensidad, potencia y mayor conforto al cantar. Claro que su experiencia anterior cuenta de forma favorable para que pase a prestar atención en otros aspectos que le traen, inclusive, mayor placer al cantar. Y este proceso está aconteciendo de forma consciente, lo que contribuye para resultados más rápidos y eficientes.

A partir del siglo XX, cantantes y maestros pasan a asociar el término como *apoyo respiratorio* o *apoyo del sonido*, incluyendo ambos momentos de la producción vocal, aunque optando por uno de estos dos términos. Asociado al significado de estos dos términos, las escuelas de canto proponen reglas y procedimientos para la adecuada utilización del mecanismo de la respiración y de la emisión y, utilizando, o no, la denominación de apoyo, mas dejando implícita la necesidad de conocer el mecanismo, su funcionamiento y la mejor manera de adecuarlo al canto lírico. El cuestionamiento inicial que abordamos en la problemática del tema en la Introducción indagó acerca de este aspecto ¿Por qué optar por uno u otro tipo de apoyo si en la práctica el fenómeno es uno y no fragmentado?. Reiteramos la tradicional frase de los italianos “quien sabe respirar, sabe cantar”. No saber cantar no es apenas cantar desafinado, es cantar sin alcanzar las exigencias cualitativas de la voz sedimentadas por la tradición del canto lírico: afinación, potencia, intensidad, dinámica, resonancia y proyección, entre otras igualmente importantes. Para ello ambos mecanismos tienen que trabajar en conjunto y a través del ejercicio de forma automática para llegar a la emisión, resonancia y proyección de la voz cantada prestando atención a otros aspectos igualmente importantes para la performance.

Los datos recogidos en cuestionarios y entrevistas reafirman estas posturas, así como la importancia y necesidad del apoyo en todo momento de la producción

---

<sup>212</sup> Bañó (2003) en su obra explicita esta situación de algunos cantantes y profesores de canto en el siglo XX priorizaren la impostación de la voz.

vocal: respiración, emisión, resonancia, proyección y expresión músico-vocal, reconociendo la importancia de la respiración y emisión con inter-dependencia y sin esfuerzos en la laringe para alcanzar las exigencias cualitativas exigidas por el repertorio dependiendo de las características de la frase musical en diferentes compositores. Los participantes de la investigación, con mayor o menor énfasis, constataron su función: dar soporte a la voz cantada y sus principales beneficios: cantar sin esfuerzo y tensiones, alcanzar la resonancia y proyección de la voz, evitar prejuicios al organismo y utilizar la voz considerando que, al mismo tiempo, es instrumento e instrumentista.

Si por un lado, encontramos que la utilización de uno y otro término fragmenta el proceso, los profesores de canto no se posicionaron frente a uno u otro (apoyo respiratorio y apoyo del sonido) aunque destacaron la importancia de ambos en igual proporción. Por su vez, los cantantes se inclinaron más a la denominación de apoyo respiratorio, sin dejar de lado el del sonido y ambos, reconocieron la importancia del desenvolvimiento de la capacidad propioceptiva (sensaciones internas adquiridas conscientemente por el cantante) para desenvolver una “conciencia corporal” (RO) que coloca al ejercicio del canto en una dimensión mayor y más amplia que no apenas la de la respiración, sonorización y proyección de la voz y sí de la participación del organismo, con mayor o menor énfasis para articular estos dos aspectos de un mismo fenómeno. La propiocepción asociada a la manifestación vocal cantada hace que el cantante reconozca, perciba sensaciones al cantar, inclusive constatando la dificultad de oír su voz durante la emisión vocal (RO). Aspecto que por sus características ha hecho con que el cantante perciba su instrumento a partir del conocimiento del lugar de las notas en su diapasón, lugar que no es subjetivo, y sí objetivo, dependiendo de la realización de notas graves o agudas, y de todas las partes del organismo que proporcionan su correcta emisión. Sentir aquí está asociado con la localización de las notas del “teclado vocal” que no depende de una voz naturalmente afinada, pues la colocación e impostación de la voz exige una revisión de la audición y afinación de esas notas, ahora en otra dimensión tímbrica y de dinámica. Esto es, direccionar los estudios de la voz para el canto lírico significa preparar el instrumento dentro de exigencias cualitativas que son propias de un repertorio específico que, dependiendo del cantante, o de la voz del cantante y sus características específicas, puede ocasionar, o no, determinados

conflictos. Por ejemplo, es una situación semejante a la de un instrumentista que toca de oído. En el momento de optar por un estudio sistemático del instrumento y de la teoría musical que facilita la lectura y comprensión de una partitura, no todos reaccionan de la misma manera, para algunos instrumentistas este “pasaje” de tocar de oído para tocar con una partitura puede ser difícil o hasta traumático. En el cantante de la misma forma, emisión y audición tienen que estar de acuerdo con los parámetros de afinación de la obra a ser interpretada y en el canto lírico desenvolver las posibilidades acústicas en otra dimensión y los datos proporcionados por los participantes de esta investigación defienden ambos momentos de la producción vocal cantada para un adecuado soporte y sustentación bien administrado del aire y su alcance para la resonancia y proyección de la voz de acuerdo con la frase musical.

Con relación al apoyo de la voz cantada, los datos recogidos, separando o no esa situación terminológica básica, nos proporcionan confirmar la importancia del apoyo como sinónimo inclusive de la propia técnica vocal. Dicho de otra forma, la técnica vocal, como disciplina, tiene como punto de partida y de llegada el apoyo. Su fundamentación teórica está concentrada alrededor del significado, importancia y realización del llamado apoyo respiratorio y del sonido, de forma intrínsecamente relacionada e inseparable. De forma que, podemos afirmar, el apoyo de la voz cantada es el fundamento principal de la técnica vocal como disciplina. Afirmaba RO:

“Cuando tu apoyas [RO utiliza más el término sustentar] tú tomas conciencia de ese movimiento, tu buscas retardar esa vuelta del diafragma a la posición de reposo, lo máximo que tu puedes conseguir, a través de esa musculatura alrededor del diafragma: intercostales internos y externos, músculo recto del abdomen, oblicuos, bajo vientre. Toda esa musculatura se contrae para asegurar el diafragma por más tiempo en esa posición convexa. Lo natural del diafragma es volver rápidamente a su posición normal, mas intentar dejar más tiempo esa posición hace con que el diafragma vuelva más lentamente a su posición normal, porque él busca eso, pero de forma más lenta. Así el diafragma va a esta asegurando, sustentando más tiempo ese aire en la espiración, con cualidad, con presión [...] y el beneficio de todo eso es la sustentación de frases largas,, libertad, proyección, cualidad sonora, consigues quedar más relajado para que ese sonido venga para la cajas de resonancia correctamente. Tu voz tiene más armónicos. Todo viene de esa base del aire” (Entrevista, 2016).

Cabe preguntarnos ¿es posible identificar el apoyo vocal de forma clara y completa? A pesar de las divergencias terminológicas y técnicas que serán abordadas en el próximo subtítulo, podemos decir que sí, desde que sean

contemplados todos los aspectos que lo envuelven. Esta divergencia, independiente de posturas técnicas, y como abordaremos en el aspecto pedagógico del apoyo, creemos que es producto del proceso de concientización del soporte y sustentación de la voz adquirido por medio de la técnica vocal. Existen parámetros más o menos establecidos para la realización de este mecanismo, pero la complejidad está asociada, a principio, a cuestiones didácticas que tienden a separar y no a unir este conflicto. Con relación al apoyo, la terminología y procedimientos pedagógicos orientan a identificar el papel e importancia de la respiración (sin aire no hay sonorización, voz) y el de la emisión de la voz pensando en la impostación. Separadamente, el estudio del canto se torna mecánico o por imitación y un alumno iniciante, que está al comienzo de sus estudios musicales, muchas veces, precisa comprender la dimensión tridimensional de la construcción de su instrumento y, en la mayoría de los casos, imitar sin conocimiento de los recursos técnicos y de los resultados esperados no da buenos frutos para el canto lírico. Por eso, por nuestra experiencia personal como cantante y profesor, percibimos que la musicalidad natural del individuo, muchas veces entra en conflicto con la comprensión intelectual necesaria al intérprete. Posición que se confirma en las respuestas de maestros y cantantes, la adquisición de este proceso, con una terminología adecuada, o no, es un proceso lento y demorado que necesita, como en todo proceso de aprendizaje, la participación y comprensión del alumno. Por ese motivo, la necesidad de tener parámetros generales y adecuarlos en cada caso, procurando acompañar el desenvolvimiento del alumno se torna imprescindible. Para explicarlo de otra forma, existen parámetros generales relacionados al apoyo pero hay que considerar dos aspectos primordiales: a) la situación de la voz y comprensión del alumno y b) las exigencias de las vocalizaciones y repertorio escogido en determinado momento de los estudios. En este momento, creemos que antes de encerrarnos en conceptos rígidos debemos comprender el mecanismo y ser conscientes de los resultados esperados, para no fijar un u otro tipo de “apoyo”. Como destacaba uno de los profesores de canto “Lo importante no es el ejercicio y sí como se hace” (PC2).

De todas formas, este aspecto terminológico del apoyo vocal debe ser discutido y abordado, principalmente, porque, como advertía uno de los cantantes, el término en Brasil es utilizado de forma confusa y para él se tornó más claro cuando identificó la diferencia entre sostener y sustentar el sonido (CLIII). Terminología que

adoptamos por considerar que hace parte de dos aspectos diferentes del llamado apoyo de la voz cantada. En el primer caso, como se encuentra en la mayoría de las referencias bibliográficas, apoyo está asociado a sostener, esto es, dar soporte al aire para su adecuada presión en la espiración y colocación en las cavidades de resonancia. Este sostener, coloca en actividad el proceso de soporte del aire en los músculos del tórax y del abdomen. Ya sustentar ese soporte es una consecuencia del primero que permite la manutención del flujo aéreo necesario a la interpretación de frases musicales. Si por un lado sostener es preparar la actividad muscular para la concretización del sonido, sustentar es mantener esa actividad el tiempo necesario para esta concretización. En este aspecto los maestros y cantantes invitados para esta investigación, fueron explícitos: el apoyo vocal está presente en todos y cada uno de los momentos de la manifestación vocal, por eso este esclarecimiento de la realización y concretización del apoyo se explica mejor si consideramos el término como soporte y como sustentación de la voz cantada de acuerdo con los respectivos aspectos técnicos de cada uno y de acuerdo con el significado etimológico del término como vimos en la Introducción. Recordemos estos datos proporcionados por profesores y cantantes, que aunque no son unánimes en todas las respuestas, son muy significativos, se presentan en la línea de las afirmaciones anteriores de RO y nos proporcionan subsidios para abordar los aspectos técnicos y pedagógicos para su adquisición:

<b>Profesores de Canto de Barcelona</b>	
Repercute en la realización de pasajes vocales de mayor complejidad (velocidad, dinámica y dicción)	PC1, 3 y 4
Trae beneficios para la proyección de la voz	PC5
Trae beneficios para una mejor proyección de la voz, para el control de la capacidad respiratoria del individuo y realización de pasajes vocales de mayor complejidad (velocidad, dinámica y dicción)	PC2

<b>Cantantes Solistas</b>	
Están asociados	CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
Son independientes	CLII
No están asociados fisiológicamente, pero cuando funcionan en armonía dejan la fonación para el canto optimizada.	CLIV

<b>Cantantes Solistas</b>	
En el cuerpo como un todo	CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
Solamente en las cavidades de resonancia	CLI, CLIV
En la cabeza	CLIV, CLVII
Creo que a partir de las cavidades de resonancia ella se propaga por vibración ósea en la región frontal y superior de la face	CLIV
<b>Cantantes Solistas</b>	
Para una buena articulación y dicción del texto	CLII, CLIII, CLVI, CLVII
Para la afinación	CLII, CLIII, CLVI, CLVII
Depende de la dificultad de una frase musical	CLI, CLVI
Para el canto en general, para la manutención de la columna de aires que debe ser siempre optimizada	CLIV
Para la salud y resistencia vocal	CLIV

<b>Cantantes Solistas</b>	
En las vocalizaciones	CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
En los ejercicios respiratorios	CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII
Cantando el repertorio	CLII, CLIII, CLVI, CLVII
En todas las fases, comenzando por los ejercicios respiratorios para aumentar la propiocepción	CLIV

<b>Cantantes Solistas</b>	
En la proyección de la voz	CLI, CLII, CLIII, CLVI, CLVII
En la resonancia de la voz	CLI, CLII, CLIII, CLVI, CLVII
En el dominio de la voz	CLV
En todo, frase, proyección, conforto	CLIV

Características y relaciones del apoyo con el todo coherente y armonioso de la producción vocal cantada. Por esa razón, con relación a la terminología del *apoyo del sonido*, proponemos concientizar al alumno para la conclusión o acabamiento de este proceso del aire en la espiración a partir del soporte y sustentación del mismo. Proponemos adicionar soporte y sustentación del sonido como fenómenos asociados directamente a la Impostación y resonancia de la voz. Para evitar la utilización del término “apoyo” en dos momentos, sugerimos que el soporte y sustentación del sonido se torne consciente desde la actividad de los músculos que viabilizan la ascensión del aire, y su respectiva administración, hasta su sonorización y proyección en vocalizaciones e interpretación del repertorio. De esa forma, el mecanismo se torna uno y único y comprende el proceso como un todo.



Así el llamado apoyo está asociado al mecanismo de la respiración y al mismo tiempo del de la impostación de la voz, como sinónimo de dar soporte y al mismo tiempo sustentar el aire y su actividad durante la emisión vocal. La suma del proceso (sostener y sustentar) desde el punto de partida hasta el punto de llegada pasa a ser considerado de forma conjunta para la producción vocal y nos incentiva a proponer la denominación de *Apoyo sonoro de la voz cantada*, considerando de esta forma ambos mecanismos simultáneamente y formular un concepto que reúna significado, delimitación, función y beneficios del soporte y sustentación del aire y del sonido, esto es de la voz cantada, fundamentados en aspectos teóricos y técnicos que abordaremos en el próximo subtítulo.

## **6.2 - El apoyo de la voz cantada: aspectos técnicos**

“La voz, como el diamante, al que se le han tan justicieramente comparado, se encuentra en la naturaleza, sin pulimento. Es al artífice, al lapidario, al Profesor, a quien corresponde la tarea de pulir la voz y perfeccionarla” (Crosti in Canuyt, 1990, p. 127).

A las características terminológicas antes discutidas, en este subtítulo nos dedicamos a los aspectos técnicos del *apoyo sonoro de la voz cantada*, que también se presentan de forma diversificada y muchas veces conflictiva. Como anticipado en la Introducción, la técnica vocal como disciplina reúne

“un conjunto de prácticas y procedimientos utilizados para desenvolver en cada voz los atributos que le proporcionan cualidades con relación a su emisión, dicción, articulación, impostación, proyección, elasticidad y flexibilidad y permiten definir su timbre, extensión, volumen y personalidad” (Herr in Sobreira, 2003, p. 8).

De acuerdo con lo estudiado en el recorrer de cada capítulo, estas características envuelven un todo amplio y variado que se dirige para la producción vocal con todas las exigencias establecidas en la historia del canto lírico. El ejercicio del canto lírico es contemporáneo a la busca de recursos para la práctica e interpretación vocal, la fundamentación teórica es posterior a esta práctica. El empirismo que, inicialmente, predominaba en la práctica y ejercicio de la voz cantada, ha dado lugar al estudio y comprensión del fenómeno desde el punto de vista científico e interdisciplinar y, ambos, han generado esa variedad de

posibilidades del quehacer artístico con predominio de la busca y comprensión del conocimiento de la voz en todas sus fases. En un primer momento considero importante el empirismo porque es una actitud personal que es desarrollada a través del tiempo. Actualmente veo que en la producción intelectual se condena el empirismo, que, para mí, es una ciencia personalizada de alguien que desenvuelve dentro de su “cultura” (conocimiento adquirido por la experiencia) un determinado tipo de saber a través del tiempo. Ese conocimiento adquirido como resultado de un proceso realizado en un espacio y tiempo determinado, es algo que pasa a ser cultivado para que determinada actividad pueda ser realizada, es un proceso de investigación individual, consigo mismo, una construcción de ensayo y error. Obviamente que ese conocimiento adquirido individualmente a través de la práctica, luego tiene que ser medido de alguna forma. Por ejemplo, las exigencias cualitativas de la voz, sedimentadas en la historia del canto lírico, como venimos afirmando, es el resultado de criterios adoptados por unos y negados por otros durante la experiencia de la audición, ejercicio y enseñanza del canto y en ese principio nos educamos musicalmente en occidente y muchas de ellas pasaron a ser comprobadas por estudios científicos. Por ejemplo sobre las posibilidades de la anatomía y fisiología del cantante asociada a las explicaciones acústicas de la formación y proyección del sonido. Ahora, con relación a parámetros técnicos y estéticos del canto, como en otras manifestaciones artísticas, también existen excepciones, muchos cantantes poseen una bellísima voz y no atienden a todos los parámetros técnicos establecidos por la disciplina, pero, igualmente encantan. En ese caso, son priorizados criterios expresivos y no necesariamente técnicos, lo que para algunos oyentes es igualmente válido, aunque no para maestros de canto y especialistas en la voz cantada. Por esa razón el tema es ampliamente complejo y son necesarios principios científicos (cuantitativos o cualitativos) para poder comprender, en este caso, el fenómeno del apoyo de la producción vocal cantada.

Concentrándonos, en los principios de la técnica vocal como disciplina asociados al apoyo sonoro de la voz cantada, los resultados obtenidos en cuestionarios y entrevistas, con el soporte de varias publicaciones, permiten identificar algunas divergencias con relación a las reglas y procedimientos para desenvolver la producción de la voz cantada.

A partir de la concepción del mecanismo de la respiración y del sonido, el apoyo se presenta como actividad del mecanismo respiratorio, de los músculos participantes, existiendo divergencias acerca de la mayor o menor participación de los músculos citados por los autores y participantes. El punto común a todos ellos es el diafragma, músculo involuntario que a partir de la práctica del canto y el subsidio de músculos adyacentes, tiene papel primordial en el soporte y sustentación de la voz. Independiente si en esa perspectiva el punto de soporte es el diafragma; diafragma-intercostales y recto del abdomen (u otros músculos del abdomen), lo que quedó claro en las respuestas es que existe una intensa actividad de estos músculos, con mayor o menor énfasis dependiendo principalmente de las características de la frase músico-vocal (y del estilo del compositor) y del momento de desenvolvimiento físico-vocal de la voz del cantante, aconteciendo en un proceso que es Eterno! (CLVII). Por esa razón, radicalizar en la necesidad de utilizar uno u otro músculo puede ser un resultado general de un tipo de apoyo que no se adapta a todo tipo de repertorio. RO por ejemplo, explica:

“Si voy a cantar Mozart que tiene líneas melódicas más extensas, Mozart voy a cantar con las costillas siempre abiertas, todo el tiempo. Sólo trabajo la parte del recto del abdomen. Si voy a cantar Puccini o Verdi, el apoyo es más abajo, en el bajo vientre, y no abro tanto las costillas, el aire no es tan alto, es medio, la fuerza se concentra más en el abdomen que en los intercostales. Con ello consigo más fuerza, más sustentación, más proyección, más volumen en ese repertorio que va a tener la orquesta, lo que plantea otra exigencia para la voz” (Entrevista 2013).

Hacemos esta observación porque los profesores y cantantes profesionales dejaron constancia del tiempo y del proceso de adquisición del apoyo de acuerdo con cada uno y también con las características de las frases musicales y del repertorio. Así, definir reglas fijas y generales dificultan la comprensión de este soporte y sustentación del aire y del sonido. Por eso, a largo plazo la comprensión y adquisición del mecanismo debe adecuarse a la situación de la voz y exigencias del repertorio en un determinado momento.

De forma semejante, con la adquisición de la técnica de un cantante solista, ellos reconocieron que con el tiempo de estudio y de madurez física y musical el organismo se adapta al ejercicio y automatización del mecanismo y, que inclusive como profesionales, continúan re-evaluando la situación del apoyo, de la técnica y de la interpretación como un todo. Lo que nos lleva a interpretar que la adquisición

del dominio de esta musculatura es progresiva y dentro del tiempo y constitución física de cada persona y de los desafíos del repertorio escogido para ser interpretado. Lo importante es adquirir consciencia y dominio en función de éste y de todos los aspectos que acompañan la producción de la voz cantada. Y entre estos aspectos, no es suficiente comprender el funcionamiento y actividad de los músculos, es necesario que ellos trabajen de forma que permitan el control y administración del aire, para, sin prejuicios, pasar por los repliegues vocales, hacerlos vibrar y conducir el aire sonorizado para las cavidades de resonancia para su proyección dentro de principios estilísticos pre-establecidos. Momentos o etapas que deben ser adquiridos simultáneamente por el cantante. Lo que torna más complejo la adquisición y dominio del mecanismo, una vez que sin la comprensión por parte del alumno la complejidad puede ser mayor, inclusive, cuando se defiende que cantar es el resultado o debe ser producto de una forma natural de desenvolver las capacidades contenidas en el organismo para producir la voz cantada.

De esa forma, a la adquisición del principio de soporte y sustentación de la voz por medio de la utilización adecuada del mecanismo de la respiración es necesario adquirir dominio de su finalización en las cavidades de resonancia para su emisión y proyección. Y esta parte del fenómeno de la producción vocal es igualmente compleja, una vez que es necesario emitir la voz con cualidad (afinación, proyección, etc.) sin dañar los repliegues vocales o provocar otro tipo de descomforto en el organismo. De ahí que, al mismo tiempo que se adquiere o realiza el proceso de la respiración y emisión del sonido es necesario preparar ese organismo para que sin tensiones, más, con tonicidad y firmeza pueda expresar o interpretar una melodía vocalizada en la performance vocal cantada. Y este aspecto, poco abordado en las referencias como asociado al concepto del apoyo, a partir de los datos que recogimos, lo asocian directamente, pues el apoyo proporciona el soporte, sustentación, y administración del aire para que la vibración natural de los repliegues vocales permita la sonorización, resonancia y proyección de la voz cantada de forma que a través de la propiocepción (sensaciones internas) y conciencia corporal el instrumento e instrumentista, de forma armónica y equilibrada, alcancen sus objetivos para la performance vocal. Así, el apoyo es parte indisoluble de la técnica vocal, del conocimiento de sí mismo y, de acuerdo con la forma que se aplique, de los resultados a ser alcanzados.

De los datos proporcionados por los profesores y cantantes convidados a participar de esta investigación, extraemos algunas reglas y procedimientos técnicos para la realización del apoyo sonoro de la voz cantada:

1. Cuerpo relajado y actividad consciente de los músculos participantes del soporte y sustentación de la voz sonorizada a partir del soporte y sustentación que este apoyo proporciona en todas sus fases;
2. Músculos que deben ser tonificados y preparados para el ejercicio del canto, para actuar de forma flexible, maleable y dinámica (no rígida) a disposición de las exigencias del repertorio;
3. Prestar constantemente atención al desenvolvimiento de la musculatura sin dejar de lado los resultados estético-vocales necesarios a la emisión vocal cantada;
4. Pensar el soporte y sustentación de la voz cantada en función de la columna de aire, su administración y conducción a las cavidades de resonancia o como responde un cantante para la concretización de la Fonación (CLVII); expresión e interpretación del texto de acuerdo con las exigencias de la partitura (CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII);
5. Desarrollar el soporte y sustentación de la voz cantada dentro de un concepto de conciencia corporal que permita la comprensión de todas las percepciones internas del individuo tratando de forma equilibrada todos los aspectos antes citados, incluyendo la audición y exigencias acústicas de la producción vocal;
6. Promover el desenvolvimiento de todas las recomendaciones anteriores en función de la calidad vocal y salud del intérprete;
7. Concientizar al cantante iniciante de que la adquisición del apoyo y conocimiento de la voz como instrumento musical es un proceso lento y demorado que debe ser lapidado al igual que un diamante y para ello el estudio consciente, la dedicación y disciplina son fundamentales. Además de una formación intelectual amplia y variada con relación al canto y la música;
8. Concentrarse en la postura corporal para la concientización de tensión – relajamiento de la musculatura y su repercusión en la realización de vocalizaciones para fijar la impostación con resonancia y proyección de la voz;
9. Iniciar los estudios con repertorio en la región media de la voz, para trabajar el apoyo en toda su dimensión prestando atención a los resultados cualitativos,

sensaciones propioceptivas y ampliación de la tesitura vocal para preparar la voz para la región grave y aguda de forma homogénea;

10. Comprender y utilizar de forma adecuada la terminología desde el comienzo de los estudios del canto. Adecuada en el sentido de clara con relación a su diversidad y contradicciones.

Si bien se pueden promover y justificar algunas reglas y procedimientos para la adquisición y dominio del apoyo de la voz cantada, es necesaria que ellas sean adquiridas a través de la comprensión y no de la imitación de otros intérpretes. La apropiación de estas reglas y procedimientos es fundamental para la autonomía del intérprete.

### **6.3 - El apoyo de la voz cantada: cuestiones de la pedagogía del canto**

“Cuando más críticamente se ejerza la capacidad de aprender, tanto más se construye y desenvuelve lo que vengo llamando “curiosidad epistemológica”, sin la cual no alcanzamos el conocimiento cabal del objeto. (Paulo Freire, *Pedagogía de la Autonomía*, 1996, p. 25).

La importancia de la Escuela de Canto de Manuel García, ampliamente reconocida en su época y en la actualidad, sienta las bases de una pedagogía del canto direccionada para las voces masculinas y femeninas y no más para *castrati* como abordado en Tratados anteriores. A partir de la publicación del Tratado de Canto del cantante español es preconizado un tipo de respiración conocida como diafragmática e intercostal, que, actualmente, es la marca registrada de la escuela de canto italiana. Si bien Manuel García no utiliza el término apoyo, él explica con detalles la manera de controlar y administrar el aire para que el soplo sonorizado se coloque en las cavidades de resonancia y se proyecte de forma adecuada. Con él la técnica de abertura de las costillas y el control del aire, por medio del diafragma e intercostales para la emisión, se proyecta en escuelas y maestros de canto posteriores y también está presente en las respuestas de todos los participantes de esta investigación, la cual también adoptamos personalmente y con nuestros alumnos. A partir de ese principio de abertura de costillas, modificación de la posición natural del diafragma con el auxilio de los músculos intercostales, las

exigencias del repertorio han ampliado esta actividad para los músculos del abdomen y de esa forma es actualmente concebido en las referencias y manifestaciones de profesores de canto, cantantes consultados así como en mi caso particular y con los alumnos. La divergencia en ese sentido es como se adquiere este dominio, en qué momento y de qué forma se comprende en el ejercicio del canto. Aquí la teoría debe ser conducida para la práctica del aprendizaje y ejercicio del canto proporcionando su fundamento.

Esta postura de la cavidad torácico-abdominal ha generado la propuesta de ejercer el soporte del aire con movimientos de su musculatura en sentidos opuestos. Para la escuela italiana el movimiento hacia adentro y para la escuela alemana este movimiento debe ser realizado hacia afuera. Con relación a la postura de ambas escuelas, los participantes de esta investigación manifestaron que no se puede adoptar una posición rígida en ese sentido, pues depende de las exigencias técnicas de la obra, su concepto de resonancia, potencia y proyección (profesores de canto y cantantes). Para algunos participantes ambas son utilizadas indistintamente durante la performance.

A partir de esta metodología, la pedagogía y práctica del canto recomienda la realización de ejercicios con aire y sin aire para tornar conscientes los movimientos necesarios (contracción y relajamiento) de esta musculatura y preparar el organismo para el ejercicio del canto. Estos ejercicios tienen el objetivo de desenvolver la propiocepción y tonificar la musculatura para la manifestación vocal. Como ya citado, este es un aspecto del apoyo de la voz cantada. Su realización práctica exige concretizar la sonorización del aire para una adecuada emisión y aquí profesores y cantantes fueron unánimes en ejercitar estas fases de la sonorización del aire, de forma consciente, buscando percibir los resultados auditivos en el momento de la emisión. Y esta práctica debe ser inserida en vocalizaciones, generalmente sin texto, y en el propio repertorio, considerando siempre el estado y posibilidades de la voz en cada fase del aprendizaje de los alumnos.

De acuerdo con los datos proporcionados por los alumnos, esta percepción del conjunto de actividades que deben ser incorporadas por los cantantes para la manifestación vocal, es considerada, en este momento de los estudios, de forma consciente tanto con relación a la actividad muscular como a los resultados de su emisión. Como analizado en el Cap. 5, esta percepción individual fue notada de

forma parcial o completa, manifestando que están en un proceso de construcción de este aspecto técnico de la voz y en busca de los resultados cualitativos esperados para el repertorio. Así podemos constatar la necesidad de incentivar en el alumno el auto conocimiento, la búsqueda de respuesta a sus interrogantes, evitando la imitación y siendo críticos en el momento de la audición de otros intérpretes. Aspecto que también contribuye para nuestras reflexiones como profesor y para la continuación del trabajo en conjunto.

Con relación a la adquisición del apoyo y de la técnica vocal como un todo la soprano RO llamaba la atención para este aspecto de construcción de la voz del alumno, de forma consciente, y del papel del profesor en determinadas situaciones. Por ejemplo, con una alumna con problemas de pasaje de registro en sus clases de canto RO comenta:

“Creo que ella está muy preocupada con la voz y no relaja su cuerpo, es extremadamente tensa, canta todo con la garganta, no muda para la impostación de cabeza. Yo explico, doy ejemplos y queda todo igual. Explico que tiene que dejar que los músculos se adapten al canto. Creo que es una cuestión de madurez, física y psicológica” (Entrevista, 2013).

En determinado momento de la entrevista RO explica la importancia del cantante grabar su voz, cantar enfrente al espejo, escucharse, comprender y asimilar los procedimientos antes citados.

Como reiterado en capítulos anteriores, la pedagogía del canto tiene como función proporcionar subsidios para la adquisición y dominio del mecanismo de la producción vocal cantada de forma conjunta y armónica, donde el papel fundamental del alumno es buscar desenvolver sus percepciones internas y ejercitar su organismo para adquirir un estado atlético que le permitirá enfrentar los desafíos del repertorio. Estar siempre atento a todos los detalles y, principalmente, estudiar continuamente para conocerse y ampliar sus conocimientos en todos los aspectos técnicos, musicales y estilísticos que el vasto repertorio coloca a disposición del intérprete. Conocer su voz y su organismo también significa estar atento a los límites y posibilidades de su instrumento, para una elección adecuada del repertorio que no provoque desajustes o mala utilización de su voz. Aspectos que de forma empírica los maestros de canto siempre preconizaron y que los estudios científicos vienen comprobando.



Con Freire (1996) consideramos que la pedagogía del canto debe incentivar la descubierta de sí mismo y de su autonomía como estudiante a través de los estudios vocales. Utilizar mecanismos de audición y discusión sobre la performance de cantantes líricos y diferentes tipos de manifestación vocal para que los alumnos conozcan el repertorio, el instrumento y sus recursos. Aprender a oír de forma crítica es un aspecto importantísimo para la comprensión y apreciación atenta de ejemplos musicales y el mundo de la ópera y los recursos audiovisuales proporcionan inúmeros ejemplos en los medios de comunicación.

Acompañamiento pedagógico que debe priorizar la autonomía del individuo. Orientar, aconsejar y mostrar diferentes maneras de descubrir las sensaciones internas son las mejores formas de incentivar el descubrimiento de la técnica vocal, y consecuentemente del apoyo, para producir la voz en el canto lírico.

¿Cómo se adquiere el apoyo sonoro de la voz cantada? La necesidad de sonorizar la voz, administrar el aire y promover la sonorización y proyección de la voz para la interpretación de frases musicales de corta o mayor duración es un conjunto de acciones mecánicas y perceptivas que son indisolubles del cómo efectuar esta emisión, por tanto desde ese momento el término apoyo está asociado a la técnica, a reglas y procedimientos que buscan identificar y explicar la manera de adaptar el organismo para la realización vocal del repertorio operístico y/o de mayores dificultades o exigencias técnicas. Desde un primer momento este aspecto terminológico-técnico está asociado a la necesidad de explicarlo, enseñarlo a otros, de aquí que cada paso, comprensión y resultados del mecanismo están directamente involucrados con su enseñanza, con la manera de transmitirlo a los otros. Este punto de partida ya encontrado entre los maestros antiguos italianos estaba fundamentado en la repetición e imitación, sin fundamentos teóricos diversificados. La enseñanza tradicional del canto (y de tantas otras áreas de conocimiento) promueve el dominio de la voz por medio del entrenamiento, el ejercicio y da total autoridad y ningún cuestionamiento a la postura del profesor, es una formación de arriba para abajo. El profesor sabe y el alumno obedece. La bibliografía dedicada a los maestros de canto en diferentes épocas está repleta de informaciones y reflexiones que analizan la situación de los profesores de canto y la mentalidad de los alumnos que muchas veces van atrás de nombres o de caminos para llegar rápidamente a la fama, sin medir o cuestionar la postura de determinado

profesor de canto. Viñas, Caruso, Bañó, entre tantos otros, son explícitos en la diversidad de situaciones e importancia del profesor en la formación o mejor, en la orientación para la descubierta de la voz en sus alumnos.

Por otro lado, la terminología ya explícita con relación al apoyo se diversifica en dos direcciones, la utilización del término para el *apoyo respiratorio* y la direccionada para el *apoyo del sonido*, sin excluirse mutuamente, lo que aumentó el conflicto y la dicotomía acerca de este principal recurso de la técnica vocal. Si por un lado encontramos conflictos con relación al término en sí, encontramos una explicación en el significado etimológico del término que posee esas dos direcciones: apoyo como sinónimo de dar soporte al aire en la espiración y al mismo tiempo sustentación a la columna del aire en la emisión (apoyo respiratorio) y apoyo como auxilio y protección a este aire para su dirección y colocación en las cavidades de resonancia (apoyo del sonido), ambos relativos a los dos momentos de la producción vocal sonorizada que aquí defendemos como dos momentos de un mismo ciclo de producción vocal y proponemos llamarlo de *Apoyo sonoro de la voz cantada*. Propuesta que direcciona para adquirirlo de esa misma forma, considerando el todo en conjunto y no separados en partes.

Esta adquisición, asociada a las exigencias del repertorio se relaciona con determinadas concepciones estéticas acerca de las características de esta sonorización de la voz, aspectos tímbricos, dinámicos, de flexibilidad, dicción y articulación de un texto, lo que no aparece de forma explícita en la bibliografía. Mansión compara la voz con el arco del violín. El sonido del violín se produce por la fricción de la cuerda por medio del arco. Toda la sonoridad de este instrumento y los de su familia proviene de la administración y dominio del arco con la mano derecha. Pero el violín y los instrumentos de su familia producen la melodía de acuerdo con las notas ejecutadas por la mano izquierda, lo que también implica en la necesidad de afinación y digitación para formar el todo del sonido junto con el arco, dinámica y variedad de toques que la obra puede exigir. De la misma forma, el cantante tiene que administrar dos momentos en uno, de forma coordinada y dentro de parámetros estéticos de acuerdo con el estilo y propuestas de determinada obra. La diferencia está en que el cantante debe descubrir en el interior de su organismo estas posibilidades de su instrumento. Obvio que los resultados aparecen con la práctica, realización de ejercicios y del repertorio pero, en ambos instrumentos, es necesaria

la busca de forma consciente, intelectual de estos recursos y manifestaciones. Esto es, intelecto, sensibilidad y habilidades mecánicas promueven la técnica, el dominio de todo instrumento musical, con mayor o menor énfasis dependiendo del individuo que por su vez es uno, ser individual e indisoluble de su condición humana, social y cultural. Por esa razón el proceso de adquisición del apoyo y de la técnica vocal presenta tantos conflictos y al mismo tiempo desafíos extraordinarios para quien lo estudia y vive desde dentro, desde su condición como ser pensante y musical que busca comunicarse a través de la voz cantada.

Considerando todos y cada uno de estos aspectos de la producción vocal, proponemos algunos presupuestos básicos para su adquisición, pensando en:

- Propiocepción corporal y del proceso de producción de la voz cantada;
- Adquisición técnica del apoyo pensando en la respiración y emisión por medio de la realización de ejercicios prácticos realizados de forma consciente.

### **Propiocepción corporal y del proceso de producción de la voz cantada**

- Realizar ejercicios de relajamiento antes de comenzar con los ejercicios vocales y canto del repertorio. De pie, frente al espejo, percibir cada parte del tronco, cuello, pies y brazos. Realizar movimientos lentos para descontracturar toda la musculatura. Direccionar el pensamiento y concentrarse en cada una de sus partes. Simultáneamente buscar un ritmo respiratorio adecuado, percibiendo inspiración y espiración como forma de preparar los ejercicios vocales cantados. Siempre con movimientos lentos, girar el cuello hacia un lado y hacia otro, hacia adelante y hacia atrás, repitiendo el ejercicio varias veces. De la misma forma con el tronco y brazos. De esa forma se torna consciente el comportamiento y la conciencia corporal del cantante, evitando el cansancio y dentro de límites que anuncian el momento de suspender este ejercicio. Todo tiene que ser bien dosificado, realizado con calma y de forma reflexiva.

