

LUIS F. DE RETANA

Profesor del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Buenos Aires
Director de la Academia Artística de Canto

TRATADO ELEMENTAL
TEORICO-PRACTICO DE
IMPOSTACION DE LA VOZ

Donato
Cantata

1929

RICORDI E C. - EDITORES
BUENOS AIRES

035)

\$ 5.—

IMPOSTACION DE LA VOZ

© Del documento, de los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

LUIS F. DE RETANA

Profesor del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Buenos Aires,
Director de la Academia Artística de Canto

TRATADO ELEMENTAL TEORICO-PRACTICO DE IMPOSTACION DE LA VOZ

1929

G. RICORDI E C. - EDITORES
BUENOS AIRES

AL DIRECTOR Y VICE-DIRECTOR DEL
CONSERVATORIO NACIONAL
DE
MUSICA Y DECLAMACION DE BUENOS AIRES
SEÑORES
Cárlos López Buchardo y Enrique García Velloso
DEDICA ESTA OBRA
EL AUTOR

Transcribimos a continuación, la autorizada opinión de los técnicos y críticos de arte que han tenido la gentileza de revisar el presente tratado, dándonos con sus favorables manifestaciones, el valor moral para darlo a la publicidad.

LUIS F. DE RETANA.

CONSERVATORIO NACIONAL
DE MÚSICA
Y DECLAMACIÓN

Buenos Aires, 17 de Junio de 1929.

Señor Profesor D. Luis F. de Retana

De mi consideración:

Tengo el agrado de dirigirme a Vd. para manifestarle que he leído con mucho interés su "Tratado Elemental Teórico-Práctico de Impostación de la Voz", habiéndome impresionado favorablemente.

Creo que su obra constituye un esfuerzo encomiable y que su aplicación constituirá una contribución apreciable para la enseñanza del canto.

Me es grato, con este motivo, saludarlo con mi más distinguida consideración.

CARLOS LOPEZ BUCHARDO
DIRECTOR

CONSERVATORIO NACIONAL
DE MÚSICA
Y DECLAMACIÓN

Señor Luis F. de Retana

Mi muy distinguido colega y amigo:

Gran satisfacción he experimentado al recibir en consulta amistosa y como Vice-Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, los pliegos impresos de su obra sobre la fonación y la impostación de la voz de los cantantes y recitadores.

Ya conocía yo tan importante trabajo, por haberlo leído en los originales fragmentados correspondientes a las conferencias y lecciones que Vd. dicta a los alumnos de esta querida institución cultural y artística, que es nuestro Conservatorio; pero al releerlos en forma de libro orgánico, he afirmado el alto concepto que Vd. como especialista en la materia me había merecido desde que tuve el gusto de conocer, antes que sus disposiciones científicas y literarias sobre el manejo de la voz, esa otra obra magnífica que es un discípulo que supo aprovechar las lecciones del maestro. De nada valdrían su libro, sus conferencias y enseñanzas individuales, si Vd. no las hubiera transportado a la realidad viviente de las facultades naturales de un alumno que ha triunfado sobre sus defectos fónicos, o que los ha mejorado o perfeccionado, gracias a las indicaciones de un sabio profesor, como lo es Vd.

Vd. bien sabe, mi querido amigo Retana, que la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia y el buen gusto del artista cantante, del actor dramático, del declamador, del orador, del catedrático y hasta del simple maestro de escuela, fracasarían o llegarían amenguadas en sus efectos a la sensibilidad, a la imaginación

y a la inteligencia de los auditorios, si no ha educado fundamentalmente, el que canta o habla, el órgano de la voz, que en lo que ésta tiene de espiritual es la intérprete de las pasiones, la revelación, del pensamiento y el eco del sentimiento. Esa serie de modulaciones, que pueden variar al infinito, usadas con maestría, las logra Vd. en sus alumnos aplicando prácticamente todos los consejos que Vd. ha reunido en su libro con una metodología admirable en su precisión y en su claridad.

No conozco en la bibliografía castellana referente a la fonación, una obra más útil que la que Vd. acaba de dar a la estampa, y por ello le auguro a Vd. un éxito absoluto, entre los alumnos de nuestro Conservatorio y entre aquellos aficionados y profesionales que necesitan aprovechar los consejos e indicaciones de su libro, para disciplinar el manejo de la voz en el canto, en la recitación y en la oratoria.

Me complace mucho en felicitar a Vd. por su utilísimo trabajo; y el mejor elogio que puedo dedicar a Vd. es asegurarle que su obra me servirá como elemento de consulta y de consejo en mis cursos del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, y en las clases de lectura razonada y artística en la Escuela Normal de Profesoras.

Saluda a Vd. su compañero y amigo.

ENRIQUE GARCIA VELLOSO.

Buenos Aires, Septiembre de 1929.