## **Apoyo: respiración y emisión por medio de la realización de ejercicios prácticos realizados de forma consciente**

- Realizar ejercicios respiratorios (inspiración y espiración) siendo conscientes de la dirección del aire al inspirar y al espirar. (los primeros ejercicios pueden provocar algún tipo de malestar por la actividad circulatoria de este tipo de respiración);
- Inspirar de forma relajada, de forma que todo el cuerpo se prepara para ese aire entrar. Y ese aire no precisa ser mucho en cantidad y sí lo suficiente para vivir. No interesa la cantidad de aire que entra, y sí la cualidad cuando sale. (RO);
- Sobre la abertura de las costillas existen varias corrientes: a) una que defiende la abertura de las costillas al respirar, para inspirar y b) otra que defiende la abertura de las costillas al espirar “Yo abro las costillas para espirar, para la fonación” (RO). Personalmente recomiendo la abertura de costillas al inspirar;
- Al abrir las costillas, se contrae el bajo abdomen para dar soporte al diafragma y con el soporte de los intercostales y oblicuos no dejar el diafragma volver a su posición de reposo (RO). Lo que significa preparar la musculatura y dejar que vuelvan naturalmente a su posición normal durante el ejercicio del canto;
- Realizar los tradicionales ejercicios recomendados por maestros y cantantes para que, en ese proceso de inspiración-espiración, primero sin sonido y después con sonido sea posible comenzar a aumentar la capacidad pulmonar, el control y administración del aire;
- En los segundos, ejercicios con consonantes y vocales, prestar atención, desde el comienzo de los estudios, al soporte y sustentación del aire que conducen para su sonorización, como un todo coherente. Como afirmaba PC2 “Existen dos apoyos [nos proponemos su conexión] el abdominal y el de los resonadores faciales. La conexión de estos dos juntos (que no es fácil) es el resultado de una emisión sana”. Es esta conexión que estamos proponiendo desde el comienzo de los estudios, de forma consciente, por medio de ejercicios;
- Los ejercicios tradicionales, comenzando con notas en la región central de la voz, como ejemplo: *la messa di voce* empezando en fa o sol mayor;

- Ejercicios con emisión de aire con consonante S y X y vocales concentrándose en la constancia de la emisión del aire, sin interrupción y cada vez con mayor duración (administración y control del aire);
- Ejercicios con emisión de consonantes que exija actividad muscular constante y interrumpida subitito como s, ks, p, t;
- Ejercicios con vocalizaciones en la región media y diferentes combinaciones de intervalos (ejercicios diferentes), siempre pensando en aire sonorizado con resonancia y actividad de soporte y sustentación en ambas situaciones;
- Realizar las mismas vocalizaciones de la región media para el grave y de la media para el agudo, siempre escuchando los resultados cualitativos de la voz, la administración del aire y la afinación;
- En todos los casos, incentivar la respiración baja, costo-diafragmática-abdominal, concentrándose en la sonorización, impostación y proyección de la voz hasta terminar el aire;
- Después de dominio básico de las vocalizaciones continuar con ejercicios que incluyan volumen, potencia y dinámica de la voz en sus diferentes formas, siempre conscientes de la actividad de los músculos del tórax y del abdomen y de los resultados cualitativos de la emisión;
- De la misma forma con el repertorio. Evitar que los alumnos estudien sin dominio de la lectura de partituras y comprensión de la mecánica del apoyo: respiración y emisión. Ahora acrecentando la dicción y articulación del texto. Apoyo: respiración, emisión, dicción y articulación de forma clara y con voz homogénea;
- Cada paso de los anteriormente seguidos promoverá, lenta y progresivamente la automatización del mecanismo y la convicción de la necesidad de uno u otro recurso dependiendo de las características y exigencias del repertorio;
- Por esa razón, paralelamente, además de la adquisición de la técnica-apoyo sonoro de la voz cantada es necesaria una amplia formación musical y cultural para la autonomía del intérprete;
- Cada cantante debe aprender a dosificar la realización de ejercicios y de estudio de las piezas, no hay un número mínimo o máximo de tiempo de estudio. El cantante iniciante puede comenzar con un estudio diario de media hora por la mañana y media hora por la tarde y ampliar su tiempo de estudios de forma a evitar el cansancio y utilización exagerada de su instrumento;

- Adecuación del diapasón a los principios cualitativos de la emisión vocal cantada: afinación, timbre, resonancia y proyección de la voz asociadas a dicción y articulación del texto y audición del cantante
- Durante el período de estudios vocales se recomienda la utilización del espejo para observar la postura vocal, facial y corporal así como la grabación de la voz en audio y vídeo para auto-evaluarse de forma constante;
- Escuchar de forma crítica, percibir como es realizada la producción vocal, su técnica de respiración-emisión, interpretación y expresión vocal en otros cantantes es igualmente recomendado, siempre evitando la imitación y sí la extracción de conceptos y maneras de emitir e interpretar las obras.
- También se recomienda que al final del período de estudio el cantante, nuevamente, realice ejercicios de relajamiento.

Por parte del profesor también hacemos algunas recomendaciones una vez que trabajamos con voces y personas que son diferentes, tienen un tiempo para asimilación, comprensión y desenvolvimiento de la voz y madurez física específica, dependiendo de cada caso. Por eso el profesor debe:

1. Identificar las particularidades del alumno, respetándolas y a partir de ahí ver qué tipos de repertorio recomendar o escoger en conjunto las obras que son más adecuadas para ese determinado momento de su voz;
2. Conocer las facilidades o dificultades de comprensión del alumno. Y en este caso muchas son las situaciones, es diferente trabajar con un alumno que no tiene conocimientos previos de la técnica vocal de aquel que ya posee una noción o técnica vocal más o menos establecida. En ambos casos las reacciones son diferentes;
3. Buscar diferentes formas de hacer despertar las sensaciones propioceptivas en el alumno, sin traumas y de forma honesta conversar para que perciba sus progresos, y lo que es necesario mejorar, durante los ejercicios y realización del repertorio;
4. Ser muy criterioso con la selección del repertorio y la preferencias musicales del alumno, considerando la clasificación vocal y las obras que le presenten

aspectos técnicos que puede vencer en ese momento, para no desestimularlo en los estudios;

5. Siempre que necesario, y oportuno, incentivar al alumno para el conocimiento de la terminología básica, de la anatomía y fisiología, de la acústica del sonido, de la música vocal y de las características del repertorio en diferentes momentos históricos;
6. Incentivar al alumno para el dominio de la respiración e impostación de la voz con todas sus características y exigencias;
7. Llamar la atención para la adecuación del diapasón a los principios cualitativos de la emisión vocal cantada;
8. Concientizar al alumno para la importancia de desenvolver su concentración y acondicionamiento físico. Por esa razón defendemos que el cantante es un atleta en su especialidad. Un atleta que prepara su organismo por medio del entrenamiento de ejercicios que le permiten desenvolver resistencia y tonicidad muscular para la performance vocal;
9. Explicar la necesidad de cuidar de su salud vocal;
10. Acompañar el proceso consciente de adquisición de la técnica y del apoyo sonoro de la voz cantada de sus alumnos y de su preparación pensando en el antes, durante y después de la performance vocal.

Para finalizar este aspecto, comentamos la respuesta que en ocasión de un recital de música barroca realizamos a un contratenor: ¿la improvisación de determinada pasaje en una obra fue pensada en ese momento de la presentación?, a lo que él respondió “de ninguna forma, toda esa improvisación fue preparada con antelación y hasta en los mínimos detalles” JD, contratenor. Respuesta que reafirma la necesidad de preparación previa del cantante, como la de todo instrumentista, durante un proceso de dominio y adquisición de la técnica y de dedicación al estudio del repertorio para su interpretación. Obviamente que en música al vivo puede acontecer algún tipo de improvisación, pero son cosas del momento que la propia preparación del solista sabe superar con maestría y, al mismo tiempo, torna más humana la interpretación de las obras.

## **Sobre los autores consultados y las características de sus obras**

La revisión de la bibliografía, la citación y diálogo con los especialistas en la voz cantada nos permiten revisar muchos de sus presupuestos y al mismo tiempo abrir otros caminos para el estudio del apoyo de la voz cantada que podemos resumir como un proceso que acontece en tres momentos de la producción vocal: a) la actividad y control de la región motora; b) cuidados con la presión del aire en su pasaje por la laringe (repliegues vocales) y c) su acabamiento en la región de impostación, resonancia y proyección de la voz.

Lo que recogimos de sus explicaciones, recomendaciones y abordaje para el estudio del apoyo es que en su gran mayoría presentan el mecanismo del apoyo de forma separada, inclusive cuando constatan y recomiendan la asociación del proceso de la respiración y de la emisión de la voz cantada. Postura que nos permitió problematizar el tema y dar continuidad al estudio con los datos recogidos por medio de cuestionarios y entrevistas.

## **Sobre los participantes de la investigación**

A partir del soporte de los estudios sobre el canto y la técnica vocal y del área médica preparamos cuestionarios y entrevistas buscando identificar la problemática de su separación y la necesidad de considerar el proceso del apoyo como un todo. Aspecto que fue reforzado por las respuestas proporcionadas por los participantes de esta investigación. Desde la adquisición, ejercicio y enseñanza del canto, profesores-cantantes, cantantes líricos y alumnos de canto en formación permitieron la comprensión de ejercer y explicar el apoyo de forma integrada pensando desde el momento de inicio hasta el final del proceso de la manifestación vocal cantada. Permitieron también constatar las divergencias y mejor comprenderlas, así como demostraron preocupación e interés en el tema contribuyendo con valiosas respuestas, sean de marcar o abiertas.

Además de su contribución al tema de estudio, permitieron, personalmente, acentuar mi reflexión y revisar mi concepción a respecto, comprobando aspectos que me inquietaban y que ayudaron a esclarecer y comprobar.



En varios momentos, por medio de la investigación, conseguimos comprender mejor lo que muchos autores vienen diciendo y de la forma como lo han expresado y percibimos como la revisión y relectura de muchas obras muchas veces nos proporcionan más reflexiones y preguntas que buscamos aquí responder.

Cantar puede ser una forma natural de expresión humana. Ejercer el canto lírico es un proceso que además de partir de recursos naturales del organismo, exige del cantante la descubierta de sus posibilidades y ello se adquiere a partir de un estudio consciente, disciplinado y fundamentado en publicaciones de especialistas que buscan la explicación para las preguntas que todo estudio consciente plantea.

Si por un lado el apoyo de la voz cantada es un aspecto fundamental para la adquisición de la técnica vocal, su estudio, comprensión y realización exige del cantante y del profesor una inmersión total en el universo del canto y de los pormenores para su concretización. Agradezco a todos los participantes por su enorme contribución, empeño y dedicación para responder a los cuestionamientos que me propuse al escoger y realizar el estudio del tema.

## Conclusión

“Para ser grande, sê inteiro:  
Nada teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa.  
Põe quanto és no mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua toda brilha, porque alta vive”.  
Fernando Pessoa

Para la realización de esta investigación partimos en un primer momento de la revisión de la literatura sobre la delimitación de la voz para el canto lírico, sus principales teorías y posturas frente a la clasificación de las voces y exigencias cualitativas de la voz para el repertorio lírico. La historia del canto y su técnica, permitió verificar la situación del estudio del apoyo vocal, divergencias, posicionamientos y diferentes formas de abordarlo. Delimitamos su concepto, terminología y lugar que ocupa en la técnica vocal como disciplina: su función, beneficios, posturas de las escuelas de canto, resultados alcanzados por su intermedio. Identificamos la situación y características del apoyo vocal en los métodos tradicionales de enseñanza del canto y partimos para el contacto con profesores de canto y cantantes profesionales, para verificar la situación del tema en su actividad pedagógica y profesional.

La originalidad de esta investigación, en su segunda parte, se fundamenta en la reunión de datos sobre el tema a partir de cuestionarios aplicados a 5 Profesores de canto de diferentes nacionalidades y a 8 cantantes líricos profesionales (7 abordados por medio de cuestionarios y uno por medio de entrevistas). Los cuestionarios fueron elaborados pensando en identificar el conocimiento con relación al concepto y características del apoyo, en la historia del canto, formación y experiencia individual. De la misma forma realizamos dos entrevistas con una soprano para identificar la situación del apoyo en la performance de dos arias de ópera italiana, una de Rossini y otra de Puccini. Además de realizar un diario de clase con los alumnos de Bacharelado en Canto de la UFSM, que también participaron por medio de un cuestionario.

El levantamiento de datos tuvo como objetivos abordar el estudio del apoyo desde tres perspectivas: histórico-terminológica; técnica y pedagógica. Los

resultados fueron analizados por medio del análisis de contenido de categorías y subcategorías asociadas a la respiración, emisión, performance y pedagogía del canto con relación al apoyo de la voz cantada.

El estudio del proceso de construcción, elaboración y desenvolvimiento de la voz para el canto lírico se presenta en varias y diferentes etapas orientadas por la técnica vocal como disciplina. Estudiar la voz cantada es aprender a conocer el instrumento que está incorporado en el organismo humano, a descubrir sus posibilidades y a tratar de explicar el fenómeno sonoro de forma científica y artística. Científica a partir de la anatomía, fisiología, acústica del sonido y adquisición de la técnica vocal y artística por ser el texto, acompañado por todos los elementos estructurales y musicales, el medio o manera de comunicar sentimientos, historias, comportamientos, comprensión de la expresión humana como un todo, resultados alcanzados por medio de la técnica vocal como disciplina y del apoyo como uno de sus principales fundamentos.

Cada capítulo de las dos partes de esta Tesis buscó descubrir un poco de esta trayectoria de la voz como instrumento musical para concentrarnos en partes de dos óperas tradicionales del repertorio lírico italiano y comprender uno de los aspectos técnicos menos claros en las referencias y al mismo tiempo imprescindible para la utilización adecuada del instrumento y la obtención de resultados cualitativos exigidos por el repertorio y esperados por el público.

La bibliografía utilizada, a pesar de extensa fue seleccionada a partir de criterios establecidos por la propia práctica del canto y como anunciamos en los objetivos de este trabajo en la introducción, estudiosos del tema provenientes del área médica en sus diferentes especialidades, de la pedagogía y performance del canto, vienen dedicando sus investigaciones para el mejor aprovechamiento de los recursos del organismo humano al servicio del canto. De diferentes formas, médicos foniatras, fonoaudiólogos, endocrinólogos, maestros y cantantes, manifiestan y confirman la importancia del estudio interdisciplinar para mejor acompañar la formación y la profesión del solista que visa una vida duradera y saludable en los palcos.

Frente a esas características y retomando las cuestiones acerca de Qué es el Apoyo de la Voz;Cuál su función y delimitación en el ejercicio del canto, cual su repercusión en la obtención de cualidades vocales tradicionalmente definidas por la

tradición lírica y de qué forma se adquiere, en este momento nos dedicamos a resumir los resultados obtenidos a lo largo de este estudio.

- **El apoyo como fenómeno del mecanismo respiratorio y de la impostación de la voz en las cavidades de resonancia:**

Estos dos aspectos del apoyo son el punto de partida y la base de la producción de la voz cantada y al mismo tiempo el responsable por el acabamiento del sonido vocal y de su proyección. El tratamiento adecuado de este mecanismo parte del llamado apoyo, es decir, soporte y sustentación del aire en la espiración para su emisión dentro de parámetros cualitativos exigidos por el repertorio. Conocer las partes del mecanismo respiratorio y la forma adecuada de colocarlo en movimiento exige del cantante una actividad muscular y postura corporal que permita hacer sonar la voz como un todo, sin exagerar en sus pormenores y fortaleciendo la musculatura para la automatización de la respiración y emisión sonora. Si pensamos su actividad de forma fragmentada, perdemos la noción del todo. Por eso, la adquisición de la técnica vocal, esto es de los medios que proporcionan descubrir la voz y la manera de interpretar un texto, deben ser adquiridas de forma consciente, en conjunto y luego automatizado para que esté disponible durante la performance. Toda performance es el resultado de un estudio y trabajo previo, intenso. En ese momento se constatan y resuelven los aspectos técnicos y en la performance el solista dispone de recursos para dedicarse a la interpretación y expresión.

- **El apoyo como fenómeno de una postura corporal adquirida durante años de estudio y dedicación al canto y performance como un todo:**

Por conciencia corporal se entiende el conocimiento y comprensión de las partes del organismo al servicio del canto y de la internacionalización de que éstas hacen parte del propio instrumento musical.

Por esa razón proponemos la denominación de *Apoyo sonoro de la voz cantada*, su adquisición de forma lenta y progresiva y el estudio paralelo de la música como lenguaje y como arte. Cantar es propio de la naturaleza humana.

Ejercer el canto lírico es comparar al cantante con un atleta en su especialidad. No es suficiente tener una buena voz, es necesario mantenerla, cuidarla y prepararla para los desafíos de una performance operística o de cámara.

Acreditamos que los conflictos y divergencias surgidos entre los cantantes, pedagogos y especialistas se concentra en un punto clave: descubrir las sensaciones propioceptivas de los aspirantes y encontrar la forma de explicarlo de manera clara. Por ese motivo, y como en tantos otros temas y asuntos fáciles o de difícil comprensión, el esclarecimiento de un tema debe estar acompañado de la curiosidad en descubrirlo, de la abertura y de la investigación dedicada a la solución y dominio de una determinada área de conocimiento, en este caso, el canto o la voz para el canto lírico. No es posible culpar profesores o aspirantes a cantantes si no hay una búsqueda individual y clara de lo que se manifiesta durante el canto. Y en este aspecto las generalizaciones no contribuyen mucho porque en el canto, como en el arte, la obra es un universo y el grado de comprensión de cada persona depende de su disposición y contacto con determinado lenguaje y, en el caso de un intérprete, sin esta busca e interiorización con la obra, su interpretación puede tornarse más compleja y hasta “incomunicable”. Por eso en el estudio de una obra, como en la comprensión del mundo, es necesario invertir, hacer un viaje introspectivo al interior de cada uno para encontrar las respuestas. Podemos proponer ejercicios y formas de promover la voz e interpretar una obra, pero es el individuo que tiene que abrirse a la busca y descubierta del conocimiento y en el canto es a la busca y comprensión de las posibilidades de su propio instrumento, de su propia voz, asociado al contexto y desafíos que envuelven toda composición musical y esto implica en conocer la Anatomía, Fisiología, posibilidades Acústicas y conocimiento de la manifestación vocal como un todo, sin fragmentos o a partir de fragmentos buscar la manera de integrarlo para proyectar la voz y el mensaje literario.

- **El apoyo vocal: nuevas y otras consideraciones.**

El apoyo vocal no se manifiesta de forma independiente de la adquisición de la técnica vocal, él forma parte, de forma intrínseca, de todas las fases y actividades del mecanismo de la respiración, emisión y conciencia corporal.

Este apoyo de la voz es resultado de un estudio y ejercicio adquirido dentro de un proceso que envuelve la descubierta de sensaciones internas, de diferentes partes del cuerpo, que entran en actividad cuando se busca y alcanza la construcción de la voz cantada en toda su dimensión: tímbrica, de resonancia y proyección. El apoyo sonoro de la voz cantada es el pilar de la manifestación vocal. Su inexistencia promueve efectos contrarios de realización vocal (desafinación, des impostación de la voz, falta de homogeneidad, vibratos exagerados –mal realizados, voz caprina-, etc.)

- **Sobre el proceso para su adquisición.**

La técnica del apoyo sonoro de la voz cantada se adquiere y domina cuando el intérprete tiene total conciencia del funcionamiento del mecanismo y de forma libre y autónoma realiza su interpretación vocal. Para ello es necesario concientizar al futuro cantante de la constitución de la anatomía y fisiología del aparato de la fonación y parte del cuerpo participante para tonificar su musculatura, tornarla fuerte y flexible para el soporte y sustentación necesaria a la resonancia y proyección de la voz. El entrenamiento por medio de ejercicios, vocalizaciones y determinados aspectos técnicos del repertorio deben adquirirse teniendo plena conciencia de los resultados vocales pretendidos y exigidos por diferentes estilos y obras de compositores. El entrenamiento, no puede ser apenas un ejercicio por el ejercicio y si hacerlo y realizarlos buscando fines específicos que consideren la administración del aire, la dicción y articulación del texto en busca de la expresión musical fundamentada en principios técnicos. Este entrenamiento y formación humanística y musical proporcionarán dominio del instrumento y autonomía para la selección del repertorio y fundamento para la interpretación.

- **Sobre la terminología propuesta: *Apoyo sonoro de la voz cantada*.**

Esta propuesta de identificar el apoyo como *Apoyo sonoro de la voz cantada*, tiene como único objetivo comprender el fenómeno del apoyo como un todo y no apenas por separado en cada de una de sus partes.



## Bibliografía

ABBAGNANO, N. **Diccionario de Filosofía**. Tradução coordenada e rev. Por Alfredo Bosi, colaboração de Maurice Cunio. Et. al. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ABT, F. **Practical singing tutor. Op. 474**. New York: Schirmer. 1967.

ACUÑA QUINTERO, E. **Estética da voz: uma voz para o ator**. 5ª ed. Ver. São Paulo: Plexus Editora, 2007.

ALBUQUERQUE, M. O. de A. **Formação continuada e o processo de socialização profissional**. 2006. (pp. 1-14). Disponible en [http://leg.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/eventos/2006.gt2/GT2\\_2006\\_05.PDF](http://leg.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/eventos/2006.gt2/GT2_2006_05.PDF)

ALESSANDRONI, N. **Desarrollo conceptual, metáfora y metonimia. Un modelo para comprender la trayectoria cognitiva del concepto “appoggio”**. Epistemus. Revista de estudios en Música, Vol. 3. No. 2 (2015) (69-87).

ALEXANDROVA, I. **Educación de la voz. Manuela práctico para los docentes, actores, cantantes, locutores, conferencistas y oradores**. Buenos Aires: Ed. Kapelusz, 1986.

ALIÓ, M. **Reflexiones sobre la voz**. 1995, 3ª ed. Barcelona: Civis, 2005.

ALMEIDA, M. N. R. de. **Corpo-Voz-Emoção: Uma proposta de práticas sensibilizadoras para o ensino do canto lírico**. In I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduando em Música. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010. (332-340). Disponible en <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2705/2028>, Consultado en diciembre de 2016.

ANDRADE, S. R. **Inter-relações entre fonoaudiologia e canto**. Música Hodie. Revista Acadêmica Música. 2007: 7 (1) (pp. 83-98). Disponible en <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/1758> . Consultado en julio de 2016.

ARIAS MONSALVE, S. et al. **Caracterización de la técnica de apoyo respiratorio utilizada por cantantes líricos y actores de teatro**. Tutor principal Marco A. Guzmán Noriega. Tutor asociado: Luis Romero Romero. Metodóloga Ilse López Bravo. Universidad de Chile. Facultad de medicina. Escuela de Fonoaudiología. 2018. Monografía. Disponible en [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/arias\\_s/sources/arias\\_s.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/arias_s/sources/arias_s.pdf)

BAÑÓ, F. **La Antitécnica. La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales**. Madrid: Ed. Alpuerto S.A., 2003.

BAPTISTA FILHO, Z. **A Ópera**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.



BELTRANDO-PATIER (Dir.) **Historia de la Música Occidental**. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1996.

BENNETT, R. **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

BICALHO, A. D.; BEHLAU, M.; OLIVEIRA, G. **Termos descritivos da própria voz: comparação entre respostas apresentadas por fonoaudiólogos e não fonoaudiólogos**. Revista CEFAC. 2010. Jul-Ago. 12 (4) (pp. 543-550).

BONET, M. Cap. 2. **Fisiologia del Canto**. Apostila. Disponible en <http://www.medicinadelcant.com/cast/2.pdf>

BRANDI, E. **Voz Falada. Estudo, Avaliação, Tratamento**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu Editora, 1990.

BRUNEL, P.; WOLFF, S. (Dir) **A Ópera**. Tradução Bárbara Eliodora; Vera Mourão e Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial, 1988.

BUSTOS SÁNCHEZ, I. **Voz, cuerpo y comunicación**. Disponible en <http://www.paidotribo.com/pdfs/707/707.0.pdf>

CABALLERO, Ch. **Cómo educar la voz hablada y cantada**. México: EDAMEX, 1998.

CANDÉ, R de. **História da Música Universal**. Tradução de Eduardo Brandão. Revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CARUSO, E.; TETRAZINI, L. **L'art de cant. Introducció i traducció de Roger Alier**. Barcelona: Disseny gráfico. Sebastià Dustis, 1987.

CORNUT, G. **La voz**. Traducción de Antonio Garst. México: Fondo de Cultura Económica de España, 1985.

CANUIT, G. **La voz. Técnica vocal**. Buenos Aires: Edicial, 1990.

CASTELO BRANCO, H. de. **Estudo da respiração em técnica vocal**. Disponible en <http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/artigoRespiracao.pdf>

COELHO, L. M. **A ópera romântica italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COELHO, L. M. **A ópera clássica italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CONCONE, G. **50 Lecciones de canto. Op. 9**. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, s/d.

COPE, D. **New Directions in Music**. New York City: Schirmer Books, 2000.

COSTA, A. V. R. **Respiração bucal e postura corporal. Uma relação de causa e efeito**. Monografia de Conclusão de Curso de Especialização em Motricidade Oral. Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica. Motricidade Oral. RJ, 1999.

COSTA, E. **Voz e Arte Lírica. Técnica vocal ao alcance de todos.** São Paulo: Lovise, 2001.

DINVILLE, C. **A Técnica da Voz Cantada.** Tradução de Marjorie B. Courboisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DINVILLE, C. **Los trastornos de la voz y su reeducación.** 2ª ed. Barcelona: Masson, 1996.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Editora 34, 2004.

FALSARELLA, A. M. **A formação continuada de professores e seu impacto na prática cotidiana.** Revista psicopedagogia, 2003: 20 (63) (pp. 210-217).

FARHI, D. **El gran libro de la respiración.** Barcelona: Robinbook, 1998.

FERNANDES DE OLIVEIRA, R. H. **Principais disodias monossintomáticas e sua possível correção.** Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, sub-área Canto. RJ: UFRJ, 1994.

FERRER SERRA, J. S. **Teoría y práctica del canto.** Barcelona: Herder, 2001.

FISCHER, E. **A necessidade da arte.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 39. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GARCIA, M. **Tratado completo del arte del canto (Escuela de Garcia).** Traducción y revisión de Eduardo Grau. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1953.

GARCÌA LÓPEZ, M.; GAVILÁN BOUZAS, J. **La voz cantada.** Acta Otorrinológica Española, 2010; 61 (6) (441-451).

GARCIA-TAPIA URRUTIA, & COBETA MARCO, (Coord.) **Diagnóstico y tratamiento de los trastornos de la voz.** Madrid: Garsi, 1996.

GAVA Jr., W.; FERREIRA, L. P; SILVA, M. A. A. e. **Apoio respiratório na voz cantada: perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos.** Rev CEFAC. 2010. Jul-Ago; 12 (4): 551-562. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rcefac/v12n4/155-09.pdf>

GIMENO, F. & TORRES, B. **Bases Anatómicas de la veu.** Barcelona: Ed. Proa. 1995.

GOMIS, J. **Méthode Solfège et de Chant.** Paris: Pleyel, 1826.

GUZMÁN, M. **Caracterización de la técnica de apoyo respiratorio utilizada por cantantes líricos y actores de teatro.** Chile: Universidad de Chile. 2008. Disponível em [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/arias\\_s/sources/arias\\_s.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/arias_s/sources/arias_s.pdf)

GUZMÁN, M. **Fisiología de la voz resonante y colocación de la voz**. Disponible en [www.vozprofesional.cl](http://www.vozprofesional.cl), 2010.

GUZMÁN, M. **¿Qué es el apoyo respiratorio?** In Revista de Fonoaudiología. Chile. 2009. Disponible en [www.vozprofesional.cl](http://www.vozprofesional.cl). Consultado en diciembre de 2016.

HUSSON, R. **Le Chant**. París: Presses Universitaires de France, 1965.

JACKSON-MENALDI, M. C. A. **La voz normal**. Buenos Aires: Ed. Médica Panamericana, 1992.

JANTSCH, A. P.; BIANCHETTI, L. (Org.) **Interdisciplinaridade. Para além da filosofia do sujeito**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

JULIÁN, P. P. de. **Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico**. *Language Desing* (Special Issue 2, 2008.(107-118).

KIESGEN, P. **El cantar suave puede ser perjudicial para la salud**. Traducción de Alberto Paulin. In Coralia No. 5. Octubre de 1998 (pp. 32-37).

KOBBÉ (Conde de Harewood). **O Livro completo da Ópera**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1997.

LACABE, M. et al. **Voz cantada**. Revista Médica universal Navarra 50(3). 2006. (49-55).

LAMPERTI, F. **Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto**. Milano: Ricordi, 1864.

LAROUSSE. **Diccionario Manual de la Lengua Española**. Barcelona: Larousse Editorial, 1999.

LEHMANN, L. **Aprenda a Cantar**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S. A., 1984.

LE HUCHE, F. & ALLALI, A. **A Voz**. Vol. 1. Anatomia e fisiologia dos órgãos da voz e da fala. 2ª ed. Porto Alegre: ARTEMED. 1999.

LLERA DOMINGUEZ, G. de la. **El arte lírico en apoyo a la medicina**. Disponible en [http://www.sdl.culgalerias/pdf/uvs/cirured/reflexiones\\_sobre\\_la\\_opera.pdf](http://www.sdl.culgalerias/pdf/uvs/cirured/reflexiones_sobre_la_opera.pdf). Consultado en enero de 2012.

LÓPEZ TEMPERÁN, W. **Las técnicas vocales**. Montevideo: W. López Temperán, 1970.

MANSION, M. **El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada**. Revisada y aumentada por la autora. Traducción de Francine Debendetti. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

MARCHESAN, I. Q. **Motricidade oral**. 2ª ed. São Paulo: Pancast Editora, 1999.

MARTÍNEZ ULLOA, J. El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical. in Revista Musical Chilena. Año LXIII, Enero-Junio. 2009. No. 211 (pp. 54-65). Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v63n211/art07.pdf>. Consultado en diciembre de 2016.

MASSIN, J. B. **História da Música Ocidental**. Tradução Ângela Ramalho Viana. Carlos Sussekind. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MASSÓ, N.; FERRAN, R.; ROMERO, D.; GUAL, G.; COSTA L.; GERMÀN, A. **Aplicaciones de la electromiografía de superficie en el deporte**. Apunts Med Esport. 45 (165) (pp. 127-136), 2010.

MELLO, E. L. **Postura corporal, voz e autoimagen em cantores líricos**, 2012  
Disponível em [http://www.pucsp.br/laborvox/dissertacoes\\_teses/downloads/13\\_12\\_2012\\_Enio\\_Lopes\\_Mello.pdf](http://www.pucsp.br/laborvox/dissertacoes_teses/downloads/13_12_2012_Enio_Lopes_Mello.pdf)

MELLO, E. L.; BALLESTERO, L. R. B.; ANDRADA E SILVA, M. A. **Postura Corporal, voz e autoimagem em cantores líricos**. Per Musi, Belo Horizontes, No. 31, 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pm/n31/1517-7599-pm-31-0074.pdf> (pp. 74-85)

MELLO, E. L.; ANDRADA E SILVA, M. A.; FERREIRA, L.; HERR. M. **Voz do cantor lírico e coordenação motora: Uma intervenção baseada em Piret e Béziers**. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rsbf/v14n3/v14n3a11.pdf>

MELLO, E. L.; ANDRADA E SILVA, M. A. **Coordenação entre postura e fonação em comportamento de esforço vocal**. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rsbf/v16n3/22.pdf>

MILLER, R. **The Structure of Singing: System and art in vocal technique**. New York: Schirmer Books, 1996.

MINAYO, M. C. de S. (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MIRÓ I CLARÍA, M. dels A. **Mètode pràctic de cant. Tècnica respiratòria. Impostació de la veu; Interpretació**. Barcelona: Editorial M.F., 1990.

MORAES, R. **Análise de Conteúdo**. Revista Educação, Porto Alegre, V. 22, No. 37 (pp. 7-32)

MORALES VILLAR, M. del C. **Aproximación a la didáctica del canto lírico en España en el siglo XIX**. in Arte y Movimiento. 1. Diciembre, 2009. ISSN 0989-6548. (pp. 75-85).

MORETZSOHN, L. **Da voz e sua classificação. Breves considerações**. In Revista Brasileira de Música. Março de 1934 (pp.34-40).

MORRISON, M.; RAMMAGE, L. y colaboradores. **Tratamiento de los trastornos de la voz**. Barcelona: Masson, 1996.

NODA, D. K. G.; MARCHETTI, P. H.; VILELA Jr., G de B. **A Eletromiografia de superfície em estudos relativos à produção de força**. Revista CPAQV (Centro de Pesquisas Avançadas em Qualidade de Vida). Vol. 6. No. 3. 2014 (pp. 1-26).

NICOLAS CIFELLI, O. **Técnica vocal: El máximo rendimiento fonatorio**. Buenos Aires: Canticum Novum, 1986.

OTÁN VAZQUEZ, C. **La Voz**. On-line Link indisponible actualmente.

PACHECO, A. **A registo vocal no séc. XVIII e XIX e suas consequências na prática interpretativa**. In Anais do II Seminário nacional de Pesquisa em Performance Musical. Disponible en <http://oriundi.net/files/cantoitaliano.pdf>

PACHECO, A. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto**. Disponible file:///C:/Users/Usuario/Downloads/PachecoAlbertoJos%C3%A9Vieira%20(1).PDF

PACHECO, A. **O canto antigo italiano. Uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier F. Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. García**. São Paulo: Annablume, 2006.

PANOFKA, H. **24 Vocalizzi. Op. 81**. New York: Schirmer, 1900.

PÁTARO, R. F.; BOVO, M. C. **A Interdisciplinaridade como possibilidade de diálogo e trabalho coletivo no campo da pesquisa e da educação**. In Revista NUPEM, Campo Mourão, v. 4. N. 6 jan/jul. 2012 (45-63).

PEÑA CASANOVA, J. **Manual de Fonoaudiologia**. 2ª ed. Porto Alegre: Artes Médicas. 1992.

PERELLÓ, J. **Morfología fonoaudiológica. Audiofonología y Logopedia II**. Barcelona: Ed. Científico-Médica, 1972.

PERELLÓ, J. **Fisiología de la comunicación oral. Audio fonología y Logopedia III**. Barcelona. Ed. Científico-Médica, 1972.

PERELLÓ, J.; CABALLÉ, M.; GUITAR, E. **Canto – Dicción** (Foniatría Estética). Barcelona: ed. Científico-Médica, 1982.

QUIÑONES, C. **El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos**. Madrid: Escuela Española, 1997.

RIDING, A.; DUNTON-DOWNER, L. **Ópera. Guia Ilustrado**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

REGIDOR ARRIBAS, R. **Temas del Canto. La clasificación de la voz**. Madrid: Real Musical, 1977.

REGIDOR ARRIBAS, R. **Temas del canto. El aparato de fonación (cómo es y cómo funciona). El “pasaje” de la voz**. Madrid: Real Musical Ed., 1996.

RIBEIRO, J. A. dos S. **Sobre os Instrumentos Sinfônicos e em torno deles**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2005.

SADIE, S. (Org). **Grove. Dicionário de Música**. Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SALOMÃO, G. L. **Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos, e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete**. Tese de Doutorado em Linguística e Estudos da Linguagem. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC. São Paulo. 2008. Disponível em [https://www.researchgate.net/profile/Glucia\\_Lais\\_Salomao/publication/242486754\\_Registros\\_vocais\\_no\\_canto\\_aspectos\\_perceptivos\\_acusticos\\_aerodinamicos\\_e\\_fisio\\_logicos\\_da\\_voz\\_modal\\_e\\_da\\_voz\\_de\\_falsete/links/56b1e5a308ae795dd5c784d6/Registros-vocais-no-canto-aspectos-perceptivos-acusticos-aerodinamicos-e-fisiologicos-da-voz-modal-e-da-voz-de-falsete.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Glucia_Lais_Salomao/publication/242486754_Registros_vocais_no_canto_aspectos_perceptivos_acusticos_aerodinamicos_e_fisio_logicos_da_voz_modal_e_da_voz_de_falsete/links/56b1e5a308ae795dd5c784d6/Registros-vocais-no-canto-aspectos-perceptivos-acusticos-aerodinamicos-e-fisiologicos-da-voz-modal-e-da-voz-de-falsete.pdf)

SÁNCHEZ VALVERDE, S. (s./a.). **La propiocepción**. Módulo: Necesidades Físicas y Psicosociales de colectivos especiales. Link Indisponible actualmente.

SANTOS, J. M. dos. **Aspectos acústicos e fisiológicos do sistema ressonantal vocal como ferramenta para o ensino aprendizagem do canto lírico**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ. 2010. Disponível em [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2687-13181-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2687-13181-1-PB%20(1).pdf)

SANTOS, J. M. dos. **Aspectos acústicos e fisiológicos do sistema ressonantal vocal como ferramenta para o ensino aprendizagem do canto lírico**. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010. (254-262) Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2687/2019>

SATALOFF, R. Th. **Professional Voice: The Science and Art of Clinical Care**. San Diego: Singular Publishing, 1997.

SCHOLES, P. **Diccionario Oxford de Música**. 2 Vol. 2ª. Ed. Barcelona: Edhasa. 1984.

SEGARA, I. **La respiración in La veu del noi cantor**. Berga: Amalgama, 1997.

SEIDNER, M.; WENDLER, J. **La voz cantada**. Traducción Hanns Stein. Berlin: Ed. Henschel, 1982.

SEVERINO, J. **Metodologia do trabalho científico**. 23ª ed. Revista e atualizada. 3ª Reimpressão. São Paulo: Cortés, 2007.

SINNEK, H. **ABC para Cantantes y Oradores**. São Paulo: Ricordi, 1955.

SOBREIRA, S. **Desafinação vocal**. Brasília: Musimed, 2003.

SOUSA, N. B. de; ANDRADE E SILVA, M. A. (2016). **Diferentes abordagens de ensino para projeção no canto lírico**. Ed. Por Fausto Borém, Eduardo Rosse e Débora Borburema. **Per Musi**, no. 33. Belo Horizonte: UFMG (130-146).

SOUZA, N. B.; MELLO, E. L. SILVA, M. A. A. **Escolas de canto na opinião de professores atuantes no Brasil**. Revista Música Hodie, Goiânia. V. 15, 2015 (pp. 40-50).

STEFANO, G di. **El arte del canto**. Traducción Ariel Bignami. Buenos Aires: Vergara, 1991.

SUNDBERG, J. **Comportamento respiratório durante o canto**. 3 Cambridge, J. Nats., 1993.

TABITH, Jr. A. **Foniatria**. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 1993.

TILL, N. **Rossini. As vidas ilustradas dos Grandes Compositores**. Traducción de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., 1992.

TORRES GALLARDO, B. **La voz y nuestro cuerpo. Un análisis funcional** in Revista de Investigaciones en Técnica Vocal. Vol. 1. 2013 (pp. 40-58). Disponible en <http://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2059>. Consultado en Marzo de 2017.

TORRES GALLARDO, B.; MASÓ ORTIGOSA, N.; REU ABELLA, F. et al. **Patrones musculares en el canto. Un estudio piloto**. Revistas de Investigaciones en Técnica Vocal. Vol. 4. No. 1 (2016) (07-22). Disponible en <http://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2623>. Consultado en marzo 2017.

VACCAJ, N. **Metodo pratico di canto Italiano per Camera in 15 Lezioni**. [Londres, 1833]. Versión crítica revista por Elio Battaglia. Milán: Ricordi, 1994.

VENNARD, W. **Singing de Mecanism and the Tecnic**. New York: Carl Fischer, 1967.

VIÑAS, F. **El arte del canto**. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz. Barcelona: Salvat, 1932.

ZABALZA, M. A. **Diários de aula. Um instrumento de pesquisa e desenvolvimento profissional**. Tradução Ernani Rosa. Porto Alegre, Artmed, 2004. Reimpressão, 2008.

ZEMPLIN, W. **Princípios de Anatomia e Fisiologia em Fonoaudiologia**. 4ª ed. Tradução de Terezinha Oppido. Porto Alegre: Artmed, 2000.

## Índice de Ilustraciones

### Capítulo 1

Fig. 1 <i>Compresorium</i>	p. 37
Fig. 2 Manuel Garcia	p. 38
Fig. 3 Extensión Vocal. Regidor Arribas	p. 46
Fig. 4 Transiciones de registros en hombres y mujeres según R. Baken.	p. 48
Fig. 5 <i>Passaggi</i> según Uzcanga y Fernández.	p. 49
Fig. 6 Roy Bennett. <i>Elementos básicos da Música</i>	p. 62
Fig. 7 Descomposición de un espectro vocálico- Regidor Arribas	p. 65
Fig. 8 Colocación del sonido y distribución del mismo en los resonadores bucal y nasal	p. 69
Fig. 9 Localización de las sensaciones propioceptivas en el canto	p. 71

### Capítulo 2

Fig. 10 Posición anatómica del cuerpo humano	p. 81
Fig. 11 Aparato de la Fonación	p. 81
Fig. 12 Caja Torácica	p. 84
Fig. 13 Omóplato, Clavícula y Brazo	p. 86
Fig. 14 Estructura esquelética del tórax y del abdomen	p. 87
Fig. 15 Vista parcial de órganos del cuerpo humano	p. 88
Fig. 16 Tráquea e inicio del árbol bronquial	p. 89
Fig. 17 Anatomía Topográfica de la cavidad torácica	p. 89
Fig. 18 Pulmones	p. 90
Fig. 19 Pulmones y partes vecinas: Cartílago de la tiroides, Tráquea, Bronquios, Corazón y Diafragma	p. 90
Fig. 20 Órganos de la respiración	p. 91
Fig. 21 Esquema de los senos pleurales	p. 91
Fig. 22 Laringe y Tráquea	p. 93
Fig. 23 Partes de las fosas nasales, boca, laringe y tráquea	p. 94
Fig. 24 Cartílagos de la Laringe	p. 95
Fig. 25 Cartílagos y Ligamentos de la Laringe	p. 95
Fig. 26 Cartílagos de la Laringe, corte interno	p. 96
Fig. 27 Cartílagos de la Laringe y estructuras asociadas	p. 96
Fig. 28 Abducción y Aducción de los repliegues vocales	p. 99
Fig. 29 Laringe: vista anterior y lateral	p. 100
Fig. 30 Laringe. Vista posterior y lateral	p. 100
Fig. 31 Repliegues vocales en el proceso de vocalización	p. 101
Fig. 32 Imágenes laringoscópicas de la laringe	p. 102
Fig. 33 Esquema de varias configuraciones glóticas	p. 102



Fig. 34 Registro fotográfico de los pliegues vocales en actividad	p. 102
Fig. 35 Localización y movimiento de los pliegues vocales	p. 103
Fig. 36 Huesos de la face	p. 106
Fig. 37 Cavidades nasal, bucal y faríngea	p. 107
Fig. 38 Maxilar superior	p. 107
Fig. 39 Face y localización de la resonancia vocal. Pared lateral de la cavidad nasal	p. 108
Fig. 40 Mandíbula. Face lateral, externa (vista lateral)	p. 109
Fig. 41 Mandíbula. Face medial, interna (vista lateral)	p. 109
Fig. 42 Corte sagital de las cavidades de resonancia	p. 110
Fig. 43 Partes del Paladar	p. 110
Fig. 44 Movimientos de repliegue vocal durante la respiración, fonación y Articulación en el habla	p. 110
Fig. 45 Fotografía de la cavidad oral	p. 111
Fig. 46 Esquema de la cavidad oral y estructuras adyacentes	p. 111
Fig. 47 Lengua: principales puntos de referencia anatómica	p. 113
Fig. 48 Región interna de la nariz, boca y faringe	p. 113
Fig. 49 Faringe y estructuras adyacentes	p. 114
Fig. 50 Músculos de la región anterior, lateral y posterior de tórax	p. 116
Fig. 51 El diafragma	p. 119
Fig. 52 El diafragma, su localización con relación al tórax	p. 119
Fig. 53 Vista inferior del diafragma	p. 121
Fig. 54 Músculos escalenos anterior, medio y posterior	p. 122
Fig. 55 Músculos del cuello, perfil	p. 122
Fig. 56 Esquema de los triángulo anterior y posterior del cuello	p. 122
Fig. 57 Tórax y Abdomen	p. 124
Fig. 58 Músculos de la espalda	p. 125
Fig. 59 Músculos posteriores del tórax	p. 125
Fig. 60 Músculos de abdomen, tórax y hombro	p. 126
Fig. 61 Músculos de la cinta escapular	p. 127
Fig. 62 Músculos transversos e intercostales internos	p. 127
Fig. 63 Músculos de tórax y del abdomen	p. 127
Fig. 64 Músculos de la pared anterior del abdomen	p. 128
Fig. 65 Músculos del tórax y del abdomen (perfil y posterior)	p. 129
Fig. 66 Músculos abdominales	p. 129
Fig. 67 Músculos de la estrella aritenoidea	p. 132
Fig. 68 Músculos intrínsecos de la laringe	p. 132
Fig. 69 Músculos de los repliegues vocales	p. 133
Fig. 70 Músculo cricoariteonideo lateral (izquierda y derecha)	p. 134
Fig. 71 Músculo aritenoideo transverso y su acción	p. 135

Fig. 72 Músculos extrínsecos de la laringe	p. 136
Fig. 73 Músculos esternotiroideo e tirohioideo	p. 136
Fig. 74 Músculos del cuello	p. 137
Fig. 75 Músculos milo-hioideo y genio-hioideo	p. 137
Fig. 76 Músculos extrínsecos de la lengua y su relación con la laringe	p. 138
Fig. 77 Músculos de la cavidad nasal	p. 140
Fig. 78 Musculatura extrínseca de la face y parte lateral del cráneo y cuello	p. 140
Fig. 79 Músculos profundos (intrínsecos) de la face y lateral del cráneo	p. 141
Fig. 80 Músculos internos y musculatura extrínseca de la lengua	p. 142
Fig. 81 Esquema de las vías respiratorias	p. 144
Fig. 82 Deformaciones de la caja torácica en la inspiración	p. 145
Fig. 83 Movimientos costales y diafragmáticos durante la respiración	p. 146
Fig. 84 El diafragma en la respiración	p. 147
Fig. 85 Fuerzas desarrolladas por el aparato respiratorio	p. 147
Fig. 86 Medición de las fuerzas elásticas del tórax	p. 148
Fig. 87 Músculos respiratorios primarios y secundarios	p. 152
Fig. 88 Respiración deficiente	p. 152
Fig. 89 Tipos respiratorios	p. 152
Fig. 90 Pabellón auricular y sus principales puntos de referencia	p. 157
Fig. 91 Esquema de las divisiones anatómicas del mecanismo auditivo	p. 157
Fig. 92 Representación esquemática del oído medio	p. 158
Fig. 93 Representación esquemática de la membrana timpánica	p. 158
Fig. 94 Presentación esquemática del mecanismo de la audición	p. 160
Fig. 95 El órgano de Corti y estructura de sustentación	p. 161
Fig. 96 Localización de las glándulas endócrinas en el cuerpo humano	p. 165
Fig. 97 El sistema nervioso y su distribución	p. 168
Fig. 98 Sistema nervioso en el cuerpo humano	p. 168
Fig. 99 El sistema nervioso central	p. 169
Fig. 100 Corte del encéfalo	p. 170
Fig. 101 Fase lateral del cerebro y del cerebelo	p. 170
Fig. 102 José van Dam en San Francisco de Asís de Messiaen	p. 175
Fig. 103 Marilyn Horne y Montserrat Caballé en Semiramis de Rossini	p. 175
Fig. 104 Gwyneth Jones en Turandot de Puccini	p. 176
Fig. 105 Feodor Chaliapin e isaïe Dvouschin en Boris Godunov	p. 176
Fig. 106 Ivan Petrov en Boris Godunov de Moussorgsky	p. 176
Fig. 107 Cantantes no identificados en Porgy and Bess de Gerswhin	p. 177
Fig. 108 Marc Beaucham e Denise Scharley en la Médium de Menotti	p. 177
Fig. 109 Silvia Sass como Violeta en la Traviata de Verdi	p. 178
Fig. 110 Giorgio Strehler en ensayo con Frederica von Stade Bodas de Fígaro	p. 178
Fig. 111 Anja Silja en Salomé de R. Strauss	p. 178

### Capítulo 3

Fig. 112 Analogía de Perelló para el apoyo del sonido p. 208

### Capítulo 4

Fig. 113 Gioacchino Rossini (1792- 1868) p. 224

Fig. 114 Giacomo Puccini (1858-1924) p. 226

Fig. 115 Datos generales del Conde de Almaviva p. 229

Fig. 116.1/9 Partitura canto y orquesta *Ecco ridente in cielo.* pp.234-242

Fig. 117 Datos generales de Fígaro p. 243

Fig. 118.1/20 Partitura canto y orquesta *Largo al Factotum* pp.246-265

Fig. 119 Datos generales de Rosina p. 268

Fig. 120.1/12 Partitura canto y orquesta *Una voce poco fà* pp.270-289

Fig. 121 Datos generales de Don Basilio p. 302

Fig. 122.1/11 Partitura canto y orquesta *La calunnia* pp.304-314

Fig. 123 Datos generales de Don Bartolo p. 315

Fig. 123.1/20 Partitura canto y orquesta *A un dottor della mia sorte* pp. 319-338

Fig. 124 Datos generales de Lauretta p. 341

Fig. 125.1/3 Partitura canto y orquesta *O mio babbino caro* pp.344-346

### Capítulo 5

Fig. 126 Fotografía entrevista, febrero de 2016 p. 408

## APÉNDICES



## Apéndice I

### Resultados de cuestionarios iniciales realizados con profesores de canto Barcelona, España.

5 cuestionarios respondidos.

#### I - Parte técnica: respiración y apoyo

- 1- En la bibliografía sobre el estudio del canto, varios autores afirman que la mayoría de las personas, incluso las que desean cultivar su voz por primera vez para el canto lírico, respiran mal. ¿Usted es partidario de esta afirmación?
  - a) Totalmente (x, x, x)
  - b) Parcialmente (x, x)
  - c) NegativamenteProfesor 1: a  
Profesor 2: b  
Profesor 3: a  
Profesor 4: a  
Profesor 5: b
- 2- La célebre frase “saber respirar es saber cantar” tan proferida por los antiguos maestros italianos del canto enaltece la importancia de la respiración para el cantante. ¿Usted es partidario de ella?
  - a) Totalmente (x, x, x, x, x)
  - b) Parcialmente
  - c) Negativamente
- 3- Sobre el apoyo para la realización del canto lírico – el *appoggio* para los maestros italianos y profesores de canto – hay muchas ideas confusas y turbadas. O por el contrario, es una parte de la técnica vocal que es expuesta con pensamientos claros y objetivos para la importación del canto operístico?
  - a) Ideas confusas y turbadas (x, x)
  - b) Ideas claras y objetivas (x, x, x)Profesor 1: a  
Profesor 2: a  
Profesor 3: b  
Profesor 4: b  
Profesor 5: b
- 4- Caso el *appoggio* sea una realidad de gran importancia para la impostación, el conocimiento de este por parte del alumno influenciará benéficamente en su proceso de desenvolvimiento vocal?
  - a) Verdaderamente (x, x, x, x, x)
  - b) Parcialmente
  - c) negativamente
- 5- En su opinión ¿en qué parte del cuerpo del cantante se da el proceso del apoyo?
  - a) En la cinta abdominal mediana
  - b) Sobre el propio diafragma
  - c) En el bajo abdomen
  - d) En el pecho
  - e) En ninguna de estas opciones
  - f) En espacio intercostal

Profesor 1: a, c y f

Profesor 2: c (y acrecentó: "y en los resonadores")

Profesor 3: a

Profesor 4: c

Profesor 5: c

6- Hay muchas controversias en cómo se da el apoyo ¿Para usted este mecanismo se da:

a) Para afuera (x, x)

b) Para adentro

c) Ambas (x, x, x)

d) Otras

Profesor 1: c

Profesor 2: c

Profesor 3: a

Profesor 4: c

Profesor 5: a

7- ¿Existe una relación entre el apoyo y los mecanismos de colocación vocal?

a) Sí (x, x, x)

b) No

c) En parte (x, x)

Profesor 1: a

Profesor 2: a

Profesor 3: a

Profesor 4: c

Profesor 5: c

8- ¿El apoyo se relacionaría más con la región grave, media o aguda de la voz del cantante?

a) Grave

b) Media

c) Aguda

d) Todas (x, x, x, x, x)

9- ¿El estudio y comprensión de la respiración y del apoyo son suficientes para la buena emisión vocal?

a) Si

b) No (x, x, x x)

c) En parte (x)

Profesor 1: b

Profesor 2: b

Profesor 3: c

Profesor 4: b

Profesor 5: b

10- Para usted ¿existe un binomio inseparable: cualidad de emisión y apoyo?

a) Si (x, x, x, x, x)

b) No

11- El uso adecuado del apoyo beneficia al cantante

a) Para una mejor proyección de su voz

b) Para un mayor control de su capacidad respiratoria

- c) Para uso y dominio de pasajes vocales de mayor complejidad como velocidad, dinámica y dicción

Profesor 1: c

Profesor 2: a, b, c

Profesor 3: c

Profesor 4: c

Profesor 5: a

12- La necesidad de un apoyo más contundente se da principalmente en el repertorio

- a) Italiano
- b) Alemán
- c) Francés
- d) Español
- e) Todos (x, x, x, x)

Profesor 2: no marcó pero comentó "creo que el apoyo debe ser independiente del idioma"

13- El uso del apoyo se efectúa de la misma manera en el repertorio de la música de cámara como en la ópera

- a) Sí (x, x, x, x, x)
- b) No

Profesor 1: acrecentó "cuanto más intimista y piano más apoyo se necesita"

14- ¿Puede usted definir el significado y práctica del apoyo?

Profesor 1: "Consiste en un entrenamiento que permita a la caja torácica abrir y mantener abierta todo el tiempo durante la emisión del sonido como si aumentara de talla para ello, los músculos abdominales deben ejercer una presión que sostengan las costillas abiertas y se de un control del aire dosificándolo a lo largo de toda la frase musical. la sensación más parecida es la que se siente en el instante justo antes de toser"

Profesor 2: "Para mí, existen dos apoyos, el abdominal y el de los resonadores faciales. La conexión de estos dos juntos (que no es fácil) es el resultado de una emisión sana"

Profesor 3: "Mediante el aumento de la capacidad respiratoria y el dominio de la musculatura abdominal dotar a cada sonido de la presión de aire óptima para que dicho sonido se produzca de la manera más natural y sin esfuerzo de la glotis"

Profesor 4: "Sostenimiento de la voz para conseguir la musicalidad y dicción deseadas"

Profesor 5: "Es una expiración controlada por el diafragma tensando los músculos abdominales, como resultado se obtiene un flujo constante y controlado del aire que sustenta el canto".

## II - Parte histórica

1- Su conocimiento sobre el apoyo se dio

- a) A través del enseñamiento de su profesor de canto
- b) Por la lectura de algún método o libro sobre el canto
- c) Por una conversa con colega(s) cantante
- d) Ninguna de las opciones (caso confirme esta, informe la fuente)

Profesor 1: a, b, c

Profesor 2: "de la investigación del problema"



Profesor 3: a  
Profesor 4: a  
Profesor 5: a

- 2- Para usted son importantes los métodos históricos de vocalizaciones propuestas por Concone, M. García, Marchesi, Panofka, Rubini y tantos otros para la formación de la voz cultivada?

a) Si  
b) No  
c) En parte

Profesor 1: c

Profesor 2: "Pienso que lo importante no es el ejercicio sino como se hace"

Profesor 3: c

Profesor 4: a

Profesor 5: a

- 3- Usted utilizó en su período de formación vocal alguno de estos métodos?

a) Si. ¿Cuáles?  
b) No

Profesor 1: Viñes y Husson

Profesor 2: No respondió

Profesor 3: Si, Vaccai

Profesor 4: Si, Concone, Vaccai, García, Viñas, Panofka, Abt

Profesor 5: No

- 4- Estos métodos poco tratan del mecanismo del apoyo y cuando lo abordan lo hacen de forma rápida y superficial. Se proponen más con la realización de la entonación melódica en sí. En su opinión

a) Para estos autores el tema de la técnica del apoyo era poco importante  
b) Ellos mal conocían sobre este asunto  
c) Otros

Profesor 1: "Explicar con palabras el mecanismo es muy complicado ya que sensaciones internas diferentes para cada persona"

Profesor 2: "no tengo ni idea"

Profesor 3: a y "no era el objetivo principal de estos métodos"

Profesor 4: "considero que estos métodos no pretendían enseñar la técnica respiratoria, sino que sobrentienden que el alumno ya la tiene parcial o totalmente asumida".

Profesor 5: A (para estos autores el tema de la técnica del apoyo era poco importante)

## Apêndice II

### ETAPA II - RESULTADOS CONCENTRADOS

#### Questionário Alunos de Canto/UFSM, fevereiro de 2017.

Caro(a) aluno(a),

Venho por meio deste solicitar sua colaboração respondendo a um questionário para obtenção de dados de uma pesquisa que estou realizando sobre o Apoio da Voz Cantada. Seus dados serão mantidos em sigilo. Agradeço antecipadamente sua participação. As questões são de marcar e você pode responder mais de uma opção dependendo do tema.

#### Parte I- Dados do Aluno

1- Nome:

2- Idade:

Aluno I: 20 anos

Aluno II: 36 anos

Aluno III: 20 anos

Aluno IV: 29 anos

Aluno V: 20 anos

Aluno VI: 30 anos

Aluno VII: 26 anos

**Idade média: 25,86**

3- Tempo de estudo do canto antes de ingressar ao curso na UFSM:

Aluno I: 5 anos (coros)

Aluno II: 20 anos aproximadamente (durante 3 anos parei de estudar)

Aluno III: 2 anos

Aluno IV: Fiz somente alguns cursos curtos, que falavam sobre Técnica Vocal, mas canto desde pequena.

Aluno V: Nunca estudei canto, nada da parte teórica, mas tive uma professora de canto que passava vocalizes e provia algum treinamento vocal.

Aluno VI: 3 anos

aluno VII: Não estudei canto antes de ingressar no curso de música lic. plena, no 1º. Sem. de 2008. Estudei durante a referida graduação, nas disciplinas que trabalharam técnica vocal/canto coral, também quando integrante do coral da ufsm e coro de câmara da ufsm e em outras cadeiras. Igualmente realizei duas cadeiras de prática vocal com o professor titular da cátedra de canto lírico da ufsm. No 1º.sem. de 2013, ingressei no curso de bacharelado em canto da ufsm.

4- Repertório estudado antes de ingressar ao curso:

Aluno I: Repertorio para coro.

Aluno II: Caccini, Cesti, Händel, Vivaldi, Caldara, Pergolesi, Paisiello, Giordani, Mozart, Schubert, Gounod, Verdi, Puccini, Faurrée, Gershwin entre outros e obras de compositores brasileiros.

Aluno III: Vaccai, canções napolitanas. Tosti y populares.

Aluno IV: Religioso e popular.

Aluno V: Nunca havia estudado ou preparado nenhum repertório da música erudita, ainda assim já conhecia grandes cantores como Maria Callas, Cecilia Bartoli e mais atualmente Andrea Bocelli, Josh Groban, Luciano Pavarotti. E no repertório popular, sempre estudei músicas da cantora Céline

Dion, com quem tive amplo aprendizado não só de alguns ornamentos e certa agilidade vocal, mas também de letras, uma vez que ela canta em mais de 8 idiomas.

Aluno VI: Popular, gospel e erudito.

Aluno VII: Música popular e de concerto.

5- Experiência de palco (antes de ingressar ao curso):

Aluno I: 5 anos em coros.

Aluno II: Já fiz várias participações em recitais e também recitais solo. E outra experiência que possuo, fora dos palcos, abrange participações em casamentos.

Aluno III: Algumas apresentações com musica popular.

Aluno IV: Cantava em um grupo de canto na Igreja, que fazia algumas apresentações em Encontro de Corais, e cantava nos cultos.

Aluno V: Cantava na igreja, e participei de um coro de comunidade onde solei algumas vezes, mas nada profissional.

Aluno VI: Desde pequena, não sei dizer a idade.

Aluno VII: Apenas apresentações informais.

6- Antes de ingressar ao curso de canto na UFSM, quais foram suas referências musicais?

(xxxxxx) Família (AI, II, III, IV, VI, VII)

(xxxx ) Igreja (A III, IV, VI, VII)

(x ) Gravações (A II)

(xx ) Outros. (AI, II, V). Especifique:

Aluno I: interesse pessoal.

Aluno II: Fiz Conservatório desde os 7 anos.

Aluno V: Especifique: Na verdade eu aprendi a cantar antes de falar, ou pelo menos minha mãe fala isso. Então acho que nasci pra cantar, é um sonho. A única referência que tenho é cantores de que tenho apreço.

7- Tem cantor lírico na sua família?

( ) Sim

(xxxxxxx) Não (AI, II, III, IV, V, VI, VII)

8- Você canta música popular?

(xxxx ) Sim (AIII, IV, V, VII)

(x ) Não (AII)

(xx ) Às vezes (AI, VI)

( ) Já cantei

9- Você canta em coro?

(xxx ) Sim (AI, IV, V)

(x ) Não (AII, VII)

(x ) Às vezes (AVI)

(xx ) Já cantei (AIII, VII)

10- Outros aspectos da sua formação prévia em canto que você gostaria de comentar:

Aluno I: Instituto Federal de Goiás – Campus Formosa: Coral (2012). Escola de Música de Brasília: Curso de verão de canto para musicais. (2012)/Iniciação para Canto Coral (2015).

## Parte II - Parte Técnica: A respiração

1- Você acredita que para se cantar é necessário se respirar bem?

(xxxxxxx) Sim (AI, II,III, IV, V, VI, VII)

(        ) Não

(        ) Não sei

(        ) Outros. Explique

2- Quando você canta se preocupa com o aspecto respiratório?

(xxxxxxx) Sim (AI, II, III, IV, V, VI, VII)

(        ) Não

(        ) Não sei

(        ) Outros. Explique

3- Quando você canta percebe que está administrando o ar na expiração?

(xxxx ) Sim (AII, III, IV, VII)

(        ) Não

(        ) Não sei

(xxx ) Outros. (A I, V, VI). Explique:

Aluno I: Às vezes não me preocupo tanto com a administração, buscando prestar atenção em outra técnica que desejo aperfeiçoar.

Aluno V: Resulta que pra mim, tenho certa dificuldade em apoiar e trabalhar a respiração, talvez seja um dos meus pontos fracos, por ora. Mas ainda assim sempre tento manter consciente a respiração pra poder ter mais qualidade, uma vez que é a base para o canto.

Aluno VI: Às vezes, eu sinto que tem algo errado, mas não sei identificar o que exatamente.

4- Você reconhece que a qualidade de emissão vocal melhora quando você respira bem?

(xxxxxxx) Sim (A I, II, III, IV,V, VI, VII)

(        ) Não

(        ) Não sei

(        ) Outros. Explique

## Parte III- Parte Técnica: A emissão

1- Em qual lugar você percebe a sonorização da sua voz?

(xx ) na laringe (AIII, V)

(xxx ) no nariz (AIII, IV, VII)

(xxxx ) na face (AI, III, IV, V, VII)

(xxxx ) Em outra(s) cavidade(s). (AI, II, V, VI). Qual/Quais?

Aluno I: Às vezes nos lábios

Aluno II: na máscara, no alto da cabeça e às vezes, no fundo da cabeça.

Aluno V: Acho que isso tudo faz parte do descobrimento da nossa voz. Talvez seja uma das coisas que leva mais tempo pra amadurecer em nós. Sei que ainda não tenho muito amadurecimento, mas aos poucos, com boas dinâmicas e analogias, começo a canalizar a voz pra onde quero que ela vá, apenas nunca no nariz e também não na garganta. Mas dá para sentir na face, no topo da cabeça na parte anterior e também na parte posterior do alto da cabeça.

Aluno VI: Às vezes parece que, a minha voz passeia, se mantém na face, mas de repente, sai do lugar e vai sei lá pra onde.

2- Você reconhece que a qualidade de emissão melhora quando você respira bem?

(xxxxxxx) Sim (AI, II, III, IV, V, VI, VII)

( ) Não

( ) Não sei

( ) Outros. Explique

3- Você tem consciência da importância da respiração para a emissão e projeção da voz?

(xxxxxxx) Sim (AI, II, III, IV, V, VI, VII)

( ) Não

( ) Não sei

( ) Outros. Explique

4- Para você o foco da inspiração deve ser direcionado para:

( ) os ombros

( ) o peito

(xxxxxxx) a cavidade costo-abdominal (AI, II, III, IV, V, VI, VII)

( ) Não sei

(x ) Estou construindo (AV).

5- Qual a importância do trabalho respiratório no canto lírico?

(xxxxxx) melhor controle e administração do ar (AI, II, III, IV, V, VII)

(xxxx ) melhor sonorização nas cavidades de ressonância (AI, II, IV, VII)

(xxxxx ) melhor preparação para a performance vocal (AI, II, IV, V, VII)

(xxxxxx) mecanização e preparação física adequada para a performance (AI, II, IV, V, VI, VII)

#### Parte IV- Parte Técnica: O apoio

1- O que é apoio da voz cantada?

(x ) um termo referente ao mecanismo da respiração (AIII)

(x ) um termo referente ao mecanismo da emissão vocal (AIII)

(x ) um termo referente a uma atitude corporal (AVI)

(xxxxx ) um termo que envolve todos os anteriores (AI, II, IV, V, VII)

(x ) Outros. (AV) Especifique.

Aluno V: Se refere à musculatura denominada diafragma, que é o principal músculo responsável pela base onde o ar assenta pra começar sua emissão. Ou seja, precisamos ter uma boa tonificação diafragmática pra ter resistência muscular pra que a coluna de ar não acabe recaindo em cima dos ombros ou ainda tencione outras partes do corpo que não essa musculatura, feita exatamente pra isso.

2- Em que lugar do seu corpo você percebe o apoio da voz?

(x ) No diafragma (AV)

( ) Nos intercostais

( ) No diafragma e intercostais

(xxx ) No abdômen (AIII, V, VII)

(xx ) No diafragma, intercostais e reto abdômen (AII, IV)

(xx ) No baixo abdômen (AI, VI)

( ) Outros. Especifique

( ) Nas cavidades de ressonância

3- Qual sua compreensão do apoio da voz cantada neste momento?

- (xxx) Tenho consciência (AII, III, VII)  
(xxxx) Tenho consciência de sua importância, mas ainda não tenho domínio (AI, IV, V, VI)  
(     ) Não percebo  
(     ) Outros. Especifique.

- 4- Você percebe o apoio da voz  
(     ) Quando faz vocalizações  
(x     ) Quando canta o repertório (AV)  
(xxxxxx) Ambos (AI, II, III, IV, VI, VII)  
(     ) Outros. Especifique.

- 5- Quando você ouve cantantes líricos, você percebe a técnica do apoio?  
(xxxx   ) Percebo (AI, II, IV, VII)  
(x     ) Não percebo (AV)  
(x     ) Não presto atenção (AIII)  
(xx    ) Não sei identificar (AV, VI)  
(     ) Outros. Especifique

## Parte V- Aspectos variados

- 1- Quando ingressou ao curso de canto da UFSM, como você avalia o estado da sua voz?  
(xxx    ) Impostada (AII, III, V)  
(xx     ) Não impostada (AI, IV)  
(xx     ) Semi-impostada (AVI, VII)  
(x     ) Outras. (AV). Explique

Aluno V:        Ainda que impostada, não tinha muita ideia do apoio e nem sabia canalizar a voz para lugares e cavidades diferentes, ou seja, apenas sentia a voz no palato, no céu da boca.

- 2- A voz cantada para você  
(x     ) é uma aquisição natural. (AV)  
(xxxxx ) está sendo um processo de construção do som. (AII, III, IV, V, VII)  
(xxx    ) Outros. (AI, V, VI)    Especifique.

Aluno I: ambos.

Aluno V:        Acho que nada é nato, só é nato a vontade de estudar e de querer cantar. Acredito que sempre existirá a construção de aprendizado e técnicas para sermos melhores cantores. Ninguém detém uma técnica infalível e menos ainda saberá ou terá uma técnica plena. Sempre existe algo novo pra ser dominado e a humildade é que nos levará sempre à uma nova classe e um nível superior.

Aluno VI:       Acredito que a voz humana é como um diamante a ser lapidado, uma pessoa pode nascer com um timbre lindíssimo, mas se ela não estudar a técnica do canto, ela não cantara bem.

- 3- Antes de ingressar ao curso de canto na UFSM, você tinha noção do apoio da voz cantada?  
(xxxx) Tinha (AII, III, VI, VII)  
(xx    ) Não tinha (AI, V)  
(     ) Ainda não tenho  
(x     ) Outros. (AIV)Especifique

Aluno IV:       Conhecia o apoio através do diafragma, não tinha ideia da respiração e controle intercostal.

- 4- O que te levou a estudar o canto lírico?

- (xxxxx x) Interesse pessoal (AI, II, III, IV, V, VII)  
(xxxxx ) Interesse profissional (AI, II, III, IV)  
(xxxx ) Conhecimento da técnica vocal (AI, II, IV, V)  
(xx ) Outros. (AV, VI). Especifique

Aluno V: No começo entrei com objetivo de estar entre pessoas que conhecem música e que podem me passar experiências. Mas o real objetivo sempre foi o de aprender técnicas para aplicar em vários estilos musicais e poder fazer tudo com qualidade, pois o mundo já está cheio de charlatões e pessoas apenas intencionadas para o dinheiro e coisas fúteis. Grandes músicos devem estar fazendo seu melhor, para ajudar a curar o mundo e estar à serviço do bem comum.

Aluno VI: O amor pela música.

5- Você busca conhecer melhor seu instrumento musical (anatomia e fisiologia) fora das aulas de canto na UFSM?

- (xxx ) Quando tenho alguma dificuldade (AIII, IV, V)  
(xxxxx) Por curiosidade (AII, III, IV, V, VI)  
( ) Não tenho interesse  
(xx ) Outros. (AI, VII). Especifique

Aluno I: Busco sempre atualizar meus conhecimentos sobre meu instrumento.

Aluno VII: até busco, mas eu deveria ser melhor nisso.

6- Quando participa de masterclasses fora da UFSM. Os professores falam sobre o apoio?

- (x ) Às vezes (AVI, VII)  
(xxx ) Sempre (AII, IV)  
( ) Nunca  
(xx ) Outros. (AI, III, V)Especifique.

Aluno I: Nunca participei de um masterclass de canto.

Aluno III: Ainda não participei de nenhum masterclass.

Aluno V: Participei apenas de uma masterclass de canto coral, mas a mentora falava sim sobre apoio.

7- Assiste com frequência a óperas e recitais de câmara, seja ao vivo ou em vídeos?

- (x ) Às vezes (AIV)  
(xxxxxx) Sempre (AI, II, III, V, VI, VII)  
( ) Nunca  
( ) Outros. Especifique.

8- Você sente que recebe alguma influência de cantores que você admira?

- ( ) procuro não me deixar influenciar  
(x ) me deixo influenciar com facilidade (AIII)  
(xxxxxx) procuro observar e pensar antes de me deixar influenciar (AI, II, IV, V, VI, VII)

9- O que você mais admira num cantor profissional?

- (xxxxx ) A beleza da sua voz (AII, III, IV, V, VII)  
(xxxx ) A técnica de respiração (AII, IV, V, VII)  
(xxxx ) A técnica de emissão (AII, III, IV, VII)  
(xxxx ) A clareza na dicção do texto (AI, II, IV, V)  
(xxxxxx) A sua expressividade musical (AI, II, IV, V, VI, VII)

10- Desde que você optou pelo estudo do canto qual(uais) foi(foram) a(s) mudança(s) que aconteceram na formação de sua voz cantada?

**Aluno I:** Mezzosoprano; Segurança ao cantar; Voz limpa e homogênea; Melhor projeção; Melhor utilização do apoio; Melhor posicionamento das mãos durante a interpretação de uma obra; A respiração tornou-se uma peça-chave para meus estudos; Melhor articulação e entendimento do texto ao cantar e Melhor controle da expiração durante a produção de som.

**Aluno II:** Considero que o Cantor Lírico deva ir construindo sua voz aos poucos. Com o passar dos anos, tanto com o estudo (aprendizado da técnica vocal em si que abordou respiração, impostação da voz e apoio vocal) quanto com o amadurecimento, proveniente da idade, fui construindo minha voz e sinto que a mesma foi modificando, ou seja, senti um amadurecimento vocal. Considerando também, os três anos que fiquei sem cantar, senti que perdi um pouco meus agudos, mas aos poucos, estou retomando minha técnica vocal e tentando reconstruir e aperfeiçoar novamente minha voz. Sei que ainda tenho muito a evoluir, tanto tecnicamente, quanto minha performance como solista.

**Aluno III:** Percebi minha voz mais empostada, projetada, e com mais potencia na emissão do que antes, aperfeiçoei os agudos e graves da tessitura.

**Aluno IV:** A partir do início das aulas de Bacharelado em Canto, consegui perceber que atualmente tenho melhor compreensão e entendimento, referente a emissão da voz, a projeção e principalmente do apoio. Por mais que ainda não tenha desenvolvido todos os aspectos de forma satisfatória, mas percebo uma evolução gradativa, e já consigo emitir determinado som como eu gostaria que fosse, com a projeção aonde eu quero, e às vezes com o timbre que gostaria (claro que, isso ainda precisa ser mais desenvolvido). Tive uma melhora significativa nas notas de passagens. O que me levou a observar mais meu corpo, meu organismo, para poder usar somente o que for necessário, e o que resultar efeitos satisfatórios na emissão da voz, sem ter um desgaste desnecessário e futuramente, talvez prejudicial. Não posso deixar de mencionar também, a questão de concentração na hora da apresentação, e domínio do nervosismo. Pois influencia muito na hora de cantar, melhorei neste aspecto, mas falta ainda conseguir me soltar totalmente na hora de encenar, e deixar simplesmente a voz sair, sem racionalizar demais. Estas foram as que mais me chamaram a atenção no decorrer do semestre, mas tem mais melhorias, desde a questão da projeção, da dicção, da postura, da encenação, da interpretação... Enfim todos os aspectos que são necessários para ser um cantor lírico. Todos eles estão em fase de desenvolvimento, e acredito que durante o curso, conseguirei desenvolver todos os aspectos da melhor forma possível, para que eu possa utilizar o meu corpo de forma favorável à voz, sem tencionar, deixando a voz, o corpo e a alma em total equilíbrio, onde os três estarão em sintonia total quando estiver cantando.

**Aluno V:** As transformações foram chocantes e maravilhosas. Estou começando a descobrir minha voz, conseguindo agilidade vocal, melhorando técnicas de respiração, me apaixonando por repertórios lindos, e aprendendo a gostar de outros estilos que antes não gostava. O que é algo importante; acho que todo bom professor, para ser ótimo profissional, deve se preocupar verdadeiramente com o bem estar do seu aluno. Até porque cantar é o mais difícil dos instrumentos, você é atingido diretamente por cargas emocionais, é necessário saber lidar com as emoções para influenciar positivamente o canto e àqueles que nos assistem. Como nenhum professor sabe de tudo, sempre é bom, em conjunto com o aluno, procurar analogias e formas de fazer o aluno entender as técnicas e tomar gosto pelo repertório que precisa ser estudado. Se não houver gosto e boas estratégias para estudar as peças, então não há formas de tornar o estudo prazeroso. E da mesma forma o aluno precisa se empenhar e estudar e usar as táticas oferecidas pelo mestre para que possa avaliar seus rendimentos e trocar as estratégias se for necessário para tirar o melhor de cada repertório.



**Aluno VI:** Muitas, inclusive passei por uma cirurgia, de retirada de um cisto congênito e calos, causados pelo mau uso da técnica do canto. Minha voz está mais firme e clara, o timbre é mais denso e sonoro. Comecei o curso como soprano, mas ao realizar a cirurgia, minha voz ficou clara e eu pude ter a certeza da minha classificação vocal, não que a cirurgia mudasse algo em minha voz, mas a deixou clara, sem as imperfeições, tornando-a mais fácil de ser identificada.