Buenos Aires, 4-5-1929

Sr. D. Luis F. de Retana

Estimado señor:

Me es grato comunicarle que he tenido el placer de examinar su método de impostación de la voz, encontrándolo excelente por el sistema científico seguido y los extensos conocimientos en la materia que demuestra poseer. Creo ha de dar buenos resultados prácticos, y al expresarle mi opinión le felicito por su interesante trabajo.

Le saluda atte., reiterándose S. S. S.

ERNESTO DE LA GUARDIA

Señor Profesor Luis F. de Retana

Muy señor mío:

He leído con sumo interés el método que Vd. tuvo la amabilidad de prestarme, el que por la claridad con que está escrito y por el concienzudo y hondo estudio que Vd. hace en él de la materia, será provechoso para todos los estudiantes que a ella consagren sus dotes vocales y artísticos.

Al felicitarle por ese trabajo, le saludo con mi más distinguida consideración.

GASTON O. TALAMON.

Junio 12 de 1929

© Del documento, de los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

A mi querido primo
Eugenio Ruiz de Aza, y familia,
dedico con todo afecto y cariño

Luis F. de Retana



Luis F. de Retana

Abril 19.

Día Memorable.

B. Aires.

INDICE

Preámbulo	15
El canto como expresión de la naturaleza	20
Facultades fonéticas del hombre	24
Funciones fisiológicas del aparato fonético	26
<i>PRIMERA PARTE: TRATADO PRACTICO</i>	29
Lección I — Sonidos	31
Razonamientos y consideraciones sobre el sonido	33
Lección II — Resonancia	35
Razonamientos y consideraciones sobre la resonancia	36
Lección III — Respiración	38
Lección IV — Continuación. Respiración general del hombre	40
Lección V — Continuación. Forma de respirar	41
Lección VI — Influencia de la respiración	43
Razonamientos sobre la respiración	44
Lección VII — Componentes principales del instrumento hu- mano	46
Razonamientos sobre el instrumento humano	47
Lección VIII — Fuelle y sus funciones	49
Razonamientos sobre las funciones del fuelle	51
Lección IX — Escuela de canto y declamación	52
Razonamientos sobre la escuela de canto	53
Lección X — Impostación de la voz	55
Lección XI — Funciones de la boca y de los labios	57
Razonamientos sobre las funciones de la boca	58
Lección XII — Funciones de la lengua	61
Razonamientos sobre las funciones de la lengua	62
Lección XIII — Sonidos nasales o de cabeza	66
Razonamientos sobre los sonidos nasales o de cabeza	68
Lección XIV — Sonidos de pecho	70
Razonamientos sobre los sonidos de pecho	71

Lección XV — Letras vocales	73
Razonamientos sobre las letras vocales	75
Lección XVI — Proceso del mecanismo	78
Lección XVII — Recopilación de las funciones del mecanismo	80
Lección XVIII—Forma práctica de dejar caer la voz a los labios	81
Lección XIX — Preceptos que se tendrán en cuenta al empezar a cantar	83
<i>SEGUNDA PARTE: TRATADO PRACTICO</i>	85
Lección XX — Ejercicio prácticos a boca cerrada	87
Lección XXI — Ejercicios labiales o vocales	96

PREAMBULO

Antes de exponer a la consideración de mis lectores este compendio o pequeño tratado teórico-práctico sobre la impostación de la voz, debo manifestar que sólo me guía al emprender este trabajo, el deseo de aportar mis modestos conocimientos y observaciones adquiridos en la práctica de esta enseñanza, cooperando de este modo a su desarrollo y a la mejor comprensión y entendimiento de las doctrinas razonadas que caracterizan el estudio de esta materia, algo confusa en el desenvolvimiento práctico de sus teorías.

Trataré de demostrar con la mayor sencillez y claridad posible lo que importan y significan en el estudio del canto, por ser, a mi juicio, la causa original de tantos desastres vocales y el escollo donde naufragan la mayoría de los cantantes, por no haber estudiado con detenimiento las teorías y razonamientos fundamentales a que están sujetas las facultades fisiológicas del organismo humano.

Entre los autores antiguos y modernos, han existido y existen ideas o apreciaciones diversas sobre la manera técnica y razonada de interpretar las funciones del mecanismo que caracteriza el desarrollo del aparato fonético; confundiendo la impostación de la voz, con el estudio llamado *escuela de Canto*; y esto, ha sido y es el mayor obstáculo o inconveniente para que los cantantes puedan guiarse en dicho estudio según la relación característica que une o liga estas dos tendencias, las que a pesar de su común finalidad, tienen en el desarrollo de sus funciones un camino a seguir completamente diverso.

La impostación de la voz se relaciona directa y principalmente con el estudio y conocimiento del aparato fonético, como instrumento que debemos manejar razonadamente y con independencia absoluta.