**Aluno VII:** Muitas mudanças. Percebi muita melhora na emissão vocal, na intensidade da minha voz, no processo respiratório. Melhorei muito nas finalizações de frases verbais musicais e, de um modo geral, na forma de cantar. Procuro transcender esses ensinamentos para quando canto música popular, como nas animações de missa na igreja.

## Apêndice III

### Questionário. Cantores Profissionais: Apoio da Voz Cantada. Fevereiro/2017

Caro(s) Colega(s),

Veio, por meio deste, solicitar sua participação na resposta do questionário sobre o meu atual tema de pesquisa: o Apoio da Voz Cantada. Seu nome permanecerá em sigilo. Agradeço muito sua participação.

Atenciosamente,

Roberto Henrique Fernandes de Oliveira, barítono e professor de canto da UFSM.

Obs.: As questões são de marcar e você pode assinalar mais de uma resposta.

#### I - Dados Pessoais

Nome:

Idade:

CLI- 34 anos.

CLII- 44 anos.

CLIII- 35 anos.

CLIV- 41 anos.

CLV- 52 anos.

CLVI- 40 anos.

CLVII- 52 anos.

Classificação vocal:

CLI- Barítono.

CLII- Baixo.

CLIII- Tenor.

CLIV- Mezzo-soprano.

CLV- Mezzo-soprano lírico.

CLVI- Barítono.

CLVII- Baixo-barítono.

Formação musical (sucinta): (se desejares pode colocar aqui uma cópia ou indicar um endereço na web de seu currículo)

**CLI-** Conclui seus estudos no Conservatório do Liceu de Barcelona, com bolsa espanhola da Fundação Carolina e sob orientação de Eduard Gimenez. Bolsista residente do Opera Studio de Roma, da Accademia Nazionale di Santa Cecilia, com Renata Scottò, participou da montagem da ópera Nina, de Paisiello, em junho de 2008, no papel de Conte, na histórica Villa Mondragone. Bacharel em Canto pela UFSM, RS, também estudou com os professores Laura de Souza e Eduardo Álvares. Cursos e festivais sob a orientação vocal de Sandro Christopher, Roland Hermann, Maria Venuti, José van Dam, Raquel Pierotti e Montserrat Caballé, entre outros. Entre seus prêmios estão: Vencedor do XII Concurso Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre; 3º Grande Prêmio e Prêmio Revelação no VI Concurso Brasileiro de Canto Maria Callas; 1º lugar no IV Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão e Prêmio Extraordinário no XLI Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas. No projeto Ópera no Bolso, promovido pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, interpretou Guglielmo (Così fan Tutte, Mozart), il Poeta (Prima la musica dopo le parole, Salieri) e Don Polidoro (L'Italiana a Londra, Cimarosa). No Theatro Municipal do Rio de Janeiro, participou do oratório Cristo no Monte das Oliveiras (Beethoven), do Concerto Gala Mozart 250 anos e das óperas mozartianas Idomeneo e Le Nozze di Figaro. No Teatro Nacional Claudio Santoro, em Brasília, foi Masetto, de Don Giovanni, também de

Mozart. Cantou também a Fantasia Coral de Beethoven, com a Orquestra da PUC-RS; Belcore (L'Elisir d'amore, Donizetti) com a Orquestra Sinfônica de Americana e concertos com a Orquestra Sinfônica da UNICAMP, de Santa Maria (RS) e de Porto Alegre (RS).

**CLII-** Apresenta-se em óperas nos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo, Theatro da Paz (Belém), Teatro Amazonas (Manaus), Palácio das Artes de Belo Horizonte, Teatro São Pedro (SP), Teatro Pedro II (Rib. Preto - SP), nos títulos *Il Trovatore*, *La Forza del Destino*, *Macbeth*, *Sanson et Dalila*, *Le nozze di Fígaro*, *Die Zauberflöte*, *Falstaff*, *Don Carlo*, *Colombo*, *Romeo et Juliette*, *Orfeo*, *Don Giovanni*, *Gianni Schichi*, *La Boheme*, *Lucia di Lammermoor*, *Il Guarani*, *Lo Schiavo*, *Les Troyen*, *Vec Makropulos*, *Aida*, *Joanna de Flandres*, *Rigoletto*, *L'Elisir d'amore*, *Il Barbiere di Siviglia*, *The Rake's Progress* etc. No exterior cantou *O Barbeiro de Sevilha* (Bartolo) no Theatro Colón de Buenos Aires (2005), no Festival de Ópera de Ercolano/tália (2007) e no Teatro Real de Madrid (2008), *L'Italiana in Algeri* (Mustafá) no Festival Rossini in Wildbad, Alemanha (2008), *Il Viaggio a Reims* (Don Profondo) no Rossini Opera Festival de Pesaro (2006) e no Teatro Arriaga de Bilbao/Espanha (2008) sob direção de Emilio Sagi e regência de Alberto Zedda, *Don Pasquale* (Don Pasquale) no Teatro Real de Madrid (2009), *Zelmira* (Gran Sacerdote) no Rossini Opera Festival de Pesaro (2009) sob reg. de Roberto Abbado, *Una cosa rara* (Lisargo) no Palau de les Arts Reina Sofia em Valencia (2010). Recentemente participou das montagens de *The Rake's Progress* (Nick Shadow) no Teatro Municipal de São Paulo, *Nabucco* e "*Romeo e Julieta*" no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, *O Caso Makropulos* com a Petrobras Sinfônica, *Aida* em Porto Alegre, *O Barbeiro de Sevilha* com a CIA Brasileira de Opera na turnê pelo Brasil e *La Boheme* no Teatro Pedro II em Ribeirão Preto-SP entre outras.

**CLIII-** Diplomado pelo Conservatório Superior del Liceu, em Barcelona, tem se firmado como um dos mais atuantes e versáteis cantores líricos brasileiros. Na temporada 2013 cantou *Rei Roger* de Szymanowski e *A Raposinha Astuta* de Janáček no XVII Festival Amazonas de Ópera, em Manaus; a Sinfonia de Luciano Berio com a Amazonas Filarmônica; *Magnificat* de Bach com a Orquestra Unisinos; *Fidelio* com a OSPA; *Macbeth* no Teatro Solis, em Montevideo; a estreia mundial de *O Menino e a Liberdade* de Ronaldo Miranda; *Falstaff* no Theatro São Pedro de SP e a estreia mundial da Sinfonia Metaphisica com a OCTSP. Presença frequente nas temporadas das principais casas de espetáculo brasileiras, como: Theatro Municipal de São Paulo; Theatro Municipal do Rio de Janeiro; Palácio das Artes; Teatro Amazonas; Theatro da Paz; Theatro São Pedro de São Paulo e de Porto Alegre. Acumula experiência em títulos como *Iphigénie en Tauride* (Gluck), *Lulu* (Berg), *Diálogo das Carmelitas* e *Turandot* (Puccini), *A Flauta Mágica* e *Così Fan Tutte* (Mozart), *O Barbeiro de Sevilha* e *Cenerentola* (Rossini), *La Fille du Regiment* e *Rita* (Donizetti), *Romeo et Juliette* (Gounod), *A Viúva Alegre* (Lehar), *Maria Golovin* (Menotti), *A Menina das Nuvens* (Villa-Lobos), *Ariadne auf Naxos* (Strauss), *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Monteverdi) entre outros, somando-se mais de 40 papéis já em repertório. Desenvolve ainda ampla atividade como solista em oratórios e obras sinfônicas como *O Messias* de Händel, *A Criação* de Haydn, *Nona Sinfonia* de Beethoven, *Stabat Mater* e *Petite Messe Solennelle* de Rossini, *Messa di Gloria* de Puccini, *Carmina Burana* de Orff com as principais orquestras brasileiras.

**CLIV-** Especializada para a execução de coloratura, se destacando no repertório rossiniano e mozartiano, ao interpretar papéis em óperas como *Il Barbiere di Siviglia*, *L'Italiana in Algeri*, *Così fan Tutte* e *Don Giovanni*. Fez a sua estreia internacional no Teatro Argentina, em Roma, no papel de Cherubino (*Le Nozze di Figaro*, Mozart). Representa também com grande sucesso outros papéis em travesti, como *Romeo* (*I Capuleti ed I Montecchi* de Bellini), *Orfeo* (*Orfeo ed Euridice* de Gluck) e *Idamante* (*Idomeneo* de Mozart). Interpretou *Didone* (*Les Troyens* de Berlioz) e participou com enorme sucesso da primeira turnê da Cia. Brasileira de Ópera, no papel de Rosina (*O Barbeiro de Sevilha*, Rossini) em 2010. Canta

com frequência nos principais teatros brasileiros e italianos, e tem se apresentado regularmente também em Portugal. Interpretou o Stabat Mater (Pergolesi) na famosa igreja Ara Coeli em Roma e a Missa em Dó Menor (Mozart) no Auditorium Verdi, em Milão. A propósito, o seu repertório de concerto é vasto, com atuações marcantes em Rapsódia para Contralto e Missa em Si Menor (Bach), Réquiem e Missa da Coroação (Mozart), Nisi Dominus (Vivaldi), Messias (Haendel), Nona Sinfonia, Missa em Dó Maior e Fantasia Coral (Beethoven), Stabat Mater e Petite Messe Solennelle (Rossini), Sonhos de uma Noite de Verão (Mendelssohn), Te Deum (Bruckner), Les Nuits d'Été (Berlioz), Sinfonias n.2, n.3 e n.8 (Mahler), El Amor Brujo (Falla) e Floresta do Amazonas (Villa-Lobos). Gravou suas participações como solista na Nona Sinfonia (Beethoven) e no Réquiem Hebraico (Erich Zeisl), lançadas em CD pelo selo Biscoito Fino.

**CLV-** Possui formação em canto lírico e piano, adquirida em diversas instituições de prestígio na Argentina como o Conservatório Nacional de Música "Carlos Lopez Buchardo", o Instituto Superior de Artes do Teatro Colón e a Fundación de Música de Cámara de Buenos Aires. Completou seus estudos na Áustria com a Prof<sup>a</sup> Althea Bridges e com o Prof. Thomas Kerbl (Lied e Oratório) na Universidade Anton Bruckner (Linz). Durante vinte e três anos radicada em Viena, foi uma interprete de marcada presença na música sacra da cidade e construiu um imenso repertório que inclui as composições mais importantes de Mozart, Haydn, Bach, Händel, Mendelssohn, Bruckner e Beethoven. Seu repertório operístico de mezzo-soprano inclui mais de 50 papéis cantados em mais de 20 países. Seus personagens mais destacados são: Carmen, Dorabella (Così fan Tutte), Charlotte (Werther), Sesto, Annio (La Clemenza di Tito), Metella (La Vie Parisienne), Conception (L'Heure Espagnole), Leonora (La Favorita) e Donna Elvira (Don Giovanni) entre outros. Possui uma ampla carreira internacional como artista convidada em produções de importantes Teatros e Festivais da Europa, Ásia e América do Sul. Se apresentou em diversas oportunidades na Volksoper de Viena, na Ópera de Leipzig, na Ópera de Halle, no Landesbühnen Sachsen em Dresden, Deutsche Oper am Rhein, no Gran Theatre de Luxemburgo, no Teatro Manoel de Malta e nas Óperas de Budapeste e Shanghai. Como concertista cantou em repetidas oportunidades na sala dourada da Musikvereinsaal Viena, Konzerthaus Viena, Mozarteum Salzburg, Philharmonie im Gasteig Munique, etc. Na Áustria participou dos festivais mais importantes do país: Festival Internacional de Bregenz, Wienerfestwochen, Osterklang Wien, Festival Internacional de Música de Grafenegg, Festival de Opereta de Mörbisch. Trabalhou sob a direção dos maestros: Kurt Masur, Herbert Mogg, Fabio Luisi, Pavel Baleff, Dennis Russell Davies, Francesco Corti, Ernesto Martinez Izquierdo, Mario Perusso, Kristian Järvi e Alfred Eschewe, entre outros. Alguns de seus diretores de cena foram: Jerome Savary, Klaus Michael Gruber, Hans Grazer, Robert Meyer, Robert Herzl, Josef Köplinger, Oliver Tambosi, Axel Köhler, Robert Carsen. A mezzo-soprano participou na gravação de diversos DVD e CD, entre eles, com o Barockensemble der Wiener Symphoniker e com a Orquestra da Volksoper de Viena. Neste ano, a artista foi convidada a participar da Tournée da "Johann Strauss Capelle Wien" da Áustria em representação oficial do governo deste país, apresentando-se em concertos nas cidades de Brasília, Curitiba, Belém, Manaus e Goiânia e também na abertura oficial do primeiro Baile da Ópera de Viena no Brasil. Participou da Primeira Bienal de Ópera Atual (BOA) na cidade de Rio de Janeiro, interpretando o papel protagonista da estreia mundial da ópera "Medeia" de Mario Ferrero. Integra junto a pianista Paula Galama, o Duo Ars Cantus, que tem como o principal objetivo a difusão da música de câmara alemã e ibero-americana. Recentemente o Duo apresentou-se no Teatro Sesc Glória - Vitória, dentro do projeto Sesc partituras com o espetáculo "Chiquinha Gonzaga...um olhar diferente", idealizado pela mezzo-soprano. Paralelamente a vida artística desenvolve uma intensa atividade pedagógica como Prof.<sup>a</sup> de Canto. Realizou diversos Masterclass e Seminários em Instituições do Brasil, como o Conservatório Brasileiro de Música e a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis e a Faculdade de Música do Espírito Santo.

**CLVI-** Revelado aos 23 anos ao ser Figaro em *Il Barbiere di Siviglia*, G. Rossini. Elogiado pela crítica ao representar o papel de Ford - Falstaff, Verdi, na Sala São Paulo junto a OSESP. Obteve grande êxito também ao se apresentar junto a Cia. Brasileira de Ópera, no papel-título de *Il Barbiere di Siviglia* - Rossini. E no XV Festival Amazonas de Ópera, como Kurwenal de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. No exterior, estreou no Teatro Municipal de Santiago - Chile, como Zurga - *Les Pêcheurs de Perles*, G. Bizet, se apresentou no Teatro Nacional de São Carlos em Lisboa na *Opera Carmina Burana*, C. Orff, no Théâtre du Capitole em Toulouse, *Cecco del Vecchio* - Rhenzi R. Wagner, além de apresentar recitais e concertos na Itália, Espanha, Portugal, Colômbia e EUA. Em 2009, recebeu o XII Prêmio Carlos Gomes de melhor cantor do Brasil, por suas atuações em: *Le Grand-Prêtre de Dagon* - Samson et Dalila, C. Saint-Saëns, *Aeneas* - Dido & Aeneas, H. Purcell, e o *Kullervo* - Jean Sibelius.

**CLVII-** Atua em ópera, música sinfônica e de câmara, e ainda como diretor cênico, professor universitário e consultor artístico, desenvolvendo ainda masterclasses no Brasil e no exterior. Bacharel em Canto pelo Conservatório Brasileiro de Música (2009) e Mestre em Performance. Estudo das Práticas Interpretativas pela PROEMUS-UNIRIO. Coursou entre 1995 e 1998, aperfeiçoamento em Ópera e Repertório Sinfônico pela Franz Liszt Academy of Music, Budapeste, como bolsista da Fundação Vitae. Atualmente é professor substituto do bacharelado em Canto da escola de Música da UFRJ e Professor de Canto e de Interpretação Vocal do Bacharelado em Teatro da CAL – Casa de Artes Laranjeiras, RJ. É coordenador do curso de Pós-graduação em Canto e Expressão da FACL/Alpha Cursos, no Espírito Santo. Prêmio Carlos Gomes em 2004 recebeu em 2015 as honrarias: “Ordem do Mérito Cultural Carlos Gomes” (SBACE, SP); Medalha Cinquentenário das Forças Brasileiras Internacionais de Paz da ONU (ABFIP-ONU), pelos serviços prestados à cultura e à música brasileiras. Seus mais de 28 anos de carreira incluem mais de 70 personagens em óperas de diferentes autores e estilos. É, até hoje, o único brasileiro a ter interpretado o personagem Wotan/Wanderer na integral da tetralogia wagneriana. Atua em diversos países da Europa, América Latina e Indonésia, e foi Membro e Artista convidado da Ópera Húngara entre 2001 e 2008. No Brasil, os principais teatros e salas de concerto são sua casa. Em 2015 lançou, em parceria com a pianista Cláudia Marques, o CD intitulado “Ê vida, ê voz! – Canções de Edmundo Villani-Côrtes”, primeiro registro inteiramente dedicado a uma coletânea de canções do compositor celebrando os seus 85 anos de vida.

## **I- Técnica vocal: Apoio**

1- Você concorda com a denominação de  
(xxx ) Apoio respiratório. (CLII, CLIII, CLV, CLVI)  
(x ) Apoio do som. (CLI)  
(xx ) Outro(s). Especifique:  
CLIV- Apoio da coluna de ar.  
CLVII- Apoio Vocal ou Apoio da Fonação.

2- Qual sua concepção de apoio da voz cantada?  
( ) Apoio diafragmático.  
(xxx ) Apoio diafragmático e intercostal. (CLII, CLV, CLVI)  
( ) Apoio costo-diafragmático.  
( ) Apoio abdominal.  
(xxx ) Apoio costo-diafragmático-abdominal. (CLI, CLIII, CLVII)  
( ) Apoio nas cavidades de ressonância.  
(x ) Outro(s). Especifique:  
CLIV- Não sei a definição que você dá a cada um, difícil responder. Seria intercostal e abdominal, mas mais complexo que isso. Não considero tanto o diafragma por ele ser semi-involuntário.

3- Com o apoio da voz cantada melhora a

(xxxxxxx) Afinação. (CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII)

(xxxxxx) Imposição da voz. (CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII)

(xxxxxx) Ressonância. (CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII)

(xxxxxxx) Projeção da voz. (CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII)

(xxxxxxx) Dinâmica. (CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII)

(x ) Outro(s). Especifique:

CLIV- diferença entre ressonância e projeção da voz? De novo, sem saber os significados das definições é mais difícil.

4- Para você o apoio da voz cantada é

( ) Uma condição natural do canto lírico.

(xxxxx x) Uma aquisição da técnica vocal. (CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII)

(x ) Uma reação do organismo para efetivar a voz cantada. (CLI)

(x ) Outro(s). Especifique:

CLVII- Uma aquisição da técnica respiratório e vocal.

5- O que acontece quando não se utiliza o apoio da voz cantada?

(xxxxx ) A voz não tem projeção. (CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVII)

(xxxxxxx) A voz não é homogênea. (CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII)

(xxx ) A voz tem pouca ressonância. (CLII, CLIII, CLVII)

(xx ) Outro(s). Especifique:

CLII- Impossível cantar; trabalhar no canto lírico sem o apoio

CLIV- Há menos conforto em termos de produção vocal, no geral.

6- Você pensa no apoio

(xxxxxx) antes de cantar. (CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVII)

(xxxx ) durante a performance vocal. (CLII, CLIII, CLIV, CLVII)

(xxxx ) durante exercícios de canto. (CLII, CLIII, CLIV, CLVII)

(x ) não penso. (CLI)

(xxx ) Outro(s). Especifique:

CLIV- pensar, sim, fazer, durante.

CLV- O apoio se constrói durante a inspiração.

CLVI- Sempre.

7- Quando você está cantando, percebe o apoio

(x ) na região aguda da peça. (CLI)

( ) em toda a região média da peça.

( ) na região grave da peça.

( ) na região de passagem da sua voz.

(xxxxxx) Outro(s). Especifique:

CLII- O apoio do ar está em todos os momentos da emissão vocal/emissão sonora, consequentemente estará em todas as ressonâncias e em toda a extensão vocal.

CLIII- Percebo o apoio em todo o registro.

CLIV- O tempo todo.

CLV- Em todas as regiões.

CLVI- penso todo o tempo.

CLVII- Em toda a peça.

8- Quando você está cantando, entende o apoio

(xxxxxxx) para sustentar o ar na expiração. (CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII)

(xx ) para colocar o ar nas cavidades de ressonância. (CLII, CLIII)

(xx ) para melhorar a dicção. (CLII, CLIII)

( ) não pensa em nada disso

(x ) Outro(s). Especifique:

CLIV- Não é bem sustentar o ar, e sim controlar a subida do diafragma e a pressão subglótica.

9- Em sua opinião o Apoio da Voz Cantada está associado

(x ) às exigências da partitura. (CLIII)

(xxx ) à expiração e sonorização da voz. (CLII, CLIII, CLV)

(xxx ) à expressão musical. (CLI, CLII, CLIII)

(xxxx ) Outro(s). Especifique:

CLII – a tudo.

CLIV- Todos os acima.

CLVI – todas as opções acima.

CLVII- Ao pleno desenvolvimento e ampla competência da voz cantada.

10- Quando canta uma frase em *messa di voce* de que forma utiliza ou prepara o apoio?

(xxxx ) no início da frase e se mantém durante a frase. (CLIII, CLV, CLVI, CLVII)

(xx ) no início, mais um apoio extra durante a frase. (CLI, CLIV)

( ) não pensa nisso

( ) não realiza nada disso

(x ) Outro(s). Especifique:

CLII- Quando se canta apoiado (Ar sobre pressão/sul fiato<sup>213</sup>), *messa di voce*<sup>214</sup>, *cupo*<sup>215</sup>, *squillo*<sup>216</sup> são apenas ferramentas que se utiliza de acordo com a interpretação do texto cantado, ou seja, para usar qualquer artifício de interpretação ou expressão musical escrita na partitura, o apoio respiratório é fundamental e estruturalmente básico.

CLIII- ?

11- Quando você canta frases musicais com diferentes dificuldades técnicas, você pensa o apoio associado à/ao

(xxx ) ressonância da voz. (CLI, CLIII, CLVII)

(xx ) dicção do texto. (CLIII, CLVII)

(xxx ) articulação do texto. (CLI, CLIII, CLVII)

(xxxx ) expressão musical. (CLI, CLIII, CLV, CLVII)

(xxx ) timbre vocal. (CLI, CLIII, CLVII)

(xxx ) projeção da voz. (CLI, CLIII, CLVII)

(xxx ) Outro(s). Especifique:

CLII - A utilização do apoio é uma função básica para o canto, ou emissão sonora da voz, então é fundamental em qualquer situação.

CLIV- Tudo.

CLVI- Penso em todas as opções acima.

12- Você associa o apoio com o termo:

(xx ) pressionar a musculatura. (CLIII, CLVII)

( ) empurrar a musculatura.

(xxx ) contrair a musculatura. (CLI, CLIII, CLIV)

(xxx ) Outro(s). Especifique:

---

<sup>213</sup> Sul fiato. Cantar sobre o ar, ou seja, com a própria saída natural expiratória do ar; sem esforço.

<sup>214</sup> *Messa di voce*. Capacidade no canto de sustentarem som iniciando-se em pianíssimo ir crescendo ao forte e fazer o caminho oposto, novamente ao pianíssimo. Emissão e exercício vocal muito apregoados por Pier Francesco Tosi em seu tratado *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, 1723.

<sup>215</sup> *Cupo*. Cobertura da voz. Escurecimento intencional no canto visando sons mais escurecidos. Emprega-se muito na região médio-aguda do canto.

<sup>216</sup> *Squillo*. Do verbo italiano *squillare*, retinir, tinir, ressoar. Em canto é uma emissão explorando o máximo de harmônicos para a projeção da voz. Tem como sinônimos: “mordente”, “brilho”, “ponta”, “metal”. Em fonoaudiologia é chamado de “formante do cantor”.

CLII- Não uso nenhum dos termos acima. Uso o termo Sustentação Muscular.

CLV- Controle da saída do ar. Sensação de apneia.

CLVI- Sustentar.

13- Para você a Ressonância da voz acontece e/ou se efetiva

(xx ) na cabeça. (CLIV, CLVII)

(xxxxx ) no corpo como um todo. (CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII)

(xx ) somente nas cavidades de ressonância. (CLI, CLIV)

(x ) outro(s). Especifique.

CLIV- Acredito que a partir das cavidades de ressonância ela se propague por vibração óssea na região frontal superior da face.

14- Para você: Apoio e ressonância da voz

(xxxxxx) estão associados. (CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVI, CLVII)

(x ) são independentes. (CLII)

(x ) Outros. Especifique:

CLIV- Não associados fisiologicamente, mas quando funcionam em harmonia deixam a fonação para o canto otimizada.

15- Para você o apoio da voz cantada é imprescindível

(xxx ) para uma boa articulação e dicção do texto. (CLII, CLIII, CLVII)

(xxx ) para a afinação. (CLII, CLIII, CLVII)

(x ) depende da dificuldade de uma frase musical. (CLI)

(xxx ) Outros. Especifique:

CLIV- Para o canto em geral, a manutenção da coluna de ar deve ser sempre otimizada.

CLV- Para a saúde e resistência vocal.

CLVI- Todas as opções acima.

16- Para você o apoio da voz cantada repercute

(xxxxx ) na projeção da voz. (CLI, CLII, CLIII, CLVI, CLVII)

(xxxxx ) na ressonância da voz. (CLI, CLII, CLIII, CLVI, CLVII)

(xx ) Outros. Especifique:

CLIV- Qual a diferença? Pra tudo. Frase, projeção, conforto.

CLV – No domínio da voz.

17- Para você: o apoio da voz cantada

(xx ) é mal explicada pelos teóricos. (CLVI, CLVII)

(xxx ) é mal explicada pelos maestros de canto (CLIII, CLV, CLVI, CLVII (mais ou menos)

(x ) é adquirida naturalmente com o exercício do canto (CLI, CLVII) (não)

(xxx ) Outros. Especifique:

CLII- Aprende-se com os bons professores de técnica vocal.

CLIV- falta conhecimento fisiológico da parte de muitos e mais estudos científicos sobre o assunto. A maior parte ainda não chega a conclusões satisfatórias.

CLVII- Precisa ser praticado e ser um hábito.

18- Para você: o desenvolvimento do apoio vocal acontece

(xxxxx ) nas vocalizações. (CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVII)

(xxxx ) nos exercícios respiratórios. (CLII, CLIII, CLV, CLVII)

(xxx ) cantando o repertório. (CLII, CLIII, CLVII)

(xx ) Outros. Especifique:

CLIV- Em todas as fases, começando pelos exercícios respiratórios para aumentar propriocepção.

CLVI- Em todas as opções acima.



19- De 1 a 10, que nota vc daria para o Apoio indicando que 1 tem pouquíssima importância e 10 extrema importância para o canto lírico?

CLI- 8,0

CLII- 10

CLIII- 10

CLIV- 10

CLV – 10

CLVI- 10

CLVII- 10

**20- Questão aberta:** Descreva outros aspectos do Apoio da Voz Cantada que você crê necessários.

CLI- (não respondeu).

CLII- Que a musculatura não pode estar rígida tem que ter tônus e ser flexível ao mesmo tempo.

CLIII- Acho que a nomenclatura no Brasil, de maneira geral, é muito confusa. Aqui condiciona-se chamar de apoio um processo que na verdade divide-se em dois; apoio (diafragma e intercostais) e sustentação (musculatura abdominal). Ao menos na minha experiência, quando eu comecei a dissociar esses dois processos, tudo ficou muito mais claro e com melhores resultados.

CLIV- Acho que já escrevi quase tudo no “especifique”.

CLV- Saúde vocal, controle sobre a emissão da voz. Fiato. Domínio da dinâmica.

CLVI- (não respondeu).

CLVII- Sutileza diafragmática (refinamento do apoio) e apoio dinâmico (sem ser com pressão).

## II- Questões referentes a uma obra específica.

Prezado(a), sei de antemão que vc interpreta, pelo menos, um personagem na ópera *Il Barbieri di Siviglia* de G. Rossini, a partir disso poderias me responder algumas questões.

Por favor, especifique a ária (ou cavatina): \_\_\_\_\_

CLI- Largo al factotum.

CLII- La calunnia.

CLIII- Já cantei o personagem Conde de Almaviva em 3 produções diferentes; Curitiba (Teatro Guaíra); Rio de Janeiro (Theatro Municipal) e São Paulo (Theatro São Pedro).

CLIV- Una voce poco fa.

CLV- Una voce poco fa.

CLVI- Largo al factotum.

CLVII- Largo al factotum / A un dottor della mia sorte / La calunnia.

1- Quando canta uma frase em *Legato* em *pp*, de que forma utiliza ou prepara o apoio?

(xxxxx) no início da frase e se mantém durante a frase. (CLII, CLIII, CLIV, CLV, CLVI, CLVII [se mantém DINÂMICO durante a frase])

(x ) no início e mais um apoio extra durante a frase. (CLI)

( ) não pensa e/ou realiza nada disso

( ) Outro(s). Especifique.

2- Quando canta uma frase em *Legato* em *mf*, de que forma utiliza ou prepara o apoio?

(xxxxx ) no início da frase e se mantém durante a frase (CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLVII [se mantém DINÂMICO durante a frase])

(xx ) no início e mais um apoio extra durante a frase. (CLV, CLVI)

( ) não pensa e/ou realiza nada disso.

( ) Outro(s). Especifique.

3- Quando canta uma frase em *Legato* em *f*, de que forma utiliza ou prepara o apoio?  
(xxxx) no início da frase e se mantém durante a frase (CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLVII [se mantém DINAMICO durante a frase])

(x ) no início e durante a frase (CLVI)

(x ) no início e mais um apoio extra durante a frase. (CLV)

( ) não pensa e/ou realiza nada disso.

(x ) Outro(s). Especifique:

CLV- Trabalho com apoio diafragmático e intercostal como apoio principal sempre aberto. Para a coloratura utilizo a contração do reto abdominal como contra-apoio para flexibilidade e velocidade.

4- Quando canta uma frase em *staccato* em *pp*, de que forma utiliza ou prepara o apoio?

(xxx ) no início da frase e se mantém durante a frase. (CLI, CLII, CLV)

(x ) no início, mais um apoio extra durante a frase. (CLVI)

( ) não pensa e/ou realiza nada disso

(xxx ) Outro(s). Especifique:

CLIII- Rearticulo o apoio a cada nota, no caso de *staccato*.

CLIV- Movimentação diafragmática para *staccato*.

CLVII- Depende do tipo de *staccato*, normalmente diversos pequenos golpes ou um apoio e pequenos golpes sobre o mesmo!

5- Quando canta uma frase em *staccato* em *mf*, de que forma utiliza ou prepara o apoio?

(xx ) no início da frase e se mantém durante a frase. (CLII, CLVI)

(xx ) no início, mais um apoio extra durante a frase. (CLI, CLV)

( ) não pensa e/ou realiza nada disso.

(xxx ) Outro(s). Especifique:

CLIII- Rearticulo o apoio a cada nota, no caso do *staccato*.

CLIV- Mesmo.

CLVII- Depende do tipo de *staccato*, normalmente diversos pequenos golpes ou um apoio e pequenos golpes sobre o mesmo.

6- Quando canta uma frase em *staccato* em *f*, de que forma utiliza ou prepara o apoio?

(x ) no início da frase e se mantém durante a frase. (CLII)

(xxx ) no início, mais um apoio extra durante a frase. (CLI, CLV, CLVI)

( ) não pensa e/ou realiza nada disso.

(xx ) Outro(s). Especifique:

CLIII- Rearticulo o apoio a cada nota, no caso do *staccato*.

CLIV- Mesmo com mais apoio.

CLVII- Depende do tipo de *staccato*, normalmente diversos pequenos golpes ou um apoio e pequenos golpes sobre o mesmo!

7- Quando você interpreta esta ária (ou cavatina) você pensa na/no

(xxxx) técnica. (CLI, CLII, CLIII, CLV, CLVII)

(xxx ) postura corporal. (CLII, CLIII, CLVII)

(xxx ) respiração. (CLII, CLIII, CLVII)

(xxx ) emissão da voz. (CLII, CLIII, CLVII)

(xxxx ) expressão do texto. (CLII, CLIII, CLV, CLVII)

(xx ) apoio da voz. (CLIII, CLVII)

(xx ) Outro(s). Especifique:

CLIV- Interpretação.

CLVI- Em todas as opções acima.

8- Questão aberta: Poderia descrever quando, e de que forma, começou a utilizar e desenvolver o apoio da voz cantada. Quanto tempo levou para sua aquisição, ou, o seu desenvolvimento vocal foi paralelo à conscientização do apoio respiratório ou do som? Outro(s) aspecto(s) que considere importante(s).

CLI- (não respondeu).

CLII- Comecei a estudar o apoio respiratório na voz cantada desde minha primeira aula de canto, e com o passar do tempo de estudo e usando como cantor que foi criando-se o hábito e a conscientização de que qualquer emissão sonora, cantada ou falada, sempre deveria estar apoiada/sustentada no ar sobre pressão.

CLIII- Comecei a desenvolver o apoio da voz cantada logo que comecei a estudar técnica mais a fundo e a perceber que a utilização dessas musculaturas são fundamentais para o som chamado *sul fiato*, que, no canto lírico, é o que serve e o que se desenvolve. A liberação da musculatura laríngea do processo de produção do som *sul fiato* só acontece a partir do momento em que o conjunto de músculos (diafragma, intercostais e abdominais) assumem a forja do som. Enquanto o som está na garganta, esse som não se desenvolve e nem amplia-se. Sempre estudei muito sobre isso, mas levou realmente muitos anos, mais de dez na verdade, pra automatização de todo esse processo e real aprofundamento do mecanismo como um todo. Sigo em carreira e sigo estudando.

CLIV- Desde que comecei a cantar lírico, imagino que comecei a desenvolver o apoio. Não faço ideia de quanto tempo ele levou para se desenvolver, mas tenho uma historia interessante: fiz uma ópera duas vezes, com o mesmo figurino, em 2002 e 2005. Quando voltei em 2005, com mais ou menos o mesmo peso, tive que abrir a saia 2 a 3 dedos na região das costelas, pois precisava de mais espaço para respirar, ou seja, tinha desenvolvido bastante a região intercostal. Como professora de canto e estudiosa de fisiologia, aprendo cada vez mais sobre o apoio, e minha concepção tem mudado. Hoje, depois de ler diversos artigos e estudos, considero o apoio intercostal o mais importante, seguido do abdominal (usando reto, oblíquo transversal, etc). Não colapsar intercostais durante o canto um fator importantíssimo. Manter a postura do corpo, com externo “aberto”, outro fator importantíssimo. Acredito que cada vez mais devemos trabalhar os exercícios respiratórios junto à fonação... Facilita muito para o aluno.

CLV- Tive duas professoras de canto, uma na argentina que trabalhou o apoio respiratório do som desde a primeira aula. A minha segunda professora na Áustria, só continuou a desenvolver os mesmos conceitos.

CLVI- Aprendi a apoiar desde criança, pois tive a sorte de ter professores que sabiam explicar. Mas claro que desenvolvi melhor a musculatura na juventude e através de diferentes repertórios.

CLVII- São estudos ininterruptos. Os primeiros 13 anos de minha vida de estudante e profissional foram pesquisando o apoio básico e depois pesquisando detalhes (sutileza) em cada estilo, período, compositor, etc. este trabalho é igual ao da técnica vocal, eterno!

## Apéndice IV

### Soprano Rosimari Oliveira. Síntesis biográfica

Después de su graduación en la UFSM (1999) Rosimari Oliveira hizo especialización con Raquel Pierotti en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y luego en Curitiba estudió con profesores italianos como la soprano Luisa Giannini, Massimiliano Carraro, Vito Clemente, Filippo Zigante, Alessandro Sangiorgi (2019-2010) y el bajo Carlo Colombara (2013-2015). En 2012 se trasladó a Italia para realizar su maestría en performance. Paralelamente participó de diferentes cursos y master clases en festivales de música o clases particulares con profesores brasileños o aquí establecidos. En el año 2000 ingresa como docente en el área de canto y técnica vocal en el Curso Básico en Música de la Fundación Municipal de Arte de Montenegro (FUNDARTE), Rio Grande do Sul (RS); como preparadora vocal del Coro de la Asociación de Funcionarios de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (ADUFRGS) en Porto Alegre y posteriormente como profesora de canto en el Curso de Música de la Facultad Estadual de Rio Grande do Sul, São Leopoldo RS. Rosimari Oliveira ha sido premiada en diferentes concursos nacionales. Como solista, desde 2010, viene realizando Recitales de Cámara y con diferentes agrupaciones sinfónicas: Orquesta SESI/FUNDARTE, UNISINOS (Universidade do Vale di Rio dos Sinos en São Leopoldo/RS), Orquesta Sinfônica de Porto Alegre/RS, Orquesta Sinfônica de Santa María/RS, Orquesta do Theatro São Pedro/RS e Orquesta Sinfônica do Paraná/PR. Ha participado como solista en el *Stabat Mater* de Pergolesi; *La Pasión Según San Mateos* de Bach; la *Fantasia Coral* de Beethoven; *Beatus Vir* de Vivaldi; *Bachianas Brasileiras No. 5* de Villa-Lobos; *Missa Brevis* de Haydn; *Gloria* de Vivaldi y *Aria* de Concierto KV 505 de Mozart, entre otras. Entre las principales óperas, en 2003 realizó su debut en la ópera *Carmen* de Bizet (Frasquita); en 2006 participó como Agathe de *Der Freischütz* de Weber en Valladolid/España; entre 2008-2011 realizó una tournée por Rio Grande do Sul con la ópera *La Serva Padrona* de Pergolesi junto con la orquesta SESI/FUNDARTE (48 presentaciones); en 2012 se presentó como Donna Anna de *Don Giovanni* de Mozart en el Conservatorio Antonio Buzzolla de Adria/Italia y como Despina de *Così fan tutti* de Mozart en Porto Alegre/RS. En 2013 cantó como Ciesca de *Gianni Schicchi* de Puccini en Curitiba. Recientemente ha cantado *Anna Bolena* y *María Stuarda* de Donizetti; Leonore e Marzelline de *Fidelio* de Beethoven; Leonora de *La fuerza del destino* de Verdi; Beatrice de *Beatrice di Tenda* de Bellini y Manon de *Manon Lescaut* de Puccini. Arias de ópera en versión de concierto son parte del repertorio de Rosimari y vienen siendo presentados en diferentes salas de concierto de Rio Grande do Sul especialmente.



## Apêndice V

**1ª. Entrevista (transcrição) semiestruturada com Rosimari Oliveira, soprano.**

**Data: 23 de junho de 2013.**

**Hora: 10h11min**

**Local: Rua Mal. Floriano Peixoto, 227, Apto. 301, Santa Maria, RS.**

### 1ª. Parte - Sobre as duas obras gravadas

**RHFO.** Em que momento durante a formação da voz cantada feminina, você considera que deve ser incluído o estudo de *Una voce poco fà* e *O mio babbino caro*?

**RO.** O momento do estudo acadêmico, Durante o estudo do canto, eu creio que depois da pessoa que está estudando, o aluno, ter já experimentado árias antigas, canções, Lied, talvez Lieder não, mas canções mozartianas, árias barrocas e... Para entrar, por ex. em *O Mio Babbino Caro*, que já é mais romântico, com uma orquestração mais pesada. Depois de ter experimentado esse repertório mais leve, mais central. Trabalhar bastante o centro da voz. Depende da idade, da constituição física, da maturidade física. Mesmo que seja maduro fisicamente, eu sempre acho que deve começar com árias antigas, repertório mozartiano, canções ou árias, e algumas árias centrais.

**RHFO.** Quantas vezes você cantou essas obras em público? E a partir de que momento considerou que sua voz estava “pronta” para interpretá-las?

**RO.** *Una voce poco fà*, não está pronta nem hoje. Não tenho essa vocalidade, para essa ária específica, não é o meu... Se eu fosse fazer Rossini, hoje em dia, seria um Rossini sério, hoje em dia. Quando eu comecei a estudar e depois de um tempo que meu professor me deu todas as árias antigas, todos os Mozart, Bach, Haendel... e eu cantei *Una voce poco fà*, eu não estava preparada para cantar, eu achava que estava, mas, não estava. Não tinha essa maturidade muscular, não tenho a vocalidade; estava experimentando e eu acho que tem que experimentar. Como eu ia saber que minha voz hoje é mais para *O mio babbino caro* e não é para *Una voce poco fà*, por exemplo. E *O mio Babbino caro* cantei muito depois de já ter começado, acho que uns três anos depois. Hoje aos 40 anos me sinto preparada para cantar *O mio babbino caro*, na época eu não estava. Por toda a questão de muito sustento, sustentação do apoio para essa linha longa, os saltos de agudos, eu não era preparada, hoje eu me sinto segura para fazer.

**RHFO.** Você gosta de cantá-las, se for sim, por quê?

**RO.** *O mio babbino caro* eu gosto muito. Eu gosto de repertório assim com linhas longas, legatas, e a minha vocalidade é para isso é onde minha voz rende mais. *Una voce poco fà* eu gostaria muito de cantar se eu tivesse essa vocalidade, essas agilidades porque o personagem me agrada. Talvez pela minha personalidade descontraída, mas, vocalmente a minha voz não rende. Hoje eu tenho recursos técnicos, mas, não é o que mais rende com minha voz.

**RHFO.** Rose, o seu timbre vocal é de soprano. *Una voce poco fà* foi originalmente composta para mezzo-soprano. O que você acha de interpretar peças originais para determinada classificação vocal em uma outra classificação. Isso é bom para a voz? Ou depende de cada ária/cavatina? Depende das características de cada voz e de sua técnica vocal?

**RO.** Eu acho que cantar uma ária que não seja especificamente para soprano, cantar a ária acho pode. Cantar o personagem inteiro não. Tu tens as notas, não vai ficar tão bom como para quem tem a voz para esse repertório. A ária consigo fazer. Tem muitos graves ou uma orquestração pesadíssima para tua voz... pega lá no youtube. Eu nunca vou poder cantar Ulrica<sup>217</sup>, eu não vou poder cantar. Sozinha é uma coisa, cantar com orquestra traria problemas.

**RHFO.** Você acha que não é aconselhável fazer todo o personagem. Por exemplo, com *O mio babbino caro*.

**RO.** Se a cantora tem um lá[4], cantar a ária não tem problema. Canta essa ária que seja um personagem um pouco mais fácil.

---

<sup>217</sup> Ulrica. Personagem para mezzo-soprano dramática na ópera *Un Ballo In Maschera* (1859) de Giuseppe Verdi (1813-1901).

**RHFO.** Uma soprano que tenha a voz mais flexível?

**RO.** A Laretta... A Rosina tem uns 'conjuntones'. Transpor a ária eu não gosto. Eu gosto de ouvir com uma mezzo mesma. Mas, a Laretta, não tinha pensado nisso. A Laretta é uma mocinha, uma personagem que não oferece muitas dificuldades. Uma Laretta feita por uma soprano dramática também não fica bom. Mas se é um mezzo mais leve é melhor do que uma soprano dramática, para a Laretta.

**RHFO.** Quais gravações destas obras você conhece, e quais são as suas preferidas e por quê?

**RO.** Rosina: Cecilia Bartoli<sup>218</sup>, no início da carreira. Ela é um instrumento. Tu não perdes uma nota. Tu ouves tudo. Eu gostava de Agnes Baltza<sup>219</sup>, eu gosto muito da interpretação. Da Cecilia eu gosto da interpretação. Da Baltza eu gosto dessa coisa desparelha. Eu gosto dela. A música não é só técnica.

**RHFO.** O que poderia ser um defeito pode ser interpretado como uma qualidade, uma personalidade.

**RO.** Eu ouvi uma vez uma gravação da Maria Ewing<sup>220</sup> e gostei também, ela também é muito precisa musicalmente. A minha preferida é a Cecilia Bartoli como artista, como musicista, como pesquisadora. Ela nunca faz um personagem superficial. Mesmo quando ela é jovem. A interpretação dela que eu gosto mais é de quando ela era jovem. Hoje em dia ela está diferente. Não faz mais outras coisas. Ela vai aí fundo na pesquisa, na música. Com relação a *O mio babbino caro*, apesar de todo mundo diz que ela tem problemas técnicos, que a voz dela é feia, que tem problemas técnicos, eu gosto da Maria Callas<sup>221</sup>. Gosto da minha diva Montserrat Caballé<sup>222</sup>, pela linha de canto, os pianíssimos... Não tem quem faça melhor que Montserrat. Gosto, de Callas pela atriz que é. E a 'Montse' pela linha de canto que é uma escola.

**RHFO.** Qual a diferença entre interpretar *Una voce poco fà* e *O mio babbino caro* acompanhada por piano ou por orquestra? Você já pensou nisso? Você pensa também com relação à acústica da sala onde você fará sua apresentação? Quais são os cuidados prévios antes de se apresentar, no caso, estas peças?

**RO.** *O mio babbino caro* eu já vivenciei cantar acompanhada pela orquestra. *Una voce* só cantei com piano. Tem muita nota. *O babbino caro* é bem diferente cantar com piano e cantar com orquestra. Sempre vai ser diferente cantar com piano e cantar com orquestra. Cantar com piano é uma moleza. Tu podes fazer o que tu quiseres. Pode fazer teus 'rallentandos' como tu quiseres, vai para lá, não vai... Com a orquestra já é diferente. Tem que fazer o que está escrito na partitura. Puccini escreve o que ele quer, Está ali na partitura. Mais com orquestra tu precisas de mais apoio, de mais projeção. Com orquestra sempre é melhor cantar. Eu prefiro. Eu acho que tu ficas não sei te explicar... Tu estás mais respaldada pela orquestra. É como se tivesse uma cama. Com o piano tu estás mais desnudo. O compositor pensou naquele instrumento, naquele timbre, que te dá mais apoio. Uma cumplicidade com os timbres, naquela passagem, que te dá mais apoio. O piano é mais 'sequinho'. Eu acho que sempre é melhor cantar com orquestra esse repertório operístico. Eu não sei falar muito sobre *Una*

---

<sup>218</sup> Cecilia Bartoli (n. 1966), mezzo-soprano coloratura italiana. Especializada na escola belcantista italiana. Notável por sua excelente extensão vocal, realização de agilidades e extremos agudos para além de sua classificação vocal.

<sup>219</sup> Agnes Baltza (n. 1944). Mezzo-soprano grega. Carreira internacional cantando de Mozart a Verdi. Reconhecida por sua memorável interpretação do papel-título da *Carmen* (1975) de George Bizet (1838-1975).

<sup>220</sup> Maria Ewing (n. 1950). Mezzo-soprano americana. Famosa por sua capacidade interpretativa. Apontada especialmente pela desenvoltura do papel-título de *Salomé*(1905) de Richard Strauss (1864-1949).

<sup>221</sup> Maria Callas (1923-1977). Soprano greco-americana. Nascida Ánna María Kekilía Sofía Kalogerópulu adota o nome artístico de Maria Callas. Cantora das mais emblemáticas de toda arte lírica de todos os tempos. Cantava papeis desde soprano ligeira até ao mezzo-soprano, por isso classificada por alguns críticos de *soprano absoluto*. Seu repertório variava da ópera-séria clássica para as óperas do bel canto de Donizetti, Bellini e de Rossini e, ainda, para as obras de Verdi, Puccini e, por vezes, de Wagner, apesar, deste último, versionada ao italiano. Temperamento especial. Célebre também por sua vida pessoal no *jet set* internacional.

<sup>222</sup> Montserrat Caballé (n. 1933), soprano lírica-spinto espanhola. Vasto repertório, do barroco ao verismo. Soprano de voz pura, singular e beleza ímpar. Uma das mais importantes cantoras de sua geração. Considerada pela crítica como "La superba".

*voce poco fa* porque sempre só a cantei com piano. O que eu cantei do Barbeiro foi o dueto do Figaro com a Rosina. Eu cantei duas vezes com orquestra. É mais fácil talvez fazer as coloraturas. Tem instrumentos dobrando. Acho que é isso; não pensei muito sobre isso. Acho que se for o caso de preferência, a gente prefere cantar com orquestra.

**RHFO.** A acústica da sala de apresentação.

**RO.** A acústica é sempre importante. Faz muita diferença tu cantares num ambiente em que a acústica é propícia para o canto e outra que não é. Porque quando não é tu tens que fazer mais força e às vezes tu fazes força desnecessária porque tu achas que o som está indo. O som está indo, mais tu não tens a resposta. E isso te machuca. Tu tens que ter muita consciência corporal para sentir o que tu estás fazendo, para não empurrar, porque tu não está tendo a resposta que tu terias num teatro apropriado para o canto lírico, como é o teatro de ópera onde tu respiraste, ensaiou. Tua voz já foi, já voltou e tu tens a resposta. Te preenche. Tu ficas segura. Qualquer pianíssimo que tu fizeres, tu sabes que vai ser ouvido. E depois...

**RHFO.** Cuidados prévios ao se apresentar essas peças.

**RO.** Cuidados! Não empurrar. Procurar ouvir antes, se tiver oportunidade, mais alguém que está cantando para ver como esta sendo a resposta do som, aí tu te tranquiliza. E, não adianta, se a acústica é ruim não adianta empurrar, não adianta berrar porque não vai ser, não vai ter resultado. Tem que fazer o que é possível fazer, dentro do que tu sabes de técnica. Se a acústica não é propícia não adianta tu tentar dar mais. Tem que compensar. Os cuidados são os mesmos que tem que ter com qualquer peça que tu vais cantar. Qualquer repertório, toda a questão física de dormir bem, fazer alongamento, fazer aquecimento... Esse aquecimento, para mim, não é ficar uma hora berrando antes de cantar. É coisa simples, de exercícios fricativos, que vai aquecer, e deu! Não concordo com ficar meia hora vocalizando e vai e volta, aí chega no palco e não tem mais voz.

**RHFO.** De acordo com a tessitura vocal de *Una voce poco fa* e de *O mio babbino caro*, a sua facilidade ou dificuldade entre os registros é resolvida previamente ou considera que sua voz já resolveu essas passagens durante seus anos de estudo da técnica vocal e agora os aplica em cada repertório e, assim, parte para outros aspectos ou desafios que cada obra apresenta?

**RO.** Eu já resolvi todos os problemas de passagem, aliás, não sei se eu tive muitos. Tive alguns, mas a minha voz sempre foi meio mista. Nunca tive aquelas quebras exatamente de registros. Não sei se porque eu... Isso não é uma coisa que eu esteja afirmando, se é porque vim da música popular que trabalha muito com vários registros, e tu não tens medo de registro e registro não existe. Tu cantas o que vier no momento. Na verdade, eu acho que nem todo cantor é assim, eu sou assim. Eu nunca pensei muito quando vou cantar em registro, e se a voz no agudo e não sei o que. Eu sempre pensei muito mais na música. No que eu queria dizer. Sempre isso foi mais importante do que a minha voz. Eu acho que a obra está sempre em primeiro lugar, depois vem a voz. Claro que técnica é importante! Claro que timbre bonito é importante, mas não é o principal. Eu, sinceramente, às vezes prefiro ouvir e ver uma voz que tenha problema de troca de registro; a Agnes Baltza é um caso clássico e fez carreira, muito bem! Mais tinha o algo mais, que é aquilo que a técnica não te dá; o professor não te dá; que é tu que tens que descobrir. Que talvez tu tenha ou tu não tenha. Às vezes tu assistes a um cantor impecável, registro parelinho, não erra uma nota, ritmo, tudo. Aí tu falas: 'bonitinho!' E aí? Aí, às vezes, também tu ouves um que parece que está te dizendo: vejam como minha voz é linda! Também não me interessa, tem alguma coisa a mais para me dizer ou não tem. Referente a essas músicas específicas (*Una voce poco fa* e *O mio babbino caro*). *Una voce poco fa* quando eu cantava era muito ruim. Hoje eu sei que era ruim, mais eu me divertia, eu gostava do personagem, e eu até agradava em público. Mesmo com o agudo final que eu lembro até hoje, num concurso que eu fiz, Sebastian Benda, que eu quebrei o agudo final e veio IN<sup>223</sup> dizer que eu cantei muito bem! Eu disse assim: esse homem está louco!? Ou está querendo me enganar! Eu sei que quebrei o agudo! Mas eu estava me divertindo! Eu estava interpretando a louca, porque é assim para mim a Rosina. Acho que eu divaguei muito, é mais importante para mim, isso assim, do que a voz, os registros, isso a gente resolve. Eu já resolvi. Agora hoje em dia já resolvi, mesmo quando não resolvido, tem outras coisas mais importantes.

**RHFO.** E com teus alunos de canto como funciona esse problema?

---

<sup>223</sup>Inácio de Nonno (n. 1954). Barítono e professor de canto brasileiro.



**RO.** Sim, eu tenho hoje uma menina muito difícil com essa questão, porque são dois 'buracos': é um do médio para o grave e outro do médio para o agudo. São dois buracos que a voz some e eu não estou conseguindo resolver. Ela não está conseguindo resolver na verdade. Mas também é porque ela ainda está muito preocupada com a voz, eu acho. Se ela se soltasse mais. Ela é extremamente tensa. E ela canta popular. Ela canta tudo de garganta. Não tem troca. Nunca! Ela quer subir para o agudo, tudo na garganta, não dá! E aí até tu explicares, eu dou exemplo, e fica tudo igual. Tu tens que deixar os músculos todos irem para o lugar deles. Tu estás querendo segurar tudo com a garganta, comandar, não comanda, deixa sair. E tal... Mas é uma questão de maturidade! Ela tem 20 anos. Maturidade psicológica, física, tudo!

**RHFO.** Em relação ao *O mio babbino caro* tu pensas da mesma forma?

**RO.** Sim!

## 2ª. Parte - Sobre os aspectos técnico-vocais e do Apoio Vocal

**RHFO.** Quais são para você as principais qualidades vocais de um cantor solista? Por quê?

**RO.** Sobre as qualidades vocais de um cantor solista! Se for analisar separadamente, seccionadamente, tecnicamente, um timbre pleno, igualado (médios, graves, agudos), a voz plena, cheia, com uma boa emissão, articulação, que entenda o texto. Eu acho muito importante entender o texto, seja que língua for. Mas hoje em dia isso não se aceita mais. A prosa, o enredo, se está cantando ópera tem que entender a história. Tu tens que entender o que o cantor está falando. Isso é importante! Na parte interpretativa é importante um bom fraseado, estar dentro do estilo. Não suporto cantor que canta tudo como se fosse Verdi, 'porrada', 'porrada', volume, volume! Não tem pianíssimo, uma cor diferente! Para uma palavra, isso é importante para mim. E especificamente ópera, por exemplo, que é o que eu mais gosto, não sei se deu para perceber. De ópera, tem que ser um bom ator, de verdade. Não fazer de conta que é uma personagem; tem que ser o personagem. E aí é buscar, porque a gente não tem na formação no Brasil e nem fora. Fora talvez tenha um pouco mais. Tem uns conservatórios que tem aulas de cênica com *regisseur*. Aqui no Brasil tu podes fazer umas aulas no teatro, mas, não é um *regisseur*. Uma pessoa que entenda de ópera. E... mais: tem que buscar isso, para ser completo, para não ser uma máquina de produzir som e de notas. Acho que é isso.

**RHFO.** Você pode definir o que é técnica vocal?

**RO.** É difícil essa pergunta. O quê que é técnica vocal? Primeiro, para mim, é consciência corporal, para mim é o primeiro, é o básico. É consciência corporal. Quando tu vai fazer uma aula de técnica vocal, tu vai aprender a te conhecer, a conhecer teu corpo. A ouvir o teu corpo, porque teu corpo fala o tempo inteiro. Então, muitas vezes um aluno está fazendo tudo errado, mas, ele não está se ouvindo. Ele só está pensando naquele agudo ou naquele grave. Mas, ele não está pensando se está respirando certo, se está abrindo a boca, se está deixando o som vir para frente. Ou está tudo agarrado, porque só quer fazer volume e chegar naquela nota. Às vezes tem todo o resto lindo de música, mas, só pensa no agudo final. Sentir que está raspando a garganta, se está doendo, estar nasal. Tudo isso dá para sentir se tu tens consciência corporal. Se tu te percebes. Não é o outro... Eu posso dizer: olha, está nasal, apertado na garganta, não está relaxando para respirar, está com a barriga toda dura! Nunca relaxa, está fazendo muita força! Mas, se a pessoa não se dá conta, internamente disso, não vai sair. Pode, de repente, às vezes funciona gravar, se ver. Se ouve e se vê. Às vezes, não adianta se ouvir também. Tem que gravar, filmar, áudio e vídeo, para ver que não está abrindo a boca, para ver que não está articulando. Para ver que não está relaxando para respirar. Então, para mim, técnica vocal, a palavra chave é consciência corporal.

**RHFO.** Você segue algum tipo de escola de canto, por exemplo, a italiana ou a alemã?

**RO.** Eu sou adepta e acho que é o melhor, é o belcanto italiano. O que é para mim... o quê que é o bel canto italiano? Não sei. Não vivi naquela época. Não sou nativa. Não vivi na época em que se falava... O que eu compreendo hoje em dia, que é a forma mais natural e primária de cantar. Não sei se primária a palavra, que é o natural, que é respirar e cantar *sul fiato*, ou seja, cantar em cima do ar. Cantar com pressão de ar e não com força de ar, não com força muscular. E que se aproxima muito da fala. Então, eu acho que, se um aluno tem problema de fala ele vai ter problema de canto. Se um aluno não articula para falar, não vai articular para cantar. E o belcanto trata muito disso: de

aproximar, da forma mais natural possível de respirar, de articular, de ir como a fala. Claro, registro! Obvio que muda, mas, porque para cantar mais agudo, para cima... Mas, dessa forma de respirar, eu acho... Eu acho que minha técnica vai mais nessa linha do belcanto italiano.

**RHFO.** Conhecer seu organismo e, no caso, adaptar-se às exigências vocais do repertório!

**RO.** Sim, consciência corporal. Conhecer que repertório você pode fazer. Não achar que pode cantar tudo. Porque hoje em dia, infelizmente, acho que isso foi perdido. Os compositores não pensam mais no instrumento: canto. Escrevem de qualquer maneira, não sabem escrever para a voz como sabia escrever Mozart, como Verdi, como Wagner. Essa gente sabia escrever para voz, especificamente, para aquela voz. Então, e essa escola existe, e as pessoas tem que saber, tem que procurar e entender que a sua vocalidade é para uma coisa e não é para outra. Por mais que tu exerces, ou a tua voz é para esse repertório *leggero* ou para o mais dramático, ou mais lírico. Tem que respeitar isso. Enquanto tu não respeitas, enquanto tu não achas o teu repertório, a tua voz não desenvolve tanto, como poderia desenvolver. Isso demora, porque até a técnica demora; porque teu organismo, cada um é diferente. Tem o seu tempo de assimilação e de amadurecimento. Creio que é isso.

**RHFO.** Como você define a questão do apoio vocal? A grande temática!

**RO.** A grande temática. É muito polêmico. O apoio vocal, isso é muito difícil falar, tem tanta coisa escrita, né, sobre isso, e tu lês uma coisa que desdiz outra e aí tu lês outra, não, então tá, é isso! O apoio para mim é... Começa com a respiração relaxada. Tu inspirar de forma relaxada que todo teu corpo se abra para esse ar entrar. E esse ar não tem que ser muito, é o suficiente para viver. Não interessa a quantidade que entra, mas a qualidade dele quando sai. E aí... Existem várias correntes; abre a costela para respirar, para inspirar, eu não abro a costela para inspirar, eu abro a costela para expirar, para a fonação. E esse abrir costela, que vai e é recolher o baixo ventre que vai me dar o apoio diafragmático, o seja, que não vai deixar o diafragma voltar a sua posição de repouso rápido; com esses músculos intercostais e oblíquos, e tal, que eu consigo segurar o diafragma por mais tempo, expandido. Isso é apoio. E isso, elevar, eu respiro bem baixo e elevo o ar, aí então abro a costela, isso me cria uma coluna de ar e cria a pressão suficiente para a fonação, para cantar. Isso para mim é o apoio. Então, quando as pessoas falam teu apoio é para dentro ou para fora, depende do momento, depende do repertório. Se eu vou cantar Mozart e tem linhas grandes, Mozart, eu canto tudo com costela aberta, o tempo inteiro. Só trabalho em baixo e aqui (reto do abdômen?) não fecho nunca! Só trabalho o abdômen. Se eu vou cantar Puccini, Verdi, aí o apoio é mais embaixo. Digamos que a pressão, a força, é mais embaixo e não abro tanto a costela. O ar não é tão alto, é médio. A força se concentra mais no abdômen mesmo do que nos intercostais. (RHFO: isso seria para dar mais força, a garra que esse repertório requer) **RO.** Mais força, mais sustentação, mais projeção, mais volume, nesse repertório porque vai ter mais orquestra, outra exigência. Mozart já não precisa tanto! Barroco muito menos. Então, depende muito do repertório essa questão. Eu não sei se respondi? É polêmico. Não interessa para dentro ou para fora. Eu acho que o principal para apoiar é a inspiração. Se você inspira tenso, vai respirar alto, não vai ter como apoiar, porque já vai estar tudo lá encima (na garganta). É abrir o corpo e relaxar, naturalmente. É isso é natural. Tu vives assim. Se tu tens uma boa respiração diária, não existe respirar de uma forma para cantar e de outra forma para viver. Enquanto tu não alias as duas coisas, não funciona. Não existe uma voz para falar e outra para cantar. Para mim não existe, é a mesma coisa.

**RHFO:** Tu antes falaste de força do ar e força muscular, qual é a diferença para ti?

**RO.** Quando tu inspiras e usa toda essa questão diafragmática de elevar o ar, só essa questão de fazer aaaaaahhhhhh (aspirar), essa pressão de ar contra a corda, essa já é a força para cantar, agora se encima disso tu faz aaaaaahhhhhh (força com a garganta), apertada (a garganta) e empurra muito mais, isso é músculo. Os músculos eles tem ao redor, ou, tudo o que tu fazes em excesso, tu respiras demais, ou respira de menos, não funciona. Tu fazes força de mais ou força de menos, não funciona. Por isso eu acho que sou mais dessa questão do bel canto, da naturalidade, que é. A gente fala, então a gente pode cantar. Então, quando eu respiro para falar contigo eu estou usando toda essa musculatura e está tudo relaxado aqui na laringe. A laringe não tem que fazer força. A laringe ela funciona independente. Se tu puseres ar nas cordas vocais e articular, usar os ressonadores vai sair um som. Agora se tu pensar que tu tens que controlar aqui; que tu tens que apertar alguma coisa aqui na laringe, isso é fazer força muscular. A força muscular do aparelho fonador, aqui encima é que não tem que fazer, eles fazem sozinhos. Já estão preparados para fazer a força necessária. Não sei se é força. O *tônus* necessário para aquilo, para aquela a produção vocal. Não tem que fazer nada a mais. Passa o ar, vai vibrar, se a corda está bem, sem nenhuma fenda, vai sair o som, falado ou cantado. É independente da tua vontade.

**RHFO.** Rosi, o que eu notei ontem na apresentação, e que você mesmo se notou isso, que antes da apresentação você percebeu certa problemática na região média, de uma ronquidão, de um pigarro, até que você comentou, e que antes no ensaio nós não notamos; você mesma não notou. Então te pergunto, isso é devido a um fator ambiental, uma circunstancia fisiológica ou tem um fator psicológico que está influenciando isso, anterior à apresentações?

**RO.** Não, eu não tenho normalmente isso. Foi uma questão realmente física, eu não estou bem da voz, só que daí piorei com a viagem, não dormi bem. O meu erro foi ter feito um ensaio antes, com o Cesare<sup>224</sup>, de um outro repertório, (RHFO: você ensaiou naquele dia, Ah!). RO: ontem à tarde, hoje tem ensaio, é que não tem outro momento. Eu já estava rouca de manhã, já com muito muco, com muito pigarro, nariz entupido. A voz super grave, que ainda estou. Eu devia ter ficado quieta. Eu errei, (RHFO: devia ter feito um ensaio mais técnico?) RO: também, é, cantei a *plena voce*. Forte. E depois eu fui cantar Mozart. Então, naquela região, estava um pigarro que não saia. E era naquela nota. Sol[3].

**RHFO.** Então foi isso! Porque eu fiquei na dúvida, como que pode ter sido, não estava sabendo desses seus dados. Tem ensaiado à tarde, esse repertório, e foi um ensaio tão bom. Ceddo, com a voz limpa! Não apresentou nenhuma problemática naquela região media. Na repetição também aconteceu. Aí eu fiquei... será um fator psicológico? Também para minha pesquisa. Será que esses fatores psicológicos podem influenciar anterior a própria performance? (RO: acho que pode sim!). Atingindo a própria fisiologia das pregas vocais.

**RO.** Por nervoso você produz muito mais muco. Às vezes aparece um pigarro do nada, mas, nesse caso, não foi. Até por que o repertório não era uma coisa que eu não... mas, realmente, foi físico. E está sendo. Não estou bem da voz. Estou muito grave. Eu tenho que... tem a questão do acidente<sup>225</sup>, (RHFO: sim!) que eu não estou dormindo bem há dias... o não dormir para um cantor é horrível... as pessoas não entendem que a gente precisa dormir, é a única coisa que descansa a voz, é dormir. Ficar quieto e tomar água.

**RHFO.** E você faz uso de alguma medicação, caso seja necessário para ter esse repouso? Faria uso ou faz uso?

**RO.** Eu não faço uso. Como eu tive uma situação de muito stress, eu tenho tomado uma homeopatia para dormir. Que é valeriana. (RHFO: e surte efeito?) RO: que me relaxa e eu consigo dormir. Porque eu não tomo nada. Que quem toma alguma coisa para dormir, uma valeriana não faz nem coegas (risos). Tem que tomar uma coisa pesada. Não tomo remédio, procuro não tomar nada. Não tomar remédio para não causar dependência. Porque tem gente que só se apresenta tomando remédio. Se eu tomar um relaxante muscular eu fico shshshshsh (risos), eu não canto. E eu gosto da adrenalina, do nervoso, do tremer, do ir ao banheiro varias vezes (risos) (RHFO: esses mecanismos tradicionais anterior à performance?) RO: isso é o que da o gosto do negócio, porque se tu não sentires nada, ah, não! Tem que ter medo! Eu acho que tu tens que ter. O nervoso é sinal de que tu respeitas o público. Que tu queres fazer bem!

**RHFO.** Você acredita que mesmo as pessoas mais experientes passam por essa situação também?

**RO.** Ah sim! Eu acho que sim! Tem muitos depoimentos de grandes cantores que sempre ficam nervosos. Eu acho que no momento que não sente mais nada, não tem graça. Eu acho.

**RHFO.** Então, fizemos um apêndice, e foi muito ilustrativa para meu pensamento. Voltando, qual é para você, a relação entre a técnica vocal e o que se determina chamar como apoio e as qualidades vocais resultantes na voz de um cantor lírico?

**RO.** Não sei se eu entendi essa pergunta.

**RHFO.** Técnica vocal e apoio tem alguma correlação? Eles têm uma correlação? São desenvolvidos. Acho que até você já respondeu antes!

**RO.** Sim, respondi antes, quando falei de consciência corporal. Se tu tens consciência corporal tu vais entender o apoio. Tu vais entender que o mecanismo é natural. E que tudo se ajeita, e que então as coisas estão interligadas.

---

<sup>224</sup> Referência a Cesare Barichello (n. 1959), tenor spinto gaúcho.

<sup>225</sup> Rosimari Oliveira faz referência a um acidente automobilístico sofrido semanas antes desta entrevista.

**RHFO.** Então, essas duas situações, a própria técnica vocal que o apoio está dentro...

**RO.** A técnica vocal vai te ajudar a desenvolver toda tua musculatura, tonificar e entender o apoio. Como funciona o mecanismo.

**RHFO.** E como consequência vai levar a uma qualidade vocal ao cantor lírico, ao cantor de voz desenvolvida.

**RO.** Eu acho que a qualquer cantor, independente do estilo que tu vais usar. A técnica para mim é a mesma. Tu tens que respirar correto. Tu tens que *emplear* correto. O quê que tu vais mudar, tu não vais cobrir tanto a voz como se tu fosses fazer uma ária de ópera, uma canção lírica, para cantar popular. E tu não vais usar tanta pressão de ar, até porque tu vais cantar popular, tu tens microfone, não vais precisar de tanto volume. A única diferença de um para o outro, para mim. Mas tu tens que articular, tu tens que usar os ressonadores, tu tens que relaxar, tu não pode apertar tudo para fazer qualquer música. A naturalidade! Eu sempre enfatizo isso, tem que ser natural, prazeroso, fácil. Não tem que ser um suplício cantar.

**RHFO.** Com relação a esse cansaço que tu tiveste antes, por ter ensaiado a plena voz, tu achas que esse cansaço é natural?

**RO.** Não, isso é um momento que eu estou passando. Que eu tenho que parar e... a gente tem consciência, mas, nem sempre dá ouvidos a essa consciência. Vários motivos: tu tens que cantar, tu tens compromissos, tu tens que trabalhar, tu tens que dar aula, né? Mas eu precisava ficar uma semana sem emitir uma nota, eu acho.

**RHFO.** Você acha que dar aula e cantar interfere uma coisa na outra?

**RO.** Já me influenciou mais. Eu cantava muito com os alunos. Hoje eu canto menos, porque como eu canto muito com alunos, que se eu não cantar na oitava dele ele não vai entender que tem que cantar na oitava dele e não na minha. Às vezes tenho que fazer a oitava de um menino, um rapaz. E isso é prejudicial. Eu sei que é. Então eu fazia muito isso. Hoje em dia não faço mais tanto. Quando não dá, tem um aluno com uma voz grave, muito grave, eu não posso fazer na oitava dele. Então, eu canto na minha oitava e eu toco a oitava dele no piano. “Olha! tenta fazer o som do piano. Não o da minha voz, essa aqui (a do piano)”. Ou mostro alguém cantando. “Isso aqui! Não é o que eu estou fazendo, é a mesma nota, mas, em registros diferentes: feminino e masculino”. Então, eu tive um caso de pré-nódulos nas cordas vocais porque eu trabalhava... Logo que eu voltei da Espanha, trabalhava, trabalhava para pagar as contas, não parei com gripe, não parei, e cantava muito, aí eu chegava... Segunda-feira era um dia terrível porque eu dava aula à tarde toda e de noite tinha coral e aí com coral de jovens que eu tinha que cantar soprano, contralto, tenor e baixo. Um dia amanheci totalmente sem voz. Fui no médico, um picareta lá em Montenegro e disse que não tinha nada, que era emocional. Emocional nada, claro que eu tenho alguma coisa. Me deu três dias de atestado, peguei sexta-feira, sábado e domingo. Não falei, não fiz nada. Voltou a voz. Segunda-feira dei aula, terça-feira amanheci sem voz. Então tem algum problema. Fui para Porto Alegre<sup>226</sup> num otorrino especialista em cantores. Primeira coisa: uma laringoscopia. O outro nem isso fez. Fez o outro que é pelo nariz e disse: “Não! Está com pré-nódulo nas cordas vocais”. Tem que ficar de boca fechada. Me deu 15 dias de atestado. Não era nem para atender telefone. Então, de lá para cá mudei muitos hábitos. Isso faz parte da consciência que vai sendo desenvolvida ao longo do tempo, né?! Cada vez tu aprendes uma coisa a mais, te conheces mais. E eu fiquei 15 dias que não era nem para atender telefone. Fiz fono e mudei os hábitos. Não faço mais isso de dar aula o dia inteiro e ainda cantar o dia inteiro com aluno, e depois cantar em coro e fazer a voz... não, não faço! Eu não posso fazer outra voz. Tu descobres, não tem como fazer uma voz de baixo. Eu consigo fazer. Mas, eu pago um preço muito alto. Eu fico me ‘fresqueando’, né?! Fazendo essas coisas. (risos)

**RHFO.** No início da minha pergunta você já explicou o que seja apoio vocal. A partir disso eu te pergunto: você pensa nele quando estuda?

**RO.** Sim.

**RHFO.** E quando canta na performance?

**RO.** Já pensei mais, mas, hoje não penso. Hoje em dia já está automático. Até porque quando tu estudas, tu pensas, então, em aquela passagem tu vais fazer assim. Repete, repete, repete, se torna automático.

---

<sup>226</sup> Porto Alegre. Capital do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

**RHFO.** Exatamente o que seria a continuação da pergunta. Também acredita que depois de um certo tempo de exercício profissional você considera que ele faz parte naturalmente da técnica, do conjunto de pensamento durante a performance?

**RO.** Numa performance não tem que pensar em técnica. A técnica tem que estar consolidada, porque aí te dá a oportunidade de realmente fazer música. De interpretar.

**RHFO.** Exatamente. De que forma você situa a compreensão de seu aparelho fonador na hora da interpretação: a técnica está resolvida previamente? Ou em cada apresentação da performance, de acordo com o repertório, você antecipadamente toma consciência dos desafios e dificuldades da obra?

**RO.** Antecipadamente eu tomo consciência dos desafios e complexidades da obra. Trabalho as passagens que são mais complicadas que eu tenho que pensar em ensaio, e depois na performance não penso mais.

**RHFO.** Exatamente. Então os automatiza. Vai fazendo com esses movimentos...

**RO.** Para tu ter na hora da performance estar livre, livre para ousar, para...

**RHFO.** Então tudo (entre aspas) foi antecipadamente preparado?

**RO.** Sim. Foi antecipadamente preparado.

**RHFO.** Depois de uma apresentação você analisa os resultados? Com relação a quais aspectos? Técnicos-vocais? Estéticos? Com relação ao antes e ao depois da apresentação, do ensaio e a apresentação propriamente dita. O quê que tu podes comentar a respeito disso?

**RO.** Eu gosto muito de... Bem, eu não gostava, além, nem gostava de me ver e de me ouvir. Mas, é importantíssimo. Porque aí tu vais entender coisas que tu estás fazendo que é bastante difícil de se dar conta. De repente, tu podes melhorar a tua interpretação estética, estilística: “ah! essa frase não está funcionando bem!” Durante uma apresentação, às vezes também, a questão do nervoso. O ar fica menos, por mais automatizado que tu estejas. Tu não é uma máquina, cada performance vai ser diferente da outra; não vai ter nenhuma igual. Porque ninguém é máquina. Então, é importante tu te veres, para... então, quando eu fizer isso, eu tenho que fazer assim, porque nesse momento vou estar nervosa. Meu ar vai ser um pouco menor, então tem que fazer isso para que isso não aconteça. Enfim: Não sei se respondi.

**RHFO.** Quer dizer então, você tem uma concepção da obra e você almeja atingir aquele objetivo?

**RO.** Que nem sempre é alcançado. Às vezes e com o tempo de estudo, de desenvolvimento técnico, vai melhorando. Tu vais começando a ficar um pouco mais “satisfeito com a performance”, mas, nunca, eu nunca estou satisfeita. Nunca. Sempre tem coisas que...

**RHFO.** O que não te satisfaz, por exemplo?

**RO.** Depende do que eu fiz, por exemplo, o último personagem que eu fiz agora, Despina<sup>227</sup>, Eu gostei de muitas coisas, acho que cenicamente eu estou bem, Mas, têm coisas de fraseado que eu poderia ter feito diferente. Não gostei! Eu na... talvez na ânsia da interpretação de ser cômica, tem alguma descolocação da voz, que, não foi consciente que eu fiz. Foi na hora que aconteceu. E isso é legal para o personagem, mas, por exemplo, se eu estivesse fazendo uma audição, talvez não me chamassem porque descoloquei a voz. Eles não vão saber se descoloquei porque eu quis, pelo personagem ou se é porque eu tenho um problema técnico. Eu sei que não é. Poderia ter feito diferente aquela parte. No afã da cena, eu fiz. Então, a gente nunca acha que está bom. Autocrítica tem que ter. Quando tu não tens autocrítica tu achas que qualquer *m* que tu fizer está bom. Não, tem vezes que o agudo não saiu bom! Eu podia ter segurado mais! Não segurei! Eu poderia ter feito piano aqui e não fiz! Coisas assim. Eu sempre achei minha voz muito estridente. E foi muito difícil fazê-la ficar um pouco mais... Mais, eu tenho que aceitar que meu timbre é mais metálico. O que não é uma coisa ruim. Para a voz é bom. É melhor do que ser uma voz apagada. Mas, esse metal pode ser um pouco mais... ‘aveludadinho’, com técnica, com colocação.

**RHFO.** Mais, o prazer que fica depois da apresentação é maior do que ter descolocado a voz?

---

<sup>227</sup> Despina. Personagem de uma criada na trama no *drama-giocososo Così Fan Tutte* (1790) de W. A. Mozart (1756-1791).

**RO.** Sim! Eu fiquei, no geral, eu fiquei satisfeita com o personagem que eu montei. Mas aí tem essas 'coisinhas'. Que podem melhorar.

**RHFO.** E essas 'coisinhas' não vão superar a qualidade total da performance, seja de uma ária ou de um personagem, de uma cena.

**RO.** Eu acho que a gente tem que se divertir. Se tu não vais te divertindo não está bom. Se tu te divertires, se tu dizes alguma coisa, se tu chegaste até o público. Isso é importante.

### **3ª Parte. *Una voce poco fà e O mio babbino caro.***

**RHFO.** Rosi, nós fizemos uma gravação de *Una voce poco fà* na tonalidade original dessa cavatina que é Mi Maior. Você a canta sempre nesta mesma tonalidade? Se negativa a resposta, qual a tonalidade que normalmente você a canta? Você a canta acompanhada com piano ou com orquestra.

**RO.** Bom, *Una voce poco fà* eu já cantei com piano. Eu não canto *Una voce poco fà* mais.

**RHFO.** Em que momento tu cantavas essa cavatina?

**RO.** Eu cantava no início do meu estudo, 2º. ano de faculdade. Acho que nunca cantei bem! Não é uma coisa que eu faria. Então, não canto mais *Una voce poco fà*. E quando eu cantava preferia cantar na tonalidade original. Porque, como não é para minha vocalidade, se fizesse no tom para soprano que muitas vezes fazem (RHFO: que é fá maior) teria muitos mais agudos, muitos mais 'kokokó' para cantar (risos). Eu não gosto de 'kokokó'. Não gosto desse repertório. Ah! Eu acho até bonitinho. Às vezes me enche um pouco o saco ficar ouvindo aquele tanto de notas, aqueles malabarismos. A não ser Cecilia Bartoli. Ponto! É a única que eu gosto. Ah, eu gosto um pouco da Diana Damrau<sup>228</sup> Mas eu prefiro a Cecilia. Mas, eu não consigo ouvir muito tempo também. Apesar de adorar a Cecilia porque ela te envolve muito, é muito artista. Não é o repertório que eu gosto. Mas, não canto mais. Não tenho como te dizer. Mas quando cantava, cantava no tom original de mezzo [mi maior]. Era mais fácil para mim. Apesar de ter sido sempre difícil essa ária para mim. *O mio babbino caro*, (qual era a pergunta? a mesma coisa, as mesmas perguntas). Também tonalidade original, claro, soprano. Até porque não se tem essa... Não se pode trocar as tonalidades originais de óperas. Essa é uma prerrogativa. Mas, a única que se faz ainda, talvez, que é de Rossini, não sei se Rossini gostava disso também! Uma vez ele disse: "Ah! Que bonita! De quem é essa ária?" Que a soprano cantou, né? Botou tanta nota na ária dele que ele nem sabia mais que ária era. Eu acho que nem Rossini gostava tanto desse malabarismo todo. Que não está escrito ali. Então, Puccini muito menos. Puccini tem que fazer o que está escrito na partitura. Está escrito já.

**RHFO.** No caso *O mio babbino caro* tu já cantastes com orquestra?

**RO.** Já cantei com a orquestra. Eu audicionei inclusive agora em Curitiba<sup>229</sup> para a Laretta<sup>230</sup> (agora no início do ano), mas, me deram a Ciesca.<sup>231</sup> Estou um pouquinho passada para Laretta! (risos). Ele [o produtor] gostou bastante da minha voz. Ele disse assim: (era Robel Rocha). Ele disse assim: "Se você não se importar, tenho assim umas cinco Laurettas, mas eu não tenho nenhuma Ciesca, com graves para poder fazer. Ela fica no meio do negócio. O grave das sopranos, assim... Então eu gostaria que você fizesse. você topa o desafio?". É! Topo. Eu tinha estudado Laretta e Nella<sup>232</sup>. Não tinha nem olhado a parte da Ciesca. Tive três dias para olhar a Ciesca e foi bom! Foi legal, porque estou nessa fase agora, mais de corpo, mais de corpo vocal. Mas, como tenho essa coisa, pelo menos dizem essa vêia cômica, eu tenho feito só as mais brejeiras, as mais louquinhas. Não é tanto assim! Gostaria tanto de fazer um personagem dramático. Uma Mimi<sup>233</sup>, mas não, me dão Despina<sup>234</sup>,

<sup>228</sup> Diana Damrau (n. 1971). Soprano lírica-coloratura alemã, *Kammersängerin* da Ópera Estatal de Baviera. Reconhecida principalmente por suas interpretações nas óperas de Mozart, Mahler e Richard Strauss.

<sup>229</sup> Curitiba. Capital do Estado do Paraná, Brasil.

<sup>230</sup> Laretta. Um dos principais personagens na ópera *Gianni Schicchi* de G. Puccini. Ela que canta a célebre ária *O Mio Babbino Caro*.

<sup>231</sup> Ciesca. Personagem cômica na ópera *Gianni Schicchi* de G. Puccini.

<sup>232</sup> Nella. Personagem na ópera *Gianni Schicchi* de G. Puccini.

<sup>233</sup> Mimi. Papel titular feminino na ópera *La Bohème* (1896) de G. Puccini.

<sup>234</sup> Despina. Papel cômico, uma criada, no drama-giocosso *Così Fan Tutte* (1790) de W. A. Mozart.

Serpina<sup>235</sup>, Suzanna<sup>236</sup>, essa é mais séria, mas ainda é uma empregada, uma dama de companhia. Mas as cômicas. A Ciesca é muito cômica. É muito legal de fazer. É mais legal do que fazer Lauretta. Lauretta é um personagem bonitinho, mas original. O caso de Gianni Schicchi é interessante porque o senso comum, quando ouve essa música, o público leigo, se emociona, e chora, e não sei o que, mas ela é uma baita de uma farsa, né? É uma dissimulada [Lauretta], só que a melodia é tão linda, parece que é uma coisa muito séria, que ela vai se matar mesmo, e chora e não sei o quê. Né? Mas, então, *O mio babbino caro* é muito mais para mim do que *Una voce poco fá*, e é melhor para fazer com orquestra.

**RHFO.** No caso, voltando a *Una voce poco fá*, nós gravamos a cavatina a *cappella*, se lembra, e você percebe diferença de sua voz, de sua técnica, na interpretação dessa obra a *cappella* quando a canta com piano?

**RO.** Sim, é muito mais difícil cantar a *cappella*. A afinação...

**RHFO.** Não muda nada com relação ao apoio, a respiração?

**RO.** Muda, porque aí tu não tens o instrumento a mais. Não tem que botar tanta pressão. Não precisa usar tanto volume. Isso muda. Muda a pressão, um pouquinho, mas é só o que muda. E a dificuldade de afinação, porque tu não tens o instrumento harmônico que te acompanha, te apoiando. Acho que é isso. Difícil.

**RHFO.** Como a maioria dos exemplos do repertório belcantista italiano, a repetição do texto é uma constante. E nesta cavatina não é diferente. De que forma você avalia por um lado as exigências técnico-vocais de *Una voce poco fá* e de *O mio babbino caro*, e no caso da primeira especialmente *Una voce poco fá* com relação as dificuldades técnicas das combinações melódico-rítmicas do texto em outras situações melódicas. Por exemplo, você tem uma determinada frase que você tem que cantá-la subindo numa hora e culminando numa nota aguda e aquela mesma frase numa coloratura ou numa *volata*<sup>237</sup> que você vai descendo, descendo. Como é que tu vê essa repetição do texto em situações diferentes dentro da própria partitura?

**RO.** Essa é uma pergunta muito difícil para soprano (risos). (RHFO: a gente quer botar um apêndice assim, as historinhas) RO. Soprano não pensa tanto assim (risos). Meu Deus do céu! Barítono que é mais pensante! A soprano canta. Ah! Saia o que Deus quiser!

**RHFO.** Para você então, não tem essa preocupação, essas exigências técnicas? Se torna automático assim como a técnica?

**RO.** Se torna automático. Porque a técnica esta automática. A execução ascendente ou descendente está automática. Em termos técnicos é difícil falar. É bom por que... Meu Deus! É difícil falar. Vai fazendo e não pensa. É bom porque a gente pensa. É que assim, eu estou numa fase... Eu tenho que pensar em isso para falar para os alunos. Em que vou fazer coloraturas de Rossini, se eu tiver que fazer, por exemplo, coloraturas descendentes ao mais alto possível para o grave no cair; e nas coloraturas ascendentes, o mais baixo possível de relaxamento de laringe e o ar não tão alto para não empurrar. Não empurrar mesmo. Tecnicamente essa é uma preocupação. Mesmo que eu esteja repetindo as mesmas palavras. Mas aí, por uma questão de registro e apoio para graves, médios e agudos. Aí, o apoio não é estático, ele é maleável. Maleável é a palavra. Estão surgindo coisas, né? Faz pensar, legal! A única coisa para que se eu fosse soprano ligeira,<sup>238</sup> meu filho! Essa resposta eu não faria é para... E aí, têm outras coisas que envolvem, né? A questão interpretativa é importante tu falares. Vai repetir as mesmas frases, as mesmas palavras, mas tu não vai dizer igual.

**RHFO.** Pelo que estou entendendo, não importaria tanto assim o texto, uma repetição do texto, mas, sim a postura técnica em relação desse fraseado, como você explicou. Descendo, mantendo...

---

<sup>235</sup> Serpina. Papel cômico no *Intermezzo La Serva Padrona* (1733) de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

<sup>236</sup> Suzanna. Um dos personagens protagonistas (uma criada) na ópera cômica *Le Nozze di Figaro* (1786) de W. A. Mozart

<sup>237</sup> Volata. Tipo de coloratura no repertório, principalmente, do barroco e classicismo.

<sup>238</sup> Soprano ligeira (no italiano *soprano leggero*). A mais aguda das vozes de soprano (como também de todas as vozes humanas). Extensão indo do, medialmente, mi3 ao fá5 podendo ultrapassar essa última. Especial qualidade para coloraturas e trinados. Soprano ligeira famosa foi a francesa Mado Robin (1918-1960) conseguindo emitir o ré6.

**RO.** Não! Não é que não vale o texto. Eu acho que é importantíssimo o texto. Não é isso. Tecnicamente é isso: você tem que pensar assim para fazer as notas graves e as notas agudas para que uma coloratura descendente não caia lá no térreo e não tenha projeção, e para que uma coloratura ascendente não seja empurrada e apertada, enfim, flautear e coisas do gênero. Isso é uma coisa técnica. Só que isto te alinha na interpretação para dizer a mesma coisa de maneira diferente. Interpretativamente. Se você desceu [ela exemplifica cantando uma frase: *la vipera sarò*), uma coisa; agora, se você vai fazer, vai repetir de novo essa frase e todo mundo faz diferente, e que em Rossini todo mundo faz diferente, aí, primeiro faz para baixo, aí a segunda tu faz para cima, não sei, um exemplo. Em uma tu vais fazer um pouco mais brava, a outra tu vais fazer mais debochada, entende? Uma questão interpretativa, aí é uma questão interpretativa. Tu não vais falar as duas frases iguais. Isso funciona para ária da capo<sup>239</sup>.

**RHFO.** Certinho. Por que tu não cantas essa ária hoje? Se tu gravaste ela. Estão as notas... Estás consciente da psicologia da personagem e da interpretação?

**RO.** Sim. Mas, aí que estou te falando. Hoje em dia não penso mais como uma cantora de ária; penso como uma cantora de obra que tem que fazer a personagem inteira. Não é para mim, me cansaria muito fazer a personagem completa. E a ária, não acho que minha voz renda tanto como poderia render fazendo a de *O mio babbino caro*, que é para minha vocalidade. Eu sou uma soprano lírica pura. A minha voz rende em coisas mais legatas, linhas densas, do que em agilidade e leveza. Eu consigo fazer, mas, não é a leveza de Rossini. Eu posso fazer as levezas de Mozart, por exemplo. Eu faço muito melhor a Dona Elvira<sup>240</sup>, até mesmo Despina do que a Rosina. A escrita do compositor. O estilo. Aí no bel canto para mim é Donizetti<sup>241</sup>, e algumas coisas de Bellini<sup>242</sup>, mas, Donizetti sempre cai muito bem. A Bolena<sup>243</sup>, Roberto Devereux<sup>244</sup>, esses personagens de Donizetti têm coloratura, mas uma coloratura mais densa que posso cantar com minha voz (RHFO: uma coisa mais densa). É diferente. Entende? Não é mais para uma coloratura de Rossini. Rossini sério posso fazer. Otello<sup>245</sup>, por exemplo, o Otello é outra coloratura, e outro timbre.

**RHFO.** Quando tu falas de vocalidade estás te referindo a tua classificação vocal? Ou dentro da tua classificação tu falas daquilo que é mais natural?

**RO.** Dentro da minha classificação vocal existe subclassificações. Tem soprano ligeiro, soprano lírico-ligeiro, soprano lírico, soprano dramático, spinto. Soprano ligeiro nunca fui. Nunca tive notas sobre-agudas. Na minha corda vocal não existe... Nunca tive um fã[5]. Ligeiro com certeza eu nunca fui! Com o desenvolvimento da técnica, a sua voz vai te encaminhando para um repertório. É típico, é natural. Então fui lírico-ligeiro... Comecei como mezzo, fui para lírico-ligeiro, eu cantava Sonambula<sup>246</sup> tinha as notas [RHFO: quando?] Ano 2000. Depois de formada comecei a estudar a Sonambula. Fiz umas masterclasses com a LS.<sup>247</sup> Eu fazia, mas o agudo era muito estridente, porque é bel canto,

<sup>239</sup> Ária da capo. Tipo de composição vocal muito empregada nas óperas e oratórios do período Barroco. Composta na fórmula ABA, onde o segundo A (*da capo*) era normalmente ornamentado pelo interprete.

<sup>240</sup> Dona Elvira. Papel feminino no *drama-giocosso Don Giovanni* (1787) de W. A. Mozart.

<sup>241</sup> Gaetano Maria Donizetti (1797-1848). Foi um compositor operista italiano. Um dos mais fecundos do Romantismo, majoritariamente no estilo belcantista. Compôs mais de 80 óperas, entre elas destacam-se *Anna Bolena* (1830); *L'elisir d'Amore* (1832); *Lucia de Lammermoor*(1835); *La fille du régiment* (1840) e *Don Pasquale* (1843).

<sup>242</sup>Vincenzo Francesco Bellini (1801-1835). Compositor italiano entre os mais célebres operistas da primeira metade do século XIX. Compôs somente 11 óperas por sua curta vida (morre pouco antes de completar 34 anos). Entre suas produção destacam-se *I Capuleti ed i Montecchi*(1830); *La sonnambula*(1830) e *Norma*(1831).

<sup>243</sup> Referência ao papel titular na ópera *Anna Bolena* de G. Donizetti.

<sup>244</sup> Ópera de G. Donizetti. Estreada em 1837.

<sup>245</sup> Refere-se ao papel de Desdemona na ópera séria *Otello* (1816) de G. Rossini. Libreto italiano de Francesco Maria di Salsi, baseado no *Othello* de W. Shakespeare. Estreou no Teatro del Fondo de Nápoles.

<sup>246</sup> Referência à protagonista de *La sonnambula*(1830) de G. Donizetti.

<sup>247</sup> LS (n. 1958) Soprano brasileira. Estudou em Hamburgo, Milão, Paris e Munique. Obteve o Primeiro Lugar na *Biennale di Canto di Cagliari*, em 1988 e o Primeiro Grande Prêmio no Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, em 1991. Desenvolveu carreira principalmente em palcos alemães. Atualmente desenvolve também trabalho docente na Escola Livre de Música de São Paulo.



porque a Sonambula é um personagem mais etéreo, tem que fazer uma voz... Uma voz forte. Eu tinha que recolher muito e eu apertava. Tinha que recolher tudo o que eu podia o máximo de voz. Mas não é isso que a personagem te exige, que o estilo te exige. Não sabia fazer pianos. Não tinha pianíssimos. Hoje em dia já tenho pianíssimo. Mas é outro tipo de pianíssimo, não o pianíssimo para fazer Sonambula, e mesmo para fazer uma Bolena. Porque pianíssimo também é relativo. Eu faço um a Montserrat Caballé faz outro. Eu não vou fazer o mesmo pianíssimo que Montserrat. Não vou fazer um pianíssimo que uma soprano ligeira, que é muito mais levinha que minha voz. Não sei se eu me explico?

**RO.** Então aí dentro disso, a minha voz vai se encaminhando. Hoje em dia na atual conjuntura física e de idade e a técnica, eu estou soprano lírico. Eu vejo ainda, que talvez eu vá ser uma spinto<sup>248</sup>. Porque eu andei estudando a Aída<sup>249</sup>. Eu cantei a ária de Aída a *O Patria mia*, que foi bom! A ária. Não estudei a obra toda, mas pela ária já me deu a ideia que vou poder fazer a personagem. Foi minha primeira experiência com esse personagem. Tudo é uma questão de experimentar. Eu já experimentei *Una voce poco fà*, por exemplo. Tentei, tentei, várias vezes, nunca ficou bom como *O mio babbino caro*, [esse] não precisei experimentar tanto, porque já foi. Como quando eu fazia. Voltando a Sonambula, eu conseguia, eu tinha as notas, conseguia fazer, mas, me cansava por demais, e o resultado não era assim lá essas coisas. Chegava na nota, mas faltava alguma coisa. Aí um dia foi até o Carlos Morejano<sup>250</sup> que me disse: “por que tu não fazes Aída?” Aí eu acho bárbaro. Eu sempre tive essa inclinação: o gosto para esse repertório. Talvez, inconscientemente, estava me jogando para esse repertório, mais estranho, digamos assim, [mais para] Electra de Idomeneo<sup>251</sup>. As ‘coisas’ que ninguém quer fazer eu adoro! As loucas! (risos). Aí, eu experimentava: “ah! tu achas?” “Será que não é pesado demais para mim?” “Todo mundo me diz que sou ligeiro, lírico-ligeiro, não gosto!” eu detestava o repertório. Sabe aquelas coisas apáticas, aquele monte de notas sem nada a ver para mim, aquelas coisas? Um personagem burrinhas, não me atraíam em nada, mas fazia, né? E pensava: “a pessoa sabe mais do que eu, vamos experimentar, vamos indo!” Aí eu estudei um dia a ária de Electra [Idomeneo]. Cantei com o Morejano. Eu adorei. Eu não senti cansaço. Não era difícil fazer aquela frase longa e densa. Era fácil. A minha voz vinha e aí tu vais descobrindo, isso que eu respiro, a vocalidade. A minha voz rende mais nesse repertório. E hoje em dia, não rende nada se eu vou cantar *Una voce poco fà*; não acho que renda. Não vou dizer que não tenha nada de agilidade, mas agilidade para Mozart.

**RHFO.** Podemos voltar aqui na sequência. Então nós falamos sobre *Una voce poco fà* e também um pouco relacionado com *O mio babbino caro*. Nessa situação... De que forma incide nesse repertório o chamado apoio vocal? Tem essa incidência assim? Como você conceberia se fosse cantar *Una voce poco fà*?

**RO.** Diferença de uma coisa lenta para uma rápida? Aí nessa questão do apoio entra para fazer *O mio Babbino caro* o apoio é mais denso e mais baixo; e para fazer Rossini é mais alto e mais leve. Como já tinha explicado antes. É como fazer Mozart e fazer Puccini. Porque a exigência vocal em termos de volume e projeção é diferente, pela orquestração, pela escrita.

**RHFO.** Para uma interpretação integral dessas personagens vai haver uma diferenciação do apoio. Você percebe que o apoio vem da faixa abdominal, dos intercostais ou de uma posição firme de toda a musculatura para dar suporte à voz nestas árias? Acho que você já disse.

**RO.** Vem de tudo isso. A firmeza e aquela questão: não é estático, ele é maleável, para mim. Depende da escrita, depende da exigência vocal de determinada ária, da personagem.

**RHFO.** De acordo com sua experiência em *Una voce poco fà*, como você avalia a técnica da respiração nas diferentes partes desta cavatina? Por exemplo: um fraseado mais para o agudo, mais para o grave, o mesmo para dicção e projeção da voz cantada?

**RO.** Mais uma pergunta difícil para soprano! (risos) De certa forma já falei. Para articulação é muito mais ágil, muito frontal, porque tem muito texto para falar e rápido. E tem que ser entendido. Tem que ser articulado. Muito labial, dental, rápido e firme. Diferente de fazer *O mio babbino caro*, que é um pouco mais lento, então tu tens mais tempo para formar a sílaba, que tu não tem para *Una voce poco*

<sup>248</sup> Qualidade da voz de abarcar as categorias de lírico e dramático em um só instrumento vocal.

<sup>249</sup> Referência à Aída (1871), ópera de Giuseppe Verdi (1813-1901).

<sup>250</sup> Carlos Morejano. Pianista gaúcho repassador e acompanhador de cantores líricos.

<sup>251</sup> *Idomeneo, Rè di Creta* (1781), ópera séria de W. A. Mozart onde se encontra a personagem Electra, papel dramático e com largas exigências vocais.

fà. Sobre o apoio respiratório: Então aquilo que eu falei, se tu vais fazer uma coloratura descendente, o ar mais alto; se tu vais fazer uma ascendente, o ar um pouco mais relaxado, mais baixo. É uma das coisas, assim. Na subida tem aquela questão da laringe estar bem baixa, relaxada com mais espaço dentro, porque agudo precisa de mais espaço para vibrar que o grave. É isso.

**RHFO.** Você acredita, por exemplo, porque agudo a sensação dele é mais atrás, mesmo assim como algumas professoras famosas do passado preconizavam. Por exemplo, a Lilli Lehmann<sup>252</sup> dizia que quanto mais agudo, ela tinha a sensação da voz atrás, o médio é palatal e conforme ela ia subindo (ela era soprano ligeira) era tudo, a sensação era por trás.

**RO.** Eu não tenho a experiência do agudo da soprano ligeira. Porque é outro agudo. Sobre agudo acho que é outro lugar, que eu acho que só quem consegue fazer tem a experiência de onde é. Porque é outro som. Não te parece? Para mim ele parece outro som. (RHFO: às vezes ele nem parece humano). Às vezes não parece voz, assim eu não tenho essa experiência. Não me sinto capaz de falar sobre isso, assim. Porque nunca tive. Acho de que a sensação de que é mais atrás, é porque quanto mais agudo, tem que ter mais espaço de laringe. E não acho que seja só atrás ou só na frente. Acho que é um todo. E a voz nunca é atrás, para mim, ela é em frente, só que tu tens que ter projeção. Como tu precisas de um espaço maior para aquela nota vibrar, que o agudo é muito mais vibrações. Se tu deixares só num espacinho, que muita gente tem, do tenor, socar no nariz, não vibra; às vezes não chega na nota, fica estridente. Como tu tens a sensação, eu falo muito de, a sensação daquele início de bocejo, daquele bocejão e ele vai aumentando para fazer o agudo, para que vibre, para que esse agudo não fique pontudo, ele fique recheado, encorpado. Por mais leve que ele seja, tem que ter um fundo, ele não pode ser raso. Então, talvez, tenha mesmo essa questão de que o meio mais palatal e vai subindo, não fica... Eu acho que é uma forma de explicar, mas ele não fica calcado e é tudo. Abre muito atrás para que esse som venha para frente. Para mim é isso.

**RHFO.** Eu acho que isso aqui também já foi. Qual a dificuldade e ou necessidade da técnica vocal respiratória? Você identifica problemas ou dificuldade de afinação nesta cavatina de *Una voce poco fà* e também de *O mio babbino caro*? Em algum momento você sente essa dificuldade?

**RO.** *Babbino caro* não. *Una voce* sim. Por causa das agilidades. Essa limpeza de notas, aí implica minha afinação. Por uma questão de não conseguir fazer todas as notas tão rápido, talvez. (RHFO: algum tipo de intervalo em especial? Eu trouxe a partitura). Não sei esse intervalo. Para mim a maior dificuldade de afinação é por causa da agilidade.

**RHFO.** Poderia ser nas regiões de passagem também, da região média. Apesar de que você diz que não tem problemas de passagem da voz.

**RO.** Eu não tenho problemas, mas nessa região da agilidade, como eu não tenho tanto domínio, aí implica nessa questão de afinação. Eu acho que é isso.

**RHFO.** Você pode explicar duma forma mais ampla assim?

**RO.** Para mim é isso. A minha maior dificuldade com relação à afinação é devido à agilidade que eu não domino tanto. (RHFO: e como você busca solucioná-las, essas dificuldades?) Tem isso?) Hoje eu desisti das coloraturas de Rossini. Simplesmente desisti das coloraturas de Rossini.

**RHFO.** *O mio babbino caro* tu não tens nenhuma problemática em relação aos intervalos, sentir que preciso fazer mais isso ou mais aquilo?

**RO.** Não, sempre se precisa fazer mais isso ou mais aquilo, sempre se precisa fazer. Não que isso seja uma dificuldade, mas o que a peça exige. Mas não é uma coisa difícil para mim, hoje em dia. Eu já resolvi. A questão desses intervalos, esses saltos para o agudo, de fazer legato, de fazer piano, cresce e diminui. Não é problema.

**RHFO.** Você acha que o apoio vocal tem uma relação com a afinação nas diferentes frases? Nos diferentes registros da voz? Ou seja, esse apoio pode...

**RO.** Acho que sim. Uma pessoa que não tenha um bom apoio pode ter problemas de afinação. Às vezes a pessoa tem problemas de afinação porque não está apoiando. Outros porque não estão

---

<sup>252</sup>Lilli Lehmann (1848-1929). Soprano lírica-leggera alemã, assim como professora. Seu nome real era Elisabeth Maria Lehmann-Kalisch. Amplo repertório de Mozart, Donizetti, Wagner, Verdi e outros. Escreveu sobre suas experiências vocais no livro *Meine Gesangskunst* (1902) traduzido para diversos idiomas.

emitindo corretamente. Mas, de certa forma, como a base para mim é respiração e apoio. Isso tudo pode estar influenciando na afinação. Isso é a primeira coisa que eu vou fazer. Se a pessoa está respirando e apoiando correto qual é o problema então? Não está articulando? Está travado o maxilar? Está tensa a laringe? Ou tem algum problema auditivo? Mas o apoio e a respiração podem influenciar muito na afinação.

**RHFO.** De acordo com sua experiência na performance de *Una voce poco fà* e *O mio babbino caro*, elas [estas árias] apresentam alguns intervalos onde tu podes pensar ou concentrar-se na afinação ou está concentrada todo tempo, na articulação, na dicção, projeção da voz?

**RO.** Emissão e projeção da voz e na interpretação.

**RHFO.** *Una voce poco fà* apresenta várias mudanças rítmicas nas frases com o mesmo texto. Isso representa alguma dificuldade para ti? Se afirmativa, qual?

**RO.** Não sei se é especificamente isso. A minha dificuldade é agilidade. Independente se esta repetindo o texto ou não.

**RHFO.** E essa mesma pergunta em relação a *O mio babbino caro*. Teria a ver? Mudanças melódicas, intervalares que essa peça apresenta?

**RO.** Como a escrita é mais fácil, para mim não.

**RHFO.** Não tens essa problemática. Rosimari, de que forma você resolve as frases que tem clímax no agudo ou grave da sua voz? Se você tem que resolver alguma coisa. De que forma você concretamente pensa nesse momento a situação do apoio vocal ou não?

**RO.** É o que eu te falei. Hoje em dia eu não penso. Eu faço. Para agudo o ar é mais baixo; para o grave o ar é mais alto. Para agudo mais espaço na boca, na laringe, para grave menos espaço. É automático.

**RHFO.** A gente vai tomando uma intimidade muito grande o que cada nota representa. Fraseado que leva a essas notas, o que elas representam. É como se o cantor, através da técnica, automatizasse a localização de cada nota, seu diapasão, com sua dinâmica e situação específica à maneira de um violinista que descobre na mão esquerda a afinação adequada e que naturalmente aparece num piano, por exemplo.

**RO.** A gente já sabe como tem que fazer aquela nota. Tu não tens mais que pensar. Tu já pensaste muito antes, durante e depois. (RHFO: eu acho que até independe do idioma) RO: Independe do idioma, porque a colocação vocal é a mesma. Tem que ser na frente. Tem que estar indo. É dentro de ti. Eu acho que tem que resolver problemas de base. Se tu não articulas bem no teu idioma, se não fala bem, tu não vais cantar em idioma nenhum bem. Tu não tens aquela questão do mastigar o som, tu não deixas o teu maxilar relaxado. Porque se tu deixares solto, tu falas e tu cantas natural. O movimento é natural. Tem gente que não movimenta nada. É travado. E daí tu vais cantar tudo apertado, sem articulação nenhuma. (RHFO: então o professor tem que começar a descobrir essa movimentação, essa articulação?) RO: Tem que observar. Aí ele conversa contigo. Não chega cantando na aula, chega falando, como é que esse aluno fala. Às vezes chega gente completamente fanha. Falando. Tem uma aluna que fala completamente nasal. Fala tudo N~i e T~i. É uma coisa que atrapalha. O que eu mais falo para as criaturas. Eu tenho observado que os jovens cada vez mais falam mal. Eles não falam, porque teclam. Parece que falar bem é feio. Fala giria. Fala pela metade. Fala cheio de vergonha. Adolescente, principalmente. Essa fase é incrível. Então vai fazer fono. Eu posso resolver os problemas técnicos do canto, mais da fala não sou eu. Sempre digo: vai fazer fono, tu precisas! Tu não falas bem. Como é que tu vais comunicar se tu não falas. Às vezes não se dedica a cantar só, trabalho com público numa outra atividade, como é que tu vais comunicar se tu não falas bem? É um todo, não é uma coisa separada né? A gente é um instrumento inteiro. A gente é o instrumento, não esta fora de nós.

**RHFO.** Pelo que eu entendi então, Rosimari. Que em relação ao clímax do agudo ou direcionamento da voz grave você explicou bem a sua postura em relação à respiração, tipos de colocação. E continuo perguntando: isso esta incorporado na sua técnica e na sua concentração em decisões tomadas em relação à interpretação de cada peça ou ária? Isso está muito bem definido? Outra questão um dos desafios de *Una voce poco fà* é com relação às coloraturas. Como você concebe a interpretação desta obra pensando no caráter da personagem, as dificuldades técnicas, a leveza, a fluência de sua voz e a realização das diferentes coloraturas?

**RO.** Como percebo? Bom, acho que a personagem realmente teria que ter todas essas coloraturas. Acho que é bem... é um gênio nessa questão, porque ela é ágil, ela é experta, sem vergonha, ousada, e isso está muito bem escrito por Rossini através dessas coloraturas. Nos momentos, brava, corajosa, tudo a ver com essas coloraturas da Rosina. Ele escreve bem isso. Acho que por isso O Barbeiro de Sevilha faz tanto sucesso. Os personagens são o que está escrito. A fluência está muito coesa por Rossini para fazer a construção da personagem da Rosina.

**RHFO.** Agora, paradoxalmente, já que nós comentamos a verdadeira personalidade de e *O mio babbino caro* o que tu dirias?

**RO.** Que ela é muito bem escrita também. Porque ela é uma dissimulada. A Lauretta é super-dissimulada. (RHFO: mas, quem não conhece essa ária, não percebe isso, como o grande público que não sabe essa verdade desse personagem). RO: Talvez não. Aí depende da interpretação do cantor, também. Está nas entrelinhas.

**RHFO.** Tem um apelo muito grande, naquela melodia lindíssima, muito sedutora, tentando seduzir o papaizinho!

**RO.** Se a pessoa entende italiano vai entender que é uma chantagem emocional barata. Acontece que o grande público, brasileiro, por exemplo, não entende italiano, vai só pela melodia. E a melodia é lindíssima, realmente. Você poderia colocar qualquer outra letra que ia funcionar. (RHFO: me ocorreu agora, até uma letra religiosa!) RO: ia funcionar, eu acho que sim. Porque a melodia é linda. Mas aí o texto, está dizendo: “se não me der o anel vou me jogar no rio”. Ah. Ai papaizinho, por favor, por favor, igual que criança chata querendo um brinquedo. Mas como a maioria não... acho que a música tem essa coisa. Isso dá percepção auditiva, não intelectual. Intelectualizando a coisa, deixando a sensação auditiva que traz aquele som, muito bonito. “Ai! Que coisa mais linda! Ai! Que triste essa ária!”

**RHFO.** Então Aqui terminamos nossa entrevista com a Rosimari Oliveira. Foi muito bom. Foi muito gratificante fazer essa documentação da sua experiência, da sua concepção e toda sua técnica, seus personagens. Quero agradecer. Muito obrigado! E até uma nova oportunidade, porque a gente precisa fazer um arremate em todas essas questões.

**RO.** Eu que agradeço e me sinto honrada de ser chamada a responder sobre essas coisas. Ser perguntada por ti. Bem, é uma honra!

**RHFO.** Rosi, eu gostaria de saber se quatro anos de curso, como foi no teu caso, (RO. quatro anos e meio). Carmen: quatro anos e meio, cinco anos de curso está dentro do prazo da proposta da no É suficiente para a formação, a graduação de um cantor lírico?

**RO.** Se a gente vivesse numa outra realidade, seria. Na realidade da Europa, antiga, onde a gente tem música na escola. Na realidade brasileira, não. Só que essa realidade não se mudaria na graduação. Mudaria na base que é escola, onde todo aluno tem direito de escolher um instrumento. Ele é alfabetizado nas letras e na música. O que me fez muita falta. Porque eu não tive essa oportunidade. Porque no Brasil a gente não tem música na escola. Tu não a vivencias. Ou tu pagas para vivenciar ou tu não tens. Quem tem para pagar são mínimas, poucas pessoas. Por isso hoje em dia, a música erudita é elitizada. Hoje em dia não tanto, mas ainda sim. Tem grande diferença de quem teve uma formação desde pequeno e de quem não teve. Eu tive que correr muito atrás do tempo perdido. Eu entrei na faculdade com 23 anos, não lia música. Comecei a ler música com 23 anos. Eu poderia ter começado com sete anos. Eu poderia ter tido aula de piano e seria muito mais fácil de jovem aprender, muito mais rápido do que com 23. Eu já saí perdendo com relação a alguém que com 7 anos já teve aulas de piano. Está tendo musicalização na escola. Eu já saí perdendo por aí. Para mim quatro anos e meio foi pouquíssimo. Tanto que eu não parei aí. Mesmo dentro da faculdade, além das aulas de canto e das aulas do currículo do curso, eu fiz todo e qualquer curso que podia fazer. Master classes que eu podia. Eu ia para Vale Vêneto<sup>253</sup>. Eu ia para Curitiba; fui três anos seguidos. Tinha masterclasses? Eu sempre fui fazer cursos. É importante essa atividade extracurricular, de masterclasses, de semana acadêmica, é importantíssimo. Porque, às vezes, assim, para quem tenha experiência, ou não tenha, ouvir a mesma coisa de pessoas diferentes é importante. (RHFO: e mesmo que sejam coisas diferenciadas) RO: mesmo que sejam diferenciadas.

---

<sup>253</sup> Vale Vêneto. Festival internacional de inverno realizado anualmente no distrito de Vale Vêneto, cidade de São João do Polêsine (RS). Classes magistrais de diversos instrumentos e canto.

Sim, mas, às vezes, eu vejo que o professor te diz na aula a mesma coisa várias vezes e tu não assimilas. Aí tu vais, fazes uma masterclass com outro professor e ele diz a mesma coisa, de uma maneira diferente, e tu pegas melhor. Aí tu voltas para a aula renovado e tu entende o que teu professor está falando. Enfim, então, quatro anos e meio para mim foi pouco. Eu tive que continuar, continuar, conhecer repertório que não conhecia. Imagina conhecer todo o repertório de história da música em quatro anos, não dá! Tem que ter uma base anterior que eu não tinha. Eu acho que poucos não têm. Não sei como fui parar na música! Eu sempre quis música, mas não sei se sou um caso atípico ou não. Não sei se têm outros casos, talvez tenha. Como é aquele menino de Jaguari? O Lucas<sup>254</sup>! Está encantado com ópera, me via nele, ontem, falando. E aí tu queres saber como foi depois? Adiante? Me formei, depois de quatro anos e meio. Fui trabalhar. Não cantando, dando aula. Era uma grande preocupação minha. Eu acho que eu tinha comentado contigo durante o curso. Não queria ser frustrada. Que fosse uma professora para dentro de sala de aula e nunca mais cantasse. Eu procurei, para não perder isso, ficar só dentro de sala de aula, sempre continuei fazendo masterclasses, masterclasses, masterclasses... Meu único professor fixo, mesmo, foi o Roberto, depois tudo masterclasses. Até que culminou com a máster de Raquel Pierotti<sup>255</sup> que me levou a fazer a pós-graduação na Espanha. E aí eu tive por um ano uma professora fixa de novo, que foi a Raquel Pierotti, mezzo-soprano. Interessante que eu sempre me dei bem, apesar de ser soprano, com professores de voz grave. Não sei se foi porque eu comecei contigo, barítono. Mas, as masterclasses melhores que eu fiz foi com barítonos: Inácio de Nonno; a própria Diana Bertini<sup>256</sup>; Capilupi<sup>257</sup>, todos vozes diferentes da minha. E as piores aulas que eu tive foram com professores da minha voz. (RHFO: como você explica isso?). Eu não sei se é uma questão de egos. Porque eu fazia o mesmo repertório que ela e foi uma das que me segurou no repertório certo, por um bom tempo. Que me dava Sonambula e dizia que eu não podia cantar Dona Elvira, por exemplo. E eu me dou melhor com Dona Elvira do que com Sonambula. Não sei se isso é uma coisa da minha cabeça. De perfeição, ou se realmente é. E agora com a Luisa Geaninni<sup>258</sup>, a questão de respiração e apoio melhorou. Eu entendi melhor, mais, sempre com os entraves do repertório. Porque a gente vai fazer o mesmo repertório e aí entra uma questão de ego, concorrência, e eu sou mais jovem, e isso é uma preocupação minha, de não repetir essa questão com os meus alunos. Eu não quero cair nesse mau aí. Parece que é coisa de gente frustrada. Eu tenho minhas frustrações pessoais, mas eu não quero passar para os meus alunos. Eu não quero que percam o encanto assim pela arte, acho que é. Têm umas realidades, que dá um 'baquezinho', assim. Tem gente de realidade que tu não esperas. Quando está na faculdade tudo é lindo e maravilhoso. Fazer uma carreira meteórica o quer fazer. E não é bem assim. Então algumas pessoas lidam bem com isso e outras não. E como a gente tem um ego muito grande! O cantor tem um ego muito grande. Tem que cuidar muito para não passar essa frustração para teus alunos. Enfim, é isso!

---

<sup>254</sup> Lucas Cattelan. Jovem tenor estudante do curso de Bacharelado em Canto no Curso de Música da UFSM (RS).

<sup>255</sup> Raquel Pierotti (n. 1952). Mezzo-soprano uruguaia com carreira internacional. Vasto repertório principalmente belcantista.

<sup>256</sup> Diana Bertini (?). Mezzo-soprano italiana

<sup>257</sup> Lelio Capilupi (n. 1960). Professor no Conservatório de Música Arrigo Boito, Parma, Itália.

<sup>258</sup> Luisa Giannini (?). Soprano italiana com carreira europeia. Atualmente docente no Conservatório de Veneza.

## Apêndice VI

**2ª entrevista com Rosimari Oliveira, soprano.  
13 de fevereiro de 2016. Avaliação conjunta dos resultados.  
Cidade de Montenegro, RS - Duração 1h7min**

### Transcrição

#### **1ª parte da entrevista: considerações gerais sobre o Apoio.**

**RHFO** - Sobre o apoio vocal encontramos algumas variações com relação a utilização do termo: se fala de apoio da voz cantada; apoio respiratório; apoio do som; apoio *in testa*; apoio na máscara e etc. E as clássicas expressões de apoio para dentro, mas concernente a escola italiana e de apoio para fora da escola alemã. Qual desses termos tu mais utilizas ou preferes ou não utilizas, não pensas sobre isso.

**RO** - Eu acho que é apoio respiratório, é essa a palavra que tu usas? Você fala de respiratório, que mais?

**RHFO** - São as terminologias do apoio da voz cantada: apoio respiratório; apoio da voz; apoia na cabeça; apoia na máscara. São terminologia que falam de apoio respiratório, apoio da voz, apoia na cabeça, apoia na máscara. São terminologias que a bibliografia informa e muitos professores também falam sobre isso sobre o apoio, mas, não é bem sobre isso o apoio que nós estamos referenciando!

**RO** - Não, Para mim apoio é a questão que envolve todo o aparelho respiratório.

**RHFO** - Porque tem professores que falam: apoia no palato, apoia na testa, por exemplo. Estou te dando informações dentro da pesquisa porque encontramos esse tipo de expressões, por isso quero que tu exponhas a respeito sobre isso tudo.

**RO** - Essas questões para mim são equivocadas. Já foi máscara, apoio na cabeça. Para mim a voz não é só na cabeça ou só no peito, só... A voz ressoa no corpo como um todo. E essa ressonância é que é apoiada pelo diafragma, intercostais, reto, oblíquo, toda essa região que esta ao redor do diafragma que é responsável pelo apoio. O que é o apoio para mim? É não deixar o músculo diafragmático, que é um músculo involuntário, voltar para sua posição de repouso. Eu apoio toda essa musculatura ao redor do diafragma para que ele fique o maior tempo possível expandido. Porque aí tu vai perder todo o ar, esse ar vai sair sem pressão, conseqüentemente isso aí é perder o apoio.

**RHFO** - Então vc já delimitou teu posicionamento a respeito desse apoio. Essas expressões aleatórias, meio romaneadas...

**RO** - Isso para mim é errôneo. E eu estou cantando numa região aguda, a região de ressonância que vai se destacar mais é a de cabeça, mas eu continuo com peito, laringe, tudo ressoando, se deixar tudo fechado aqui (laringe), esse som de cabeça fica fraquinho. Normalmente, esse tipo de voz fica um apitinho. Um apito que não tem projeção, não tem volume; as vezes não tem vibrato, as vezes é liso, ou, as vezes, de tanta tensão, baixa de laringe e tal, fica com o vibrato caprino, então... Se eu tiver cantando numa região muito grave, obvio que a região que vai se destacar mais é o peito, mais, continuo tendo ressonância de cabeça, na boca, tudo.

**RHFO** - E como vc falou, então vc tem uma preocupação, tem um envolvimento, ou melhor, um conhecimento sobre esse apoio especificamente respiratório. E quando tu utilizas, quando tu cantas, vc pensa nisso? Vc está constantemente envolvida com essa questão?

**RO** - Atualmente não penso mais tanto, mas quando estou dando aula, daí eu tenho que pensar mais. Quando estou cantando, só se for uma região ou uma peça muito difícil, que tenha uma exigência, num certo trecho que sei que tenho que fazer isso e se não fizer, não vai funcionar. Vou precisar mais apoio, abrir mais fundo a laringe, abrir mais a ressonância de cabeça, enfim...

**RHFO** - Na sua performance solística, vc está no palco do teatro...

**RO** - Eu já não tenho mais isso aí, tanto, porque já esta automatizada.

**RHFO** - Qualquer região seja aguda, região média, uma passagem...

**RO** - Se teu apoio está bem resolvido, essas questões se resolvem junto. Porque para mim a base de tudo é o apoio. A respiração, se está resolvida isso, a não ser que vc tenha algum problema de fala,

que é importante considerar. Se não tem nenhum problema de fala, está com o apoio resolvido, essas questões de passagem, de agudos, de graves, de projeção, isso se resolve, isso vem! Porque aí vc melhora volume, melhora, aumenta extensão, a qualidade, a tessitura fica com uma qualidade melhor, em fim, tudo melhora. Mas a partir disso, enquanto não resolve isso, Quando comecei estudar e eu não tinha resolvido isso de apoio, eu não tinha vibrato, a voz era dura, não tinha muita extensão.

**RHFO** - E vc acha que esse desenvolvimento do vibrato é devido a esse desenvolvimento do apoio ou ele é algo concernente ao desenvolvimento, até por influência auditiva de ouvir cantores ou cantoras?

**RO** - Claro que ouvir também é uma grande escola, e também vai [contribuir], mas é que tem uma questão: se vc não está com o apoio bem estruturado, bem fixado, automatizado, vai tencionar partes do corpo que não são necessários tencionar, e aí atrapalha! essa questão, para ter o vibrato e ele vir naturalmente, toda essa região laríngea tem que estar relaxada, não relaxamento, tem *tônus* natural. Se eu fizer, além disso, vai atrapalhar. Não vão soar os harmônicos, e aí não tenho vibrato, ou vai atrapalhar, vai influenciar o vibrato, não vai ser um vibrato natural.

**RHFO** - Vc é concordante com o Prof. Perelló que ele comenta, numa parte do seu livro, que o vibrato só se encontra em artistas de valor, de talento. Vc concorda com isso?

**RO** - Talento... não sei, eu acho que só se encontra em cantores que realmente estudam, conhecem seu corpo, conhecem anátomo-fisiologia, e não naqueles que abrem a boca e saem cantando. Eu acho que talento qualquer um tem.

**RHFO** - Porque as vezes o vibrato é uma coisa imitativa também.

**RO** - Sim, mas se não tem vibrato, não fica bom. Ai tem aqueles vibratos balançantes, que normalmente tu fazes imitando a alguém. É obvio que quando a gente começa a estudar, todo mundo começa imitando aquele cantor que gosta. Eu adorava Montserrat Caballé<sup>259</sup>, então tinha que imitar a Caballé. Ainda bem que era Montserrat, não era... Não poderia me inspirar nela, mas na técnica. Montserrat realmente tem uma técnica. Não poderia me inspirar nela na dicção, mas na técnica, o som pelo som, era bom! Todo mundo começa imitando, mais, chega um momento que se tu não resolveste essa questão física de apoio, não tem mais como imitar, não vai conseguir. E aí, claro, com o tempo de exercício e exercício, exercício, vai crescendo a musculatura, reforçando a musculatura e aí tudo aumenta, aumenta agudo, aumenta grave, tudo melhora.

**RHFO** - Sobre o apoio respiratório os autores inicialmente falam de apoio diafragmático, logo de apoio costo-diafragmático e ampliam para costo-abdominal-diafragmático. Qual deles tu consideras mais adequado?

**RO** - Costo-diafragmático-abdominal.

**RHFO** - Vc pode falar um pouco a respeito?

**RO** - Então, o apoio que vc usa, principalmente intercostais e reto do abdômen, e o baixo ventre, vc inspira, amplia tudo e contrai, não é tencionar, é contrair, é diferente, Ah! Dizem: dai vc tenciona, empurra! Não é tencionar, não é empurrar, não é murchar a barriga, é contrair, uma contração, essa palavra contração acho mais fácil de explicar para mulheres do que para homens. As mulheres têm cólicas, por exemplo, tem contração mesmo se for ter um parto, essa região é muito presente para nós mulheres. Para os homens não tanto, mais quem tem cólica sabe mais aonde que tem que contrair. Eu inspiro e contraio, essa contração abre os intercostais, e isso tudo se amplia, fica firme, não deixa os músculos [do] diafragma voltar para a posição de repouso. Essa para mim é o apoio costo-diafragmático-abdominal. Porque a última coisa que eu vou contrair é o baixo ventre. Na verdade contrai o reto e amplia os intercostais.

**RHFO** - Em determinado momento, no capítulo 3 da parte I, consideramos a posição da Postura Corporal. Qual o significado para ti de postura corporal e de que forma ela pode estar associado ao chamado apoio da voz cantada? A postura corporal do artista, principalmente em cena de ópera. Quais as considerações que tu podes fazer a respeito disso?

---

<sup>259</sup> Montserrat Caballé (n. 1933), soprano lírica-spinto espanhola. Vasto repertório, do barroco ao verismo. Soprano de voz pura, singular e beleza ímpar. Uma das mais importantes cantoras de sua geração. Considerada pela crítica como “La superba”.

**RO** - Quando tu já és um profissional, a posição no palco se tiver cena, não num concerto, independe, se eu tenho esta região costo-diafragmático-abdominal firme, não importa o que eu fizer com o resto do corpo. Essa região está ali, como pilar de sustentação. No início disso tudo. Se tu consegues essa abertura de intercostais e tal, vai te dar uma postura ereta e no eixo. Tu já tens uma postura. Não sei falar disso de postura.

**RHFO** - Por exemplo, somando isso que tu estas falando, um artista em cena, tem esse conjunto todo do apoio, desse desenvolvimento físico, emocional, em todos os sentidos, e as vezes o diretor manda vc cantar assim completamente numa posição idealmente considerada como antinatural para o canto, mas, no entanto, muitos artistas tem desempenho...

**RO** - Isso, te digo, se tu automatizou a técnica, não tem que pensar, ah! Eu não posso cantar sentado com a perna cruzada porque esta atrapalhando minha respiração, não, é muito mais interno isso, não é tão externo que vc não possa se jogar do lado, tentar... Muitas montagens mandam cantar vc para baixo, no entanto o som é o mesmo. Claro que é um pouco mais complicado fisicamente, não vocalmente.

**RHFO** - Mas, de repente, esse tipo de vocalidade, nessa situação, talvez deem uns coloridos, mas esse é o objetivo a ser alcançado independente desse...

**RO** - Sim, isso sim.

**RHFO** - Quer dizer que esse apoio é, essa colocação, esse histórico que esse cantor tem, pode, mesmo nessas situações, mais esdrúxulas, entre aspas, ter uma carga expressiva também?

**RO** - Sim, acho que sim! Com certeza! Mas, assim, eu bato sempre nessa tecla, primeiro você tem que estar com essa respiração, esse apoio, automatizado!

**RHFO** - Se vc botar um jovem cantor iniciante.

**RO** - Às vezes se é muito jovem ele não tem nem maturidade física para sustentar essa carga vocal que exija essa peça, essa ópera, e ainda coloca o corpo fora do eixo.

**RHFO** - Eu reparo que vc fala muito na palavra "eixo", vc poderia nos falar mais um pouquinho a respeito disso?

**RO** - Para mim o eixo é o centro do corpo, também ligado ao abdômen e a coluna vertebral. Eixo é como um fio para cima e vc fica reto! Isso seria um eixo, um eixo natural, na linha do ombro. É uma posição reta, um eixo de equilíbrio; isso para mim é um eixo, agora, se vc sai dessa posição, aí vc sai do eixo. Cai para um lado. Se apoiar só numa perna, ou no braço, aí vc está caindo do eixo. Para vc fazer isso [??] para o lado, por exemplo, toda uma carga ... aqui,... de abdômen, de intercostais, os oblíquos trabalham mais... baixo ventre...

**RHFO** - Certo, Para um aluno iniciante, então, é muito importante ter uma acuidade, uma atenção com esse eixo assim?

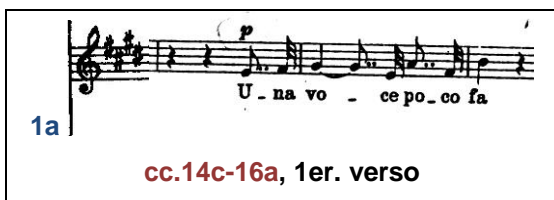
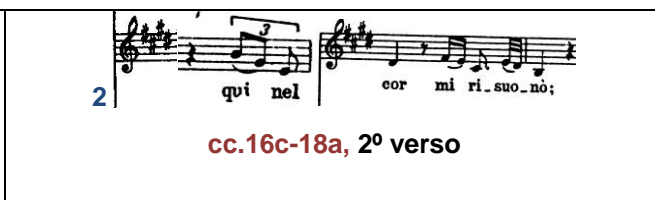
**RO** - Sim, acho que sim, porque aí ele está livre, se o corpo dele está equilibrado; para ele pensar só nessa região depois. Eu sempre falo muito isso para os alunos, não é duro, que nem um pau. Nesse momento, tu precisas que tua concentração vai para... do teu eixo. Centro vital, do abdômen, nesse momento tu precisas entender o que acontece em termos de respiração no teu diafragma e depois que isso está automatizado, tu vais poder cantar como tu quiseres, com o abdômen para baixo, se tu quiseres, e a voz será a mesma.

## **2ª parte da entrevista: considerações sobre a cavatina *Una Voce Poco Fà* de Rossini.**

**RHFO** - Com as partituras, frases das árias selecionadas, gostaria de conversar contigo sobre as exigências técnico-vocais e qualitativas exigidas ao solista. Ver cada ária, frase a frase. Por exemplo, questões melódicas de afinação, dicção, articulação, colocação e projeção da voz. O que tu poderias dizer acerca do apoio com relação a cada frase, região média, grave, daqui a pouco uma médio-aguda e depois aguda. Poderias fazer alguns comentários a respeito dessas frases de acordo a como elas se apresentam?

**RO** - Posso cantar?

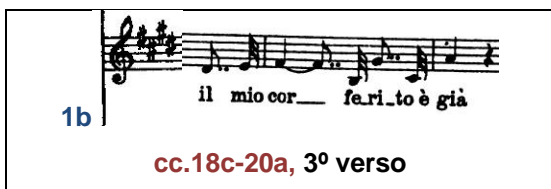


 <p><b>1a</b></p> <p><b>cc.14c-16a, 1er. verso</b></p>	 <p><b>2</b></p> <p><b>cc.16c-18a, 2º verso</b></p>
---	---

*Una voce poco fa, qui nel cor mi risuonò*, para mim, nessas duas primeiras frases, tranquilo a questão do apoio e respiração. São frases curtas, medianas, não tem uma exigência vocal grande, importante a dicção. Na articulação, porque têm colcheias, semicolcheias...

**RHFO** - Temos colcheias, fusas, mínimas ligadas...

**RO** - O apoio continua o mesmo. É nas articulações que tu fazes as pontuações, não no apoio. O apoio é na frase.

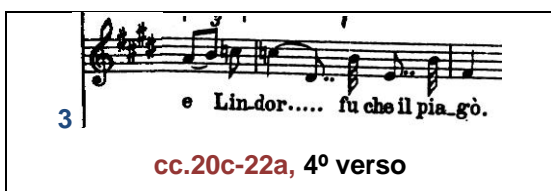
 <p><b>1b</b></p> <p><b>cc.18c-20a, 3º verso</b></p>
---

*Il mio cor ferito è già*, a mesma coisa, o apoio continua imutável para a frase, e na articulação eu faço as pontuações do ritmo.

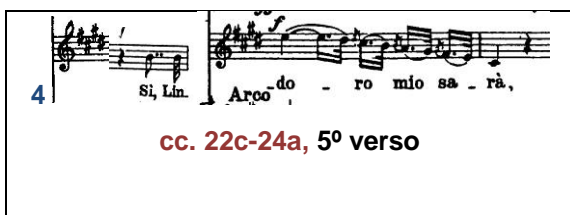
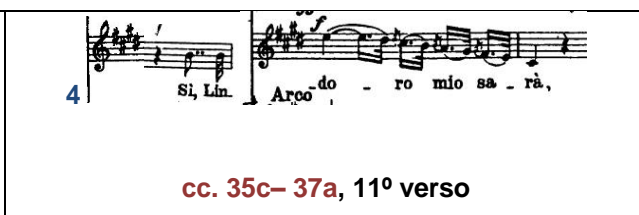
**RHFO** - Ou seja, o apoio, nessa região média, ele está presente, numa forma inconsciente.

**RO** - É como inspirar e expirar.

**RHFO** - Talvez a preocupação mais do artista seja mais expressiva... E a articulação e essa expressividade...

 <p><b>3</b></p> <p><b>cc.20c-22a, 4º verso</b></p>
--

**RO** -..e *Lindor fu che il piagò*, talvez uma 'atençãozinha' nessa questão do apoio, não cair no salto descendente (*Lindor* ) do dó3 para o ré2, e *Lindor*, deixar o som alto, o apoio mais certinho, para não deixar cair o ré, não deixar cair a ressonância, não seria bom, na minha opinião. *fu che il piagò*, aí normal!

 <p><b>4</b></p> <p><b>cc. 22c-24a, 5º verso</b></p>	 <p><b>4</b></p> <p><b>cc. 35c- 37a, 11º verso</b></p>
---	--

*Si Lindoro mio sarà, lo giurai, la vincerò*. Para mim, eu não sou muito de coloratura, tá? Não canto muito isso, não estudo mais tanto coloraturas. Atualmente, eu me dedico mais a repertórios puccinianos, verdianos, a árias 'legatas' ...enfim, para mim é muito difícil, uma vocalidade que não é mais a minha. Mas, eu uso muito mais da articulação e da dicção para essas agilidades do que apoio.

**RHFO** - Quando vc toca esse sol# aqui (*Si...*)

**RO** - *Si Lindoro* \_\_\_ sim, aí sim, esse salto, esse salto do si para cima, para o agudo, que não é mais mediano, eu tenho que contrair mais, para o salto, (*Si Lindor*\_\_\_) mais com pressão, mais presente, eu sinto mais.

**RHFO** - Aquela contração que vc já explicou antes.

**RO** - Eh! Tu pegas o reto, o baixo ventre, até... estando sentada assim, mais ainda, claro (*Si Lindor*...), eu sinto igual, mais, sentada, eu sinto... E os intercostais abertos, sempre! Eu respiro, e uma vez que o apoio eu abro os intercostais, abro as costelas, enquanto estou cantando está aberto.

**RHFO** - Vc nunca desmonta isso aqui (a abertura dos intercostais)? Vc desmonta para inspirar... mas, mantém assim (abertas as costelas)?

**RO** - Enquanto estou cantando, as costelas se mantêm abertas (*Si Lindoro mio sarà*).

**RHFO** - Ele só vai fechando a medida...

**RO** - Diminui um pouquinho, mas eu posso perder todo o ar e ainda manter as costelas abertas. Porque, aí eu respiro em baixo, e abro as costelas, eu não tenciono, eu contraio e abro as costelas, enquanto estou contraindo eu abro as costelas. Se eu relaxar...

**RHFO** - E esse consumo de ar, até seu limite, vc consegue manter as costelas sempre abertas?

**RO** - Sim, porque eu faço um treinamento com ar e sem ar, de abertura de costelas.

**RHFO** - Por exemplo (Rosemari Oliveira aqui demonstra, a abertura das costelas, com ar e sem ar).



**RO** - Boto para fora todo o ar e fico movimentando.

**RHFO** - E a mesma coisa pode ser feita com ar? (e ela demonstra).

**RO** - Sem ar é mais difícil! Primeiro com ar e depois sem ar.

**RHFO** - Podemos continuar, vimos essa parte da região aguda. E me parece que na frase seguinte a mesma coisa!

**RO** - Sim... fica o Sol#4 e mantêm, é importante que vc faça...

 <p><b>26c- 28a, 5º verso</b></p>	 <p><b>cc. 39c- 41a, 11º verso</b></p>
--	--

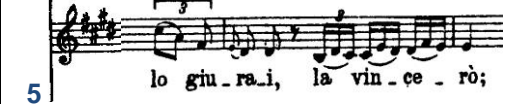
(*Si Lindoro mio sarà*, repetição) mantenha a mesma contração, assim o grave não cai demais! Essa ressonância mais alta....

**RHFO** - Até destimbra a sequência...

**RO** - E aí também varia muito de compositor para compositor. Se estiver cantando Verdi aí tudo bem! Vai no 'peitão'... Mas aqui não. Mozart...

**RHFO** - Então quer dizer que uma certa expressão dramática influenciaria? O peso do peito assim, dependendo do repertório pode ser mais denso ou... Aqui nessa região onde vc pode fazer as tercinas do grave para o médio-grave. Aqui *La vincerò*...

**RO** -




**cc. 24c-26a, 6º verso**

*La vincerò, lo jurai, la vincerò*: a mesma coisa.

**RHFO** - Seguindo

**RO** -

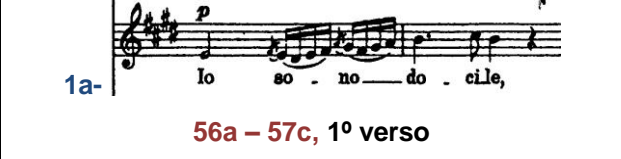
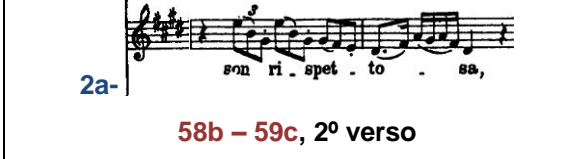


**cc. 31b- 32a, 7º verso**

*Il tutor recuserà*...texto...fá#3 e dó#4. Duas vezes é uma contração maior, *Il tutor recuserà*,

**RHFO** – Tranquilo! Seguindo...

**RO** - Agora:

 <p>1a- <b>56a – 57c, 1º verso</b></p>	 <p>2a- <b>58b – 59c, 2º verso</b></p>
---	--

*Io sono dolce, son rispettosa*, apoio a primeira nota e mantêm a mesma coisa... *sou respeitosa*, tem gente que faz as coloraturas aqui no diafragma... Pessoas que estudam mais coloraturas... Não sou a pessoa correta para falar sobre isso. Quem é especialista em coloratura faz diferente.

**RHFO** – São vozes específicas para esse tipo repertório.

**RO** - São pessoas específicas para coloraturas e essas agilidades. Eu não sei, mas, quando se tem essa... Quando se tem staccato eu faria mais aqui no diafragma, mas aqui eu faria, *sou respeitosa*, apoio a nota e eu faço mais na articulação, mesmo! Movimento de laringe.

**RHFO** – Se percebe que estão bem nítidas as notas, independente se vai ter ou não, pelo menos no meu ouvido.

**RO** - Que nem a Cecília Bartoli<sup>260</sup>, por exemplo, é muito rápido e muito nítido cada nota. Eu quando olho para ela, eu vejo que ela faz muito mais movimento de laringe para fazer as coloraturas, do que propriamente de diafragma. Luciana Serra<sup>261</sup>, por exemplo, na Rainha da Noite dá para ver direitinho que tem muito de staccato. (Faz staccato da Rainha da Noite). Dá para ver bem direitinho que é com o diafragma que ela faz (na Rainha da Noite). Mas também, outro repertório, é outra vocalidade.

**RHFO** - Tu chamarias de apoio?

**RO** - Eu chamaria de uma articulação! Acho que não é apoio.

**RHFO** – Acho que é um dos efeitos da voz que é o staccato. É essa enunciação muito rápida e logo um silêncio é uma enunciação do som e a parada do silêncio.

**RO** - Eh!...

**RHFO** – De que forma se pode dar um conceito mais ou menos rígido de apoio e de que forma um solista se prepara corporal e musicalmente para esse tipo de repertório. Acho que ela disse que os cantores se direcionam muito pelo gosto pessoal, com a descoberta do som – pela vocalidade - e investe muito naquilo de como se desenvolve o som dentro daqueles aspectos determinados pela tradição. A Luciana Serra é esse o repertório dela.

**RO** - Pela vocalidade. A Cecilia Bartoli também.

**RHFO** - Os autores definem o apoio como costo-abdominal-diafragmático.

**RO** - Um conceito rígido é o apoio, mas ele não é estático. Esse apoio é maleável, não é duro, ele tem movimento. Conforme a exigência do repertório, ele vai movimentar mais. É uma constante de contrai-relaxa, contrai-relaxa. Não é estático. E mesmo dentro da frase eu posso contrair mais ou menos, dentro da exigência da frase, seja legato, staccato, com coloratura ou sem coloratura.

**RHFO**– Podemos considerar que é uma reação do organismo?

**RO** - Voluntário no caso, é uma reação do organismo não como no caso do diafragma involuntário. Se tu estas dormindo tu esta respirando igual.

**RHFO** – Seria produto de um estudo?

<sup>260</sup> Cecilia Bartoli (n. 1966), mezzo-soprano coloratura italiana. Especializada na escola belcantista italiana. Notável por sua excelente extensão vocal, realização de agilidades e extremos agudos para além de sua classificação vocal.

<sup>261</sup> Luciana Serra (n. 1946), soprano coloratura italiana. Aclamada, sobretudo, por sua interpretação da Rainha da Noite de *Die Zauberflöte* de Mozart e a Boneca de *Les Contes d'Hoffmann* de Offenbach.

**RO** - Sim, seria produto de um estudo! Que a professora lá da Itália que eu estava estudando ela fala de “roleggio”, essa coisa que não é estática, é maleável, ele vai e volta, pode fazer um “roleggio” dentro duma frase.

**RHFO** – podemos seguir aqui, depois de *dolce amorosa*, aqui no 2D

**RO** - *Dolce amorosa*, aqui no salto eu usaria um pouquinho mais de contração, no salto de mi para mi, um salto, não é um movimento, uma coisa absurda, eu não posso falar de sobre agudo, porque eu não tenho sobre agudos, não sei se funciona diferente! Uma soprano leggera que tenha fá, lá para cima, fá, sol, si (Carla Maffioletti<sup>262</sup>, por exemplo), que funciona diferente, nessa região vai outra ressonância, uma ressonância muito pura de cabeça, me parece!

<p>1b-   so - no ob - be . dien - te, <b>60a – 61c, 3º verso</b></p>	<p>2b-   dol - ce a - mo - ro - sa; <b>62b – 63c1, 4º verso</b></p>
--	---

**RHFO** – certo!

**RO** - mas tendo o apoio a contração aumenta ou diminuir, É muito mais ressonância.

**RHFO** – e aqui me parece, é tranquilo, e aquele de mi para o dó *Mi laggio reggere!*

**RO** - *Mi laggio reggere! Leve, Milaggio reggere! Mi fo guidar! Mi fo guidar!*

<p>3a-   -;mi lascio reg - gere,; <b>63c2 – 64c1, 5º verso</b></p>	<p>4-   mi fo gui . da; <b>65c2 – 66a, 6º verso</b></p>
<p>5-   mi fo gui - dar. Ma <b>66b – 67a-c, 6º verso</b></p>	

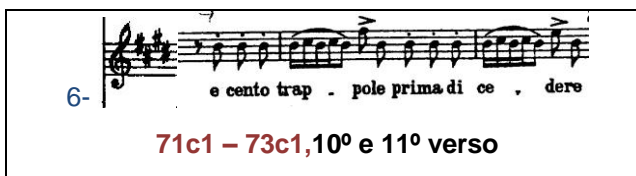
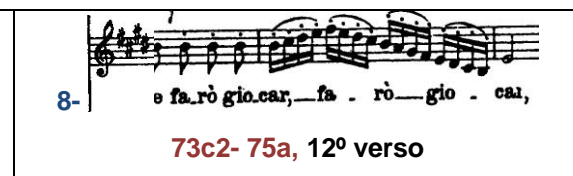
**RHFO** – tu faz um apoio inicial e num momento de salto tu aumenta um pouquinho a contração

**RO** - Sim, aumenta um pouquinho! *Ma se me toccano*, muito pouquinho (aumenta a contração). *Dov'è il mio benne, Sarò una vippera, sarò...* Deixa os intercostais sempre abertos, trabalho muito mais o baixo ventre! Aqui continua o reto firme! Uma faixa, um pilar de sustentação e vou fazendo os movimentos maleáveis necessários, aqui no baixo ventre.

<p>6-   se mi toc - cano dov'è il mio de - bole, <b>67c–69c1, 7º verso / 8º verso</b></p>	<p>7-   sarò una vi - pe - ra, sa - rò, <b>69c2 – 71a, 9º verso</b></p>
---	---

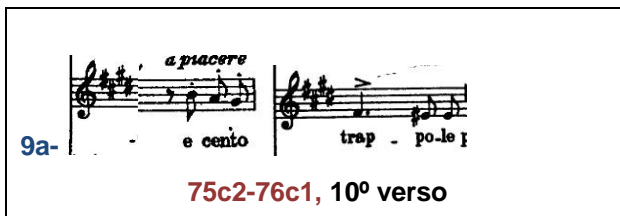
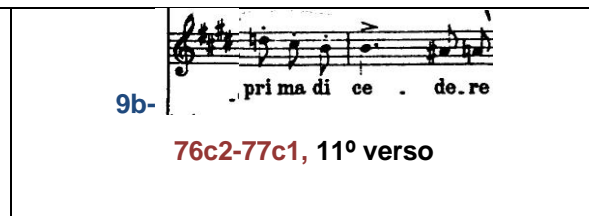
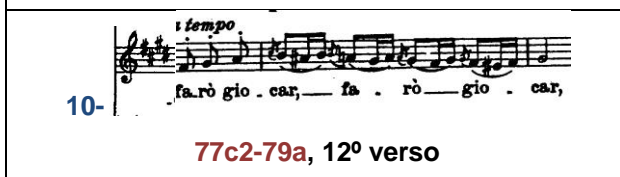
*E centro trappole*, eu funciono mais se eu fizer muito mais articulação de laringe, movimentos leves, para fazer isso aqui, mas ai como tem uma pausa,tem que dar uma ênfase maior, uma contração maior. *E centro trappole, primma diccedere farò giocare, farò giocare...*

<sup>262</sup> Carla Maffioletti (n. 1980), soprano ligeiro brasileira. Especializada no repertório de coloratura de autores como Mozart e Offenbach. Conhecida por sua participação no elenco de solistas do violinista, e regente holandês André Rieu.


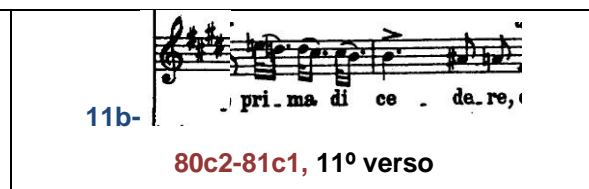
 <p>6- e cento trap - pole prima di ce - dere</p> <p><b>71c1 – 73c1, 10º e 11º verso</b></p>	 <p>8- e fa.rò gio.car, fa - rò - gio - ca, ,</p> <p><b>73c2- 75a, 12º verso</b></p>
---	--

RHFO – e na repetição?

RO - *E centro trappole, prima diccederefarò giocare, farò giocare...* É um 'da capo'<sup>263</sup>. Tem que dar uma ênfase maior e fazer uma contração maior. *E centro trappole, prima diccederefarò giocare, farò giocare* contrações, articulação... E movimentos de laringe.


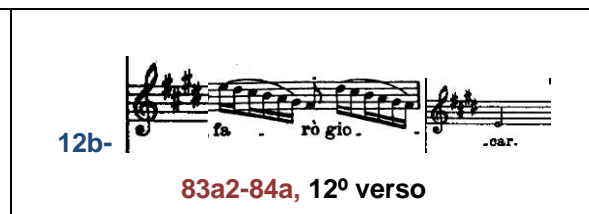
 <p>9a- e cento trap - pole</p> <p><b>75c2-76c1, 10º verso</b></p>	 <p>9b- pri ma di ce - de.re</p> <p><b>76c2-77c1, 11º verso</b></p>
 <p>10- fa.rò gio - car, fa - rò - gio - car, ,</p> <p><b>77c2-79a, 12º verso</b></p>	

(continuando) *E centro trappole, mesma coisa, prima diccedere. E centro trappolefarò giocare, farò giocare* (Ver partitura) (eu precisava respirar). Uma contração em cada acento, na nota mais alta de cada coloratura.

 <p>11a- e cen.to trap - pole</p> <p><b>79c2-80c1, 10º verso</b></p>	 <p>11b- pri - ma di ce - da.re, ,</p> <p><b>80c2-81c1, 11º verso</b></p>
---	---

RHFO - Principalmente na primeira nota, no sol #.

RO - baixo ventre e... *E centro trappole farò giocare, farò giocare*, não necessariamente nesse movimento respiro, não entra ar, pode entrar, pode não entrar, é aquele exercício de fazer o movimento com ar e sem ar.

 <p>12a- e cen.to trappo - le fa - rò, ,</p> <p><b>81c2-83a1, 10º verso. 12º verso</b></p>	 <p>12b- fa - rò gio - .car. ,</p> <p><b>83a2-84a, 12º verso</b></p>
---	--

RHFO – Se entra ar não modifica esse processo?

RO - *E centro trappole farò, farò giocare, fica um pouquinho mais lento, se eu deixo entrar o ar.* (RHFO, por favor, explica mais!) Eu estava dizendo que esse movimento de contração e relaxamento, nesse intervalo, pode ou não entrar ar. Posso fazer *E centro trappolefarò, farò giocare* não entra ar, (RHFO vc não inspira?) Não inspiro. *E centro trappole farò, farò giocare* não esta entrando ar. Mas



<sup>263</sup> Em Música quando há uma repetição de uma seção já apresentada.

estou fazendo o movimento de relaxamento. Mas eu posso fazer entrando ar, ai fica um pouco mais lento. *E centro trappole farò, farò giocare.*


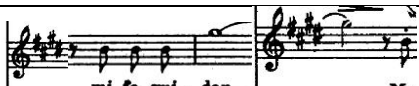
**RHFO** – Certo, e ai é uma opção da cantora.

**RO** - Não entra ar, ou deixa entrar ar, se não entra ar melhor, fica mais homogênea a voz.

**RHFO** – Seguindo, tem uma parte bem importante em relação a essa colocação. Seguindo, *Io sono dolcile, sono obediente...*

<p>13a-</p>  <p>85c2-86b, 1º verso</p>	<p>13b-</p>  <p>87c2-88a2, 3º verso</p>
---	--

**RO** -*Io sono dolcile, sono obediente, mi lascio reggere, mi fo guidar:* contração.

<p>13c</p>  <p>88c2-89b, 5º verso</p>	<p>13d</p>  <p>89c2-91c2, 6º verso</p>
--	--

**RHFO** – Aí foi bem nítido o movimento, o salto (de contração?)


**RO** -*Io sono dolcile, sono obediente, mi lascio reggere, mi fo guidar, Ma...*

**RHFO** – Qual foi a expressão que tu utilizaste, não foi tônus foi...

**RO** - Contração. Contrair é diferente de tensionar. É bem diferente. Tensionar é... (apertar?). Se for contrair é mais específico, mais localizado, e mais leve, digamos assim. Uma tensão, para mim, é uma coisa mais negativa. Tensionar é negativo. Se eu tensionar eu vou tensionar não só aqui [mostra o tronco] eu vou tensionar toda essa região de laringe. Eu digo muito para os alunos: se vc for empurrar o piano, tirar o piano do lugar, o que vai acontecer? Tem que tensionar toda esta musculatura... todo o corpo vai ter uma tensão enorme no baixo ventre, vai diretamente ligada à laringe que vai fechar. Para proteger o corpo, para ter toda essa força de empurrar o piano. No canto não é empurrar o piano, é muito mais natural, mais fácil do que isso. Se vê um cantor morrendo ele esta empurrando o piano. Não precisa. Eu lembro sempre daquela frase que tu falavas “Oh Rose vc não sente o canto na laringe assim como não sente a visão nos olhos”. Toda vez que vc que você olha o olho, de seca o olho, raspa o olho, Toda vez que canta uma nota doe a laringe, raspa a corda [vocal] (**RHFO** alguma coisa esta errada!). Está errado. Está fazendo uma força tremenda para emitir um som! 24 horas para emitir um som! Na fala. Não é muito mais do que isso!


**RHFO** – Então esse salto foi bem marcante *Mi foi guidar.*

**RO** - Sigamos: *Ma se me tocco, mio benne.* Mesma coisa por causa do *marcato*, dar uma forcinha a mais para dar ênfase nessa nota que a partitura pede.

<p>6-</p>  <p>91c2-93c1, 7º verso, 8º verso</p>	
--	--

**RHFO** – Certo.

**RO** - *Sarò una vipera, sarò!*

 <p>7- - , sarò una vi - pe - ra, sa - rò,</p>	
93c2-95a-b, 9º verso	

**RHFO** – Aqui precisa mais de ressonância mais de peito?

**RO** - Do mi (mi2) para baixo, já é bem mais ressonância de peito, continua o corpo ressoando como um todo, mas, a ênfase maior, a percepção auditiva maior é da ressonância de peito.

**RHFO** – E o apoio?

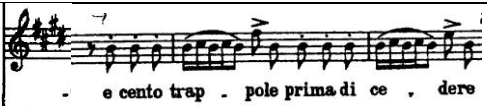

**RO** - Roberto tu é muito chato, advogado do diabo! (risos). *Sarò una vipera sarò.* Para mim, que não sou mezzo. Aqui tem um sol (grave), eu preciso de um pouquinho mais de segurar esse apoio alto, essa compressão? Mais alta, mais aberto para que o som não suma.

**RHFO** – Para que ele tenha uma presença maior.

**RO** - Para que ele tenha uma presença maior na minha vocalidade de soprano. *Sarò una vipera sarò.* (eu não tenho essas notas) Essas notas, para mim, não são tão “gordas” naturalmente, que uma mezzo teria. Aqui tem que fazer a linha mezzo. *Sarò una vipera sarò.* Muito mais peito e muito mais contração. Para que soe essa nota. Uma mezzo não precisaria. Que a região natural dela é mais grave.

**RHFO** – Fluência bem maior! E ai parece que vai...

**RO** - *E cento trappoleprima divedere*, mesma coisa, *faro giocare, farò giocare*, aqui... *farò giocare, farò giocare...*

 <p>6- e cento trap - pole prima di ce - dere</p>	 <p>8- , farò gio - car, fa - rò gio - car,</p>
95c2-97c1, 10º verso, 11º verso	
97c2-99a, 12º verso	

**RHFO** - Essa notinha de cima (aguda), tranquila?





**RO** - Tranquila! *Farò giocare, farò giocare.*

**RHFO** - Inclusive, ela vem numa sequencia de notas conjuntas.

**RO** - Ela vem numa sequencia de notas conjuntas e aí é mais fácil; só mantém esse apoio, segura aí essa nota mais alta (aguda) para fazer esse grave.

**RHFO** - Seguindo...

**RO** - *E cento trappole, prima divedere, farò giocare, farò giocare. E cento trappolo, prima divedere*, mesma coisa. *E cento trappole, farò giocare*, aqui vai mudar um pouquinho, acho. *E cento trappole, Farò giocare* agora vai para acima. *E cento trappole, farò giocare. E cento trappole, farò giocare. E cento trappole, farò giocare, farò giocare...*





 <p>11a e cen.to trap - pole</p>	 <p>11b- pri - ma di ce - da.re,</p>
103c2-104c1, 10º verso	
104c2-105c1, 11º verso	
 <p>12a- e cen.to trappo - le fa - rò,</p>	 <p>12b-c- fa - rò gio - car,</p>
105c2-107a1, 10º verso, 11º verso	
107a2-108a, 11º verso	

**RHFO** - antes de vc ir para esse final vamos falar a respeito do 10-12. Quando vc vai para o *giocar* mi, numa nota de 2 tempos *E cento trappole, farò giocar...*

**RO** - *E cento trappole, farò giocar.*

**RHFO** - tranquila, talvez seja essa nota por grau conjunto que essa nota não oferece muita [dificuldade]

**RO** - Sim, que não tem salto, *E cento trappole, farò giocar... farò giocar... farò giocar* eu faria no grau conjunto, ficaria mais fácil para mim. Staccato? Eu faria legato.

<p>13d- </p> <p>108c-110a, 10º verso, 11º verso</p>	
<p>14a- </p> <p>110c-112a, 10º verso, 12º verso</p>	<p>14b- </p> <p></p> <p>112b-115a, 12º verso</p>

**RHFO** - E tem cantoras que param de cantar um pouco antes para preparar essa passagem!

**RO** - *Farò giocar....giocar* (no agudo) eu faria assim [demonstra]

**RHFO** - Agora fala a respeito disso!

**RO** - por que que a gente tem falar? Eu faço! É mais fácil. *Farò giocar.* Claro que aí é mais abertura de laringe. Eu abro, levanto o palato, mais eu não apoio no palato.

**RHFO** - Essa nomenclatura de muitos professores, apoia no palato, apoia na cabeça, se aqui (musculatura abdominal) não estiver resolvido.

**RO** - (*gio*) *car...* Claro que aqui tem toda uma elaboração, um trabalho muscular, é a própria reação do corpo.

**RHFO** - Que é a própria reação do corpo, pelo trabalho, pela dedicação.

**RO** - É a própria reação do corpo. Toda essa pressão subglótica que vêm.

**RHFO** - Faz da sua forma, com apoio e sem apoio.

**RO** - *farò giocar, farò giocar, farò giocar,* (canto, staccato), staccato é ruim para mim.

14b- 



112b-115a, 12º verso

**RHFO** - Saiu com efeito interessante! É uma opção da intérprete!

**RO** - Eu me sinto melhor, internamente.

**RHFO** - Por favor, canta sem apoio!





porta Rossa a comparar l'anello! É tudo muito médio para minha voz. Para minha voz é uma tessitura média, a não ser o salto para o lá.

<p>2</p> <p>cc3-4b2</p>	<p>3</p> <p>cc4b3-6</p>
<p>4a</p> <p>cc7-8b2</p>	

**RHFO** - Isso é quase um canto de câmara, pode-se dizer. Pode se pensar assim. Esse legato...

**RO** - *Si, si, ci voglio andare!* Aqui eu sinto uma pressão subglótica maior, do que aqui (no abdômen). *Si, si, ci...* talvez um... e um pouquinho a mais de... Interessante é que a gente não para pra pensar nota por nota! O Salto né? *Si, si*, Se eu articular o *Si, si*, se eu fizer, é uma coisa, mas como eu vou fazer ênfase, [dá ênfase em *si, si* eu 'quero' *voglio andare*. *Si, si*, é dois apoios, *Si, si, ci voglio andare!*

<p>5</p> <p>cc8b3-10</p>	
--------------------------	--

**RHFO** - Mais incisivo! Quer dizer que a interpretação influencia muito, é uma organicidade?!

**RO** - Na interpretação. *E se l'amassi indarno.* Aqui está pedindo para crescer, não? No caso, a dinâmica é piano, cresce e decresce. *E se l'amassi indarno!*

<p>2</p> <p>cc11-12b2. 6º verso</p>	
-------------------------------------	--

**RHFO** - Agora experimenta esse salto para o agudo em pianíssimo!

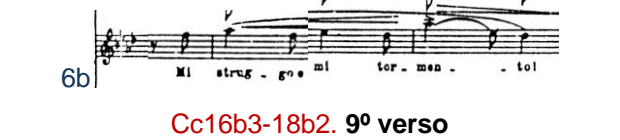
**RO** - *E se l'amassi in \_\_\_\_\_ darno, ma per buttarmi in Arno!* Cobertura maior do sol, mais como se eu engolisse aqui dentro, é um pouquinho, não que seja contração, mas com um sustem um pouco maior! Mais presente.

<p>4b</p> <p>cc15-16b1</p>	
----------------------------	--

**RHFO** - A Lilli Lehmann<sup>264</sup>, naquela obra, não sei se vc conhece, foi uma cantora do início do século XX. Ela preconizava muito que os agudos são colocados mais atrás. Você sente isso? Vc concorda?.

<sup>264</sup>Lilli Lehmann (1848-1929). Soprano lírica-leggera alemã, assim como professora. Seu nome real era Elisabeth Maria Lehmann-Kalisch. Amplo repertório de Mozart, Donizetti, Wagner, Verdi e outros. Escreveu sobre suas experiências vocais no livro *Meine Gesangskunst* (1902) traduzido para diversos idiomas.

**RO** - É a cobertura!? Tem que cobrir para fazer o agudo mais piano, e mais “raccolto”, mais “recolhido”! Muito mais ressonância de cabeça, mais atrás, mais recolhido, mais coberto!

 <p style="text-align: center; color: red;">Cc16b3-18b2. 9º verso</p>	
--	--

**RHFO** - A respiração também ajuda? Para a dinâmica?

**RO** - A dinâmica.

**RHFO** - Vc pensa em termos de afinação? Se esses critérios estritamente musicais de frequência durante seu canto, tem um momento nesse espaço ou não.

**RO** - Eu penso se está afinado.

**RHFO** - Tem assim, algum lado psicológico que fica mandando informações se está afinado? Tem isso?

**RO** - Sim, no agudo, quando tu fazes muita voz.

**RHFO** - quando é uma nota bem alta.




**RO** - o dó [dó5], que a vibração é muito maior dentro da tua cabeça, tu ouves menos. Tu tens que ir muito pelas sensações. Não pela audição. Como tu ouves com teu ouvido externo, não com o interno, tu não tens um retorno. Está cantando com o microfone, tu cantas ouvindo o que está saindo, mas, não tem esse retorno imediato, a não ser pelas sensações corporais. Se está ou não afinado.

**RHFO** - e depois de uma nota dessas, no final duma ária, que tem um dó, por exemplo, um ré. Aí, tu produzes um som, e seu cérebro se concentra na qualidade daquilo que você fez?

**RO** - Depois que produzi? Não. Depois que tu fizeste, fez. Claro, enquanto esta fazendo...

**RHFO** - Enquanto esta fazendo, existe uma crítica, uma autocrítica.

**RO** - Não. Autocrítica existe sempre. Mais, eu quero dizer assim, quando vou fazer o agudo, ataco aquele agudo e se eu percebo, e eu percebo por sensações laringeas, aí eu tento ajeitar para a afinação. Porque antes eu cheguei a um estado de sentir para produzir aquele agudo, porque tudo se encaixa de maneira correta. Tudo se encaixa de maneira agradável, para fazer um som agudo. É o apoio. Sempre!

<p><b>10º verso</b></p>	 <p style="text-align: center; color: red;">cc18b3-20a      cc220a3-22</p>	
<p><b>11º / 12º versos</b></p>	 <p style="text-align: center; color: red;">cc23-24</p>	 <p style="text-align: center; color: red;">cc25-26</p>

#### **4ª parte: considerações diretas sobre o apoio respiratório.**

**RHFO** - O que é apoio?

**RO** - Por em palavras é difícil! Apoiar é sustentar o ar por mais tempo. Ou seja, fazer com que a musculatura ao redor do diafragma não o deixe voltar à sua posição de repouso. É óbvio que ele vai voltar porque ele é um músculo involuntário, ele vai fazer isso; sugar o ar para dentro e mandar ele para fora. Esse é o movimento que ele faz involuntariamente, estando acordado ou dormindo. Ele vai fazer isso, inconscientemente! Mas aí tu tens que tornar consciente isso. Então, quando você apoia, vc torna consciente esse movimento e tenta retardar essa volta à posição de repouso, o máximo que você conseguir, através dessa musculatura ao redor dele. Intercostais internos e externos, músculo reto, oblíquos, baixo ventre. Toda essa musculatura se contrai, para segurar o diafragma mais tempo nessa posição, convexo. O natural dele seria voltar rapidamente, mas tentar deixar mais tempo isso para que ele volte mais lentamente, porque ele vai voltar, mas vai voltar mais lentamente. Ele vai estar segurando, sustentando mais tempo esse ar dentro. Com qualidade, com pressão.

**RHFO** - E o benefício disso?

**RO** - O benefício disso, todo, ah! Todos! Sustentação de frases longas, liberdade, projeção, qualidade sonora. Consegue ficar mais relaxado para que esse som venha para as caixas de ressonância corretamente. Tu tenhas mais harmônicos na voz. Tudo vem dessa base do ar.

**RHFO** - e como ele se adquire?

**RO** - Com treino.

**RHFO** - de que forma?

**RO** - Treino, treino, porque tem vários exercícios.

**RHFO** - De forma mecânica?

**RO** - É muito mecânico, mesmo! É completamente mecânico. É como tu ires para academia. Quer um braço forte? Tem que puxar saco! (risos). É mecânico, tem que ir aumentando o peso! Você vai aumentando as dificuldades para essa musculatura. Aumentando o peso, aí é mecânico. Existem vários exercícios para que isso se desenvolva. Para que você consiga sentir cada músculo. Porque é de muita consciência corporal que precisa.

**RHFO** - Depois de tudo isso que vc expôs, tu poderias posicionar-se se esse trabalho se dá de uma forma mais para o exterior ou para seu interior.

**RO** - Interior. É muito interior.

**RHFO** - Mas eu digo numa forma bem técnica e bem prática, dentro daquelas concepções tradicionais de apoio para dentro e de apoio para fora, como que tu vê isso?

**RO** - É para **dentro e para fora, ao mesmo tempo!** Não existe uma para dentro e outra para fora. Se eu empurrar o ar só para dentro vou estar apertando a costela também, conseqüentemente eu vou estar fazendo com que o diafragma volte para sua posição de repouso, mais rápido, e apertando o pulmão que está entre as costelas. É como se eu tivesse uma esponja cheia de água e eu apertasse, aí sai toda a água. Vou apertar costela, vou apertar pulmão e vai sair todo o ar. Eu não vou ter frase longa, não vou ter quase ar sustentado, com pressão. Ao mesmo tempo, se for para fora eu vou fazer mais esforço, uma tensão que não é necessária, como se fosse evacuar. Muitos dizem isso! (risos). Esse tipo de coisas para fora a barriga, tencionam aqui a laringe, vai apertar, o meu som vai sair estridente, vai dificultar o vibrato. Os harmônicos vão ser dificultados, porque não tem espaço para vibrar. Então, para mim é para dentro e para fora. Ou seja, baixo ventre para dentro, diafragma e costelas é para fora. Tecnicamente: O trabalho, interno é um trabalho teu! Como pessoa, é muito interno, para descobrir isso!

**RHFO** - e tu achas que é um aspecto da técnica vocal?

**RO** - Sim!

**RHFO** - E o apoio está relacionado com que outros aspectos da técnica vocal?

**RO** - O apoio? Como eu já disse, com as qualidades da voz: os harmônicos, relaxamento, abertura... Palato, subir palato, descer palato, consciência corporal, também. Subir e descer palato, laringe, é

consciência corporal. É muito difícil a gente explicar, entender, que tu podes fazer isso, que tu tem domínio sobre essa musculatura.

**RHFO** - consciência corporal é corpo inteiro?

**RO** - é corpo inteiro e partes.

**RHFO** - Quais?

**RO** - Primeiro você tem que tomar consciência do corpo inteiro, como você é. Como você se posiciona. Quando tu, para frente do espelho, e te olha, como está teu corpo. Tem algum desalinhamento, rígido. Aos poucos, vocês tem que começar pelo que você enxerga e aí vai indo. Como eu faço? como eu abro a boca? Eu articulo para falar? ou eu não articulo para falar? Como que eu falo com as pessoas? Eu respiro? Aonde? No cotidiano, quando estou caminhando. Quando não estou fazendo canto, quando estou fazendo outra coisa. Como é a minha respiração? Como é a minha fala? Começa por aí e aí vai indo. E aí para cantar, como é que eu canto? Onde é que eu sinto mais a ressonância? O quê que eu faço, onde é que eu respiro? Inspiro aqui em baixo? Respiração, no caso, eu inspiro de maneira relaxada? Ou eu inspiro alto... Tu começa no todo e vai para as partes até chegar e entender que essa musculatura tem que agir, essa também, articulação também. Bocejo, baixa laringe, sobe palato... Quando tu bocejas o quê que acontece? É uma atitude mecânica. O corpo todo se abre. Teu corpo enche de ar, parece que o ar entra por todas as partes do corpo, tudo fica grande! Tem que se manter esse "grande", não pode deixar fechar. Porque quando fecha, fecha rápido.

**RHFO** - Muito bem! Vamos seguir, agora com uma parte um pouco mais teórica a respeito do estudo do canto. Rosimari Oliviera, quais as referências bibliográficas utilizadas por ti nas tuas aulas ou para tirar dúvidas? Regidor Arribas, Claire Dinville, Mansión, Lilli Lehmann, Fernando Bañó, Jorge Perelló, outros.

**RO** - Jorge Perelló que eu li bastante. A Lilli Lehmann?! Muita coisa de fonoaudiologia. Não lembro nunca o nome.

**RHFO** - Deixa continuar a pergunta, que é importante: Ou por outro lado tu utiliza mais referências práticas adquiridas com professores particulares cursos, masterclasses, etc.

**RO** - Sim, eu uso referências bibliográficas muito mais para conhecimento de anatomia e fisiologia do que para cantar especificamente. Claro, alguns autores, eu acho interessantes para conhecimento da classificação vocal; alguns que tem exercícios, vocalizes, livros da história do canto. Agora, sobre a técnica do canto, propriamente dita, são mais em aulas, masterclasses, cursos, na prática mesmo.

**RHFO** - Nomes de alguns professores que te marcaram mais.

**RO** - Roberto Henrique Fernandes de Oliveira, porque me deu a base; depois a Raquel Pierotti<sup>265</sup> que me deu uma outra visão de apoio e aí eu juntei as duas; depois a Luisa Giannini<sup>266</sup> e, finalmente, agora o Carlo Colombara<sup>267</sup>. Esses quatro, assim são o que mudaram alguma coisa em mim como cantora.

**RHFO** - Então, o teu apoio não é especificamente de nenhum deles e sim da soma do que todos eles te proporcionaram?

**RO** - É a soma de tudo! Aí tem outros, de como não fazer, LS, para mim é um exemplo de como não fazer. Muita tensão, para mim, não fica natural. Ela foi, talvez, importante, por exemplo, para eu adquirir tônus, de abdômen, mas é muita aquela coisa daquilo de empurrar o piano. Não é a técnica italiana. Porque na verdade, a técnica verdadeira do belcanto é cantar *sul fiato*, cantar encima do ar, com a ressonância e não cantar com força do músculo. Eu percebo que a técnica alemã é mais essa da força, que não gosto tanto, me identifico mais com a técnica da escola italiana.

**RHFO** - Interessante que quando vc falou da técnica da força você puxou para fora. Essas questões te preocupam desde quando, por exemplo?

---

<sup>265</sup> Raquel Pierotti (n. 1952). Mezzo-soprano uruguaia com carreira internacional. Vasto repertório principalmente belcantista.

<sup>266</sup> Luisa Giannini (?). Soprano italiana com carreira europeia. Atualmente docente no Conservatório de Veneza.

<sup>267</sup> Carlo Colombara (n. 1964). Baixo italiano. Carreira internacional destacando-se no repertório operístico romântico do século XIX.

**RO** - desde sempre, porque eu era muito tensa. Eu posso dizer assim que eu resolvi, ou quase resolvi, com a pós que eu fiz em Barcelona, foi um divisor de águas, assim, tecnicamente.

**RHFO** - Foi lá com a Pierotti?

**RO** - Sim, com a Pierotti. Foi um divisor de águas, porque eu já tinha feito duas masterclasses com ela aqui no Brasil e, na verdade, a troca também de informações com colegas, a vivência com outra cultura, também ajudou, porque tu ficas 'trocando figurinhas' com as colegas. Eu fiquei um ano com a Claudinha Azevedo<sup>268</sup>. A voz da Claudinha é mais leve do que a minha. Ela tinha unos pianíssimos ótimos, mas, não tinha graves. Eu tinha graves, mas não tinha pianíssimos! A gente foi trocando informações. Foi conversando. "Ah! Eu faço assim, eu faço assado! No meu grave eu faço assim" e aí, foi assim também um período que eu fiquei um ano letivo só estudando. Não tinha que dar nenhuma aula, só estudando, estudando, estudando, praticando todos os dias.

**RHFO** - E fazendo recitais?

**RO** - Fazendo recitais. Toda a temporada de ópera do Liceu<sup>269</sup>, que, imagina! Cantores maravilhosos, cenas maravilhosas! Eu vi uma *Die Tode Stadt*<sup>270</sup>, que lindo! Aquela montagem! Uma mais linda que outra que a gente viu. Cantores bons, o teatro 'grandão'; tem a ideia de quem tem voz, quem não tem, que tem projeção ou não tem. Diego Flórez<sup>271</sup> não tem projeção! É diferente da Bartoli, ela não tem 'volumão', mas ela tem projeção.

**RHFO** - Como você explica isso, essa diferença de volume?

**RO** - Eu acho? Diego Flórez muito tenso, laringe muito alta e só ressonância de cabeça. Na verdade ressonância de máscara. Não tem fundo, não tem corpo. A voz fica estreita. E a Bartoli a pesar de ser leve, menor a voz, ela tem corpo, tem ressonância, tem harmônicos.

**RHFO** - Vc acredita que o corpo ressoa?

**RO** - O corpo todo ressoa mesmo, o bumbum ressoa, o osso que tem no bumbum ressoa! Os ossos ressoam, o corpo inteiro tem osso ressoa! Onde tem um buraco ressoa! (risos).

**RHFO** - E isso como se administra!

**RO** - Não se administra.

**RHFO** - E isso é uma conquista. É algo que vai se acumulando! Vai se adquirindo essa consciência do corpo. E a voz como uma unidade só.

**RO** - Mas é claro que tu não vais sentir isso, essa vibração no pé. Mas ele vibra, já senti aqui, vai sentir aqui e a cabeça como um todo! Aqui, aqui, caixa torácica. O corpo como um todo vibra. A gente é essa energia!

**RHFO** - Então quando tu falas que a ressonância dele é fácil é porque não está vibrando. O corpo dele não está participando do canto. Talvez nas gravações disfarce um pouco porque tem os recursos tecnológicos, no laboratório tal e você não vê só escuta.

**RO** - Vibrato caprino é uma tensão desnecessária, principalmente da laringe.

**RHFO** - É uma tensão na voz.

**RO** - Tu tencionas músculos que não são necessários tencionar, que deviam estar relaxados e preparados para ressoar.

**RHFO** - Como é isso de estar tencionado e relaxado ao mesmo tempo?

**RO** - Não estar tencionado nunca! Estar tonificado!

**RHFO** - É um tónus!

---

<sup>268</sup> Referência à Claudia Azevedo (n. 1978). Soprano gaúcha realizando, praticamente, sua carreira nos Estados Unidos da América.

<sup>269</sup> Referência ao teatro Liceu de Barcelona. Reconhecido pela constância e alta qualidade de suas produções operísticas.

<sup>270</sup> Referência à ópera *Die Tode Stadt* (1919) de Erich Wolfgang Korngold (1897-1957).

<sup>271</sup> Juan Diego Flórez (n. 1973). Tenor leggero peruano em franca ascensão de carreira internacional. Repertório belcantista.

**RO** - É um tónus natural. Se você está relaxado demais também não pressiona, flácido não dá! Por isso quando velho, vai diminuindo o tónus, naturalmente. Tu não tens... a pesar de que quem canta não tem voz de velho. É difícil um cantor com voz de velho! Mas ainda a voz é boa!

**RHFO** - Tem uma juventude.

**RO** - A musculatura não vai ficar flácida, mas, tem uma flacidez do tempo. A voz não é mais natural. Não é que tu estejas relaxado totalmente, ou tenso. Estar tonificado é diferente. Tonificado e contraído nos pontos certos. Nos pontos que tem que estar contraído. Não posso contração e tensão aqui (laringe). Se eu não estou num momento bom, vai estar tenso. Não vai ser a qualidade ideal.

**RHFO** - E a contração então, saudável.

**RO** - A contração saudável é do peito para baixo. Eu posso fazer de conta que estou fazendo uma contração dramática. Tipo... Tudo *fake*, não é de verdade! Mas, não estou. entra a cena! Eu posso fazer isso aqui (externamente), mas aqui dentro, não. Mas se eu fizer assim (?) aí minha voz, vou apertar tudo. [Aqui Rosimari Oliveira quer demonstrar que pode fazer um personagem (dramático) que necessita estar tenso, e, no entanto, ela, como interprete não estar assim tensa em realidade à sua técnica]

**RHFO** - Muito bem Rosi! Quando tu tomaste consciência da tua voz e percebendo que estavas fazendo o que tu querias? Tu começaste a cantar com 23 anos, estas com 42. Em que momento?

**RO** - 32, depois dos 30 anos. Dos 30 para frente deu, parece que deu um click. Eu tive vários clicks! Durante a faculdade era tudo apertado e chorava... E eu perguntava para ti se isso não era para mim tu diz agora e eu vou fazer outra coisa! Mas eu quero cantar, e está muito difícil. Eu gravava, era feio, às vezes desafinava porque estava apertado demais! Isso foi nos dois primeiros anos. Foi no 3º ano de faculdade que eu fui para Curitiba, que foi uma masterclass, um curso de verão que eu fiquei duas semanas só assistindo os outros cantar porque a professora no primeiro dia ela fez uma seleção, eu fiz uns vocalizes para ela e ela diz assim, você se senta e assiste, não cantei nenhuma nota. Eu me lembro de que eu ia para o alojamento e chorava. Todo mundo cantando menos eu. Tinha mais gente, mas eu era eu. Eu não estava cantando. Iam cantar no recital e eu não. Mais aí eu cheguei e naquele ano (a masterclass tinha sido em janeiro), em março daquele ano eu comecei a resolver meus agudos. Só de observar como faziam. Eu precisava daquilo para sentar e ver que eu não estava no meu tempo, naquele momento.

**RHFO** - E naquele momento observar foi bom?

**RO** - Foi bom. Muito bom! E talvez fosse o primeiro click. Eu não tinha fá agudo e comecei a ter fá e lá. Porque daí eu comecei a cantar *Deh vieni no tardar*, que tem um lá agudo e eu consegui fazer o lá. Daí, depois foi vindo agudos, aí, então, depois dos 30 que foi quando eu fiz a primeira masterclass com a Raquel Pierotti.

**RHFO** - Lembro-me que no curso vc cantou Puccini, [Bacharelado em canto/UFSM] aquela personagem lírica de Turandot, a Liù? Vc já tinha certa fluência, muito bonita por sinal!

**RO** - Cantei Tosca... Eu lembro quando Carlo Morejano<sup>272</sup> me deu uma ária da Nedda, de Pagliacci<sup>273</sup>, Aí eu disse: não! Achei isso tão pesado, mas eu cantei como se fosse escrito para mim! Aquele legato, aquela 'coisa'. E ele olhou para mim e diz assim: tu és estranho, porque que tu estas cantando essa ária de estranho? Depois me deu a Electra do Idomeneo [de Mozart], também ótimo para mim, ninguém quer cantar, isso é horrível! E eu canto super tranquilo. E aí tu vais para esse lado mais forte da voz, mais lírico mesmo.

**RHFO** - Isso é maturidade?

**RO** - Maturidade. Porque tem essa coisa que a mulher muda a voz até os 30. Os homens até os 35. Depois, menopausa vai mudar de novo, aí a questão fisiológica, mais, a ampliação do conhecimento do repertório também.

**RHFO** - cantar em vários idiomas também proporciona essa maturidade?.

**RO** - Também. Aí que começa. Exige fonemas, exige articulações de dicção diferente.

**RHFO** - e para vc qualquer idioma é tranquilo?

---

<sup>272</sup> Carlos Morejano. Pianista gaúcho repassador e acompanhador de cantores líricos.

<sup>273</sup> Ruggero Leoncavallo (1857-1919). Compositor operista italiano. Envolvido com a escola verista.

**RO** - Eu não canto muito em inglês, eu não gosto, eu pessoalmente.

**RHFO** -tu cantas ainda canções brasileiras, *lieder* nacional?

**RO** - Sim, adoro música brasileira, sempre gostei. Não gosto de lied [elemão].

**RHFO** - O que você acha de alguns professores que apregoam que quando se vai cantar em português precisa ter certo nível de “desimpostação” da voz? Não sei se você já ouviu falar disso.

**RO** - Eu acho que sim! Não sei se “desimpostação” é a palavra. Eu não gosto de interpretação de música brasileira como se fosse uma ária de ópera. É isso que acontece. As pessoas ficam com sotaque.

**RHFO** - certo talvez seja um problema de dicção delas. O que tu achas?

**RO** - Acho que é questão delas. Tem a questão do idioma. Que a gente fala muito mais para dentro o português.

**RHFO** - Posso fazer um joguinho, uma brincadeira contigo? Canta pelo menos a primeira frase, *OMio babbino caro* em português: “O meu papaizinho querido”.

**RO** - Canta: “O meu papaizinho querido. Eu gosto muito de você” (canta).

**RHFO** - E o que tu achas desse tipo de emissão, de colocação?

**RO** - Eu tentei fazer mais claro.

**RHFO** - Agora não faz assim, tão claro! Faz mais coberto, mais também não como aquele exemplo caricato.

**RO** - Canto, “*eu gosto eu gosto de você*” (canta)

**RHFO** - Tu não achas que é tão digno quanto?

**RO** - Assim sim, isso seria uma versão em português da ópera.

**RHFO** - Sim, e isso é bom ou não?

**RO** - Sim, mas isso é diferente de eu cantar Waldemar Henrique<sup>274</sup>, por exemplo, Tambatajá

**RHFO** - Sim, começa em Mib, o tom original.

**RO** - Canta: “Tambatajá, me faz feliz” (em versão de ópera e como *lieder* brasileiro – não é tão coberto) “Tambatajá, me faz feliz!” É uma questão estilística, interpretativa, bom senso. Acho que de inteligência, de controlar a voz, sempre impostada.

**RHFO** - É uma questão de bom gosto, estilística.

**RO** - Eu não posso desimpostar porque não esta correto. Aí tu vês cada exemplo de música brasileira muito ruim, que tu não sabe que idioma a pessoa está cantando! Nem para cantar uma coisa tão singela, numa região média, média-grave, como se estivesse cantando sobreagudo, com aquela abertura e aquela cobertura de um som agudo. É diferente de um estrangeiro cantando português. “Vai azulau, azulau companheiro, vai!”<sup>275</sup> Ele é estrangeiro, agora tu, na tua língua!

**RHFO** - Você que esteve certo tempo na Itália, como o italiano encara ele, o jovem, o aluno, cantando no seu idioma? Ele sente esse certo diferencial estilístico ou como ele resolve isso? Ou isso não existe, isso é natural do próprio idioma italiano?

**RO** - é muito natural do próprio idioma italiano, mais tem a diferença a ópera e a música popular italiana.

**RHFO** - Mas, dirigindo à ópera?

**RO** - Ah! Para eles é muito natural cantar dessa maneira, é o berço da ópera.

**RHFO** - Uma coisa que tem a ver com isso, apesar de todo esse sacrifício. Tu vês, tu podes perceber... Não é uma realização pessoal, mas, no teu caso é uma realização pessoal essa carreira?

---

<sup>274</sup> Waldemar Henrique [da Costa Pereira] (1905-1995). Maestro, pianista, escritor e compositor brasileiro.

<sup>275</sup> Referência à canção “Azulão” de Jayme Ovalle (1894-1955) cantada por um estrangeiro.



De que forma tu avalias esse trabalho, essa dedicação, essa conscientização da tua voz? De que forma incide na tua pessoa, na tua vida?

**RO** - Completamente, eu seria mais feliz se estivesse cantando mais, eu não saberia fazer outra coisa, eu escolhi isso! E isso me escolheu, não sei! Pode ser coisa de outra vida. A ópera é muito elitista, eu não nasci nesse ambiente. Nasci num ambiente pobre, desinformado, meus pais não sabem nada de ópera até hoje. Eles não se enteram muito do que eu faço. Não tem essa cultura. Meu vô, meu pai, sempre gostaram de música gaúcha, tocavam a gaita<sup>276</sup>. Mas nunca encararam isso como uma profissão. Sempre foram contra, imagina, música uma profissão! Mas, eu sempre tive muito claro que queria ser artista, tanto que primeiro eu fiz teatro e depois música. Eu quando descobri a Ópera consegui unir as duas coisas que eu mais gosto: teatro e música, ópera, perfeito! E aí veio, claro, tem que ter muita realização pessoal porque financeira, no Brasil, para quem nasceu em berço de ouro, não existe. Tem que dar muita aula para sobreviver! Sobreviver! Não é viver! Sobreviver e eu até hoje, hoje estou mais desencanada, mais relex, com essa questão de estudar, praticar. Estou com outras questões da vida, até. Mais até depois de vir da Universidade a minha realização pessoal é de cada vez descobrir mais coisas, mais e mais do que meu corpo pode fazer, tornar consciente e, agora, ver isso nos meus alunos. É muito bom! Eu tinha uma preocupação grande quando saí da faculdade de me tornar uma pessoa frustrada e passar essa frustração para os alunos. Porque tu vêis isso em alguns professores e ficam minando a vida dessas pessoas. Eles ficam não dando informações, escondendo informações, parece. Eu tive isso muito claro, LS me dava repertório completamente contrário ao que era para mim porque meu repertório era idêntico ao dela! E eu não entendia. Aí eu ficava cantando repertório de soprano lírico-ligeira sem ser lírico-ligeira. Hoje em dia eu vejo que ela se dava conta disso. Só que eu era muito mais jovem. Era uma espécie de competição, rivalidade, só que não tem cabimento.

**RHFO** - Para ela, professora, não?

**RO** - Isso é falta de ética. Eu tinha muito medo. Porque tu acabas, inconscientemente, as vezes, fazendo coisas. Aí eu pensava, não vou cantar e aí eu vou ser frustrada e eu vou acabar com a vida das criaturas [alunos]. Não, eu consigo cantar. Tenho uma certa carreira como performer, e dar aulas também para garantir o sustento, no Brasil, aqui no Rio Grande do Sul, Montenegro, só cantando mesmo! Um mês tu ganhas, o outro tu não ganha nada! Essa é a vida de quem vive de canto. Então, sou bem satisfeita comigo mesma, às vezes da umas crisezinhas ah! Tá! 2014 fiz duas óperas: Butterfly e Tosca, dois personagens protagonistas. 2015 não fiz nada!

**RHFO** - No Brasil, com essa crise tão falada!

**RO** - E agora eu já estou num certo avançar da idade para cantar. Estou no auge da voz, mas para fazer concurso, para audicionar, sempre tem uma jovem que está no mesmo nível. A concorrência é muito mais desleal agora, do que se eu tivesse dez anos menos. Mais com dez anos menos eu não podia cantar Tosca.

**RHFO** - Mas essa mulher de dez anos atrás não vai estar em condições agora como tu tens?

**RO** - Aí que está! O primeiro elenco da Tosca<sup>277</sup> era uma menina veinteanheira, mais jovem, 35 eu acho, 30 ou 33, não tinha o mesmo peso [na voz] que eu. A voz é para Tosca, mas, ainda o corpo [da voz] não está? O timbre era talvez até mais para Tosca do que eu.

**RHFO** - Mas não tinha aquela maturidade?

**RO** - Mas a projeção, aquela maturidade física faltou um pouco. Só que ela é fulano e eu sou ali de Santa Maria! Ela é do Rio de Janeiro, muito boa. Ela vai ser melhor, daqui uns anos melhor ainda, mas, se vê que falta uma maturidade.

**RHFO** - Não dá para entrar em depressão.

**RO** - Mas, a gente entra! Da uns 'baquezinhos'!

**RHFO** - Lá na PUC eles não vão produzir nada.

---

<sup>276</sup> Referência ao acordeón [acordeão]. Instrumento muito utilizado na música tradicional gaúcha.

<sup>277</sup> Referência a uma montagem da ópera *Tosca* de G. Puccini realizada o Theatro São Pedro de Porto Alegre, RS, em Agosto de 2014 onde, no primeiro elenco, havia uma outra cantora fazendo o papel da protagonista.

**RO** - É o Crítico (?) se a gente conseguir captar. Porque eles não têm. Depois que acabou aquele negócio, o dinheiro, eles não querem investir mais nisso. É que teve superfaturamento. Tem outras histórias por baixo dos panos que... estragou! Traziam gente de fora com cachet astronômicos, depois não era tanto! Eram desviados! Aí estraga tudo!

**RHFO** - Vamos seguir agora para a última questão. De todo este processo que realizamos contigo nas duas etapas de entrevistas e gravação do registro eletromiográfico, que conclusão tu tiras sobre todos esses aspectos que envolvem o estudo do apoio vocal de que forma este estudo pode contribuir para tua atividade como cantora e docente?

**RO** - A conclusão que eu tiro, primeira, é que eu faço as coisas muito sem pensar, e quando comecei a responder (veio aquele primeiro questionário por e-mail), e depois fui lá. Eu comecei a pensar mais, e isso, como docente me ajudou a explicar melhor o aluno como fazer algumas coisas de apoio. Porque eu comecei a pensar em algumas coisas que eu faço e já está automático, tu botas no automático e vai! Parar para pensar e responder as perguntas foi interessante por isso. Foi muito bom! Acrescentou. A conclusão que eu tiro é que na maioria das vezes, esses professores tem a prática, mas não tem só essa prática para passar para o aluno. Como cantora também foi bom para eu voltar a pensar como eu pensava antes para resolver os problemas que eu tinha. Voltar a pensar, porque eu não pensava mais, as coisas, Tirar do automático. Também não é só tão automático. Pensar é também importante!

**RHFO** - É como se pensar no gesto que se faz! Rosimari alguma outra questão que tu gostaria de colocar para nós.

**RO** - Não!

**RHFO** - Foi muito profícuo todo esse trabalho. Agradeço novamente, sua disposição de oferecer sua casa, sua pessoa. Muito Obrigado!