El estudio del canto se ocupa exclusivamente de la gimnasia o desarrollo de las facultades vocales que lo caracterizan, y que hemos de ejercitar para llegar a la perfección y dominio vocal.

La impostación de la voz es el punto de partida y el origen fundamental de lo que llamamos escuela de Canto, la que debemos estudiar detenidamente para conseguir el dominio de todas las dificultades de su organismo, obligándolo a que no se desvíe de sus facultades naturales.

Es indispensable a los cantantes, conocer a fondo su propio instrumento, para llegar a vencer con acierto y seguridad las dificultades y obstáculos que puedan presentarse durante el estudio; y de este modo, tendrán más seguridad en la emisión de los sonidos.

Los cantantes que desarrollan natural e instintivamente grandes cualidades de sonoridad y resonancia a pesar de no haber estudiado la impostación o mecanismo, es porque tienen en su favor muchas de las condiciones que una voz impostada requiere para consolidar la técnica natural que posee. A pesar de esto, deberán estudiar con empeño, si no quieren que sus facultades vocales empiecen a decrecer y perderse desde el primer día, desapareciendo rápidamente por el desgaste prematuro de los órganos fonéticos.

Las dificultades que existen para llegar a dominar estas teorías son muy simples y el desconocimiento de su tecnicismo es más bien una consecuencia derivada de la poca importancia que generalmente le conceden los maestros, por no haberse detenido a profundizar esta materia.

Esta enseñanza, podríamos decir que *no es enseñanza*; es, más bien, una forma de entrenamiento o corrección de las desviaciones del mecanismo al que por efecto de nuestra fantástica imaginación le imponemos nuestros caprichos al cantar o declamar.

La vida social moderna con sus leyes impositivas y con sus modas y costumbres derivadas de la fantástica y atropellada marcha de ese progreso o modernismo que nos envuelve y fascina a su paso triunfal por la tierra, hace que el hombre se mantenga en un estado de excitación nerviosa que lo aleja de la vida tranquila y reposada, en contraposición a las funciones naturales de su organismo. Por esto, la respiración resulta incompleta y el funcionamiento del mecanismo invertido; causas éstas, que nos obligan a corregir los defectos adquiridos con la mala práctica de la respiración y emisión del sonido.

Existe la creencia de que a la voz, para su mejor y más perfecto desarrollo, hay que imponerle un ejercicio corporal que domine el mecanismo a fuerza de cantar y gritar, hasta llegar a *amol- dar o incrustar la voz* — por decirlo así — dándole un nuevo giro fisiológico impuesto por nuestro capricho, sin el concurso de razonamientos técnicos; lo que nos llevaría irremediabilmente al desastre.

La impostación no se consigue con éste, o aquél método de ejercicios, no; cualquier sonido aislado puede ser suficiente para ejercitarse en la manera de emitirlo. No son los estudios *a* o *b* que impostan la voz (como es creencia general); es el conocimiento previo, justo, exacto y razonado del mecanismo aplicado al desarrollo de las facultades naturales del organismo, teniendo en cuenta las características de la respiración, sonoridad y resonancia. Es un trabajo que depende de la imaginación y de la voluntad para llegar a dominar con sus resoluciones, el funcionamiento reposado y tranquilo de los órganos fonéticos.

Para este ejercicio no son indispensables los conocimientos musicales; no entra (por decirlo así) en el programa del estudio del canto; pero será, sí, necesario antes de empezar los ejercicios gimnásticos vocales, conocer y dominar el instrumento fonético que debemos manejar, para extraer de él todas sus ventajas.

No debemos falsear el mecanismo imponiéndole nuevas formas de regirse en contra de sus leyes fisiológicas; pues como esto exige *esfuerzos internos*, viene por consecuencia la acumulación

de la sangre en las venas y arterias, y por lo tanto, la atrofia de los órganos vocales, matando así la dulzura y flexibilidad de la voz.

Un ejemplo gráfico puede ayudarnos a formar concepto o idea aproximada del arte de impostar la voz, o lo que es igual; del proceso que debemos seguir al tratar de poner en práctica esta teoría.

—Supongamos que un ingeniero construye una máquina perfecta para el desarrollo de una industria cualquiera. Este ingeniero se ha fundado para llegar a conseguir su propósito, en leyes exactas y científicas que le han dado el resultado matemático para resolver un problema.

Esta máquina la pone en movimiento un mal operario, y al ser mal dirigida por haber forzado su mecanismo, se trastorna y entorpece hasta dejar de funcionar.

En este caso hace falta un buen mecánico que corrija los defectos de la mala dirección, hasta que llegue a funcionar de nuevo correctamente según las características de su engranaje, y en relación a sus facultades naturales.

Un buen profesor hará las veces del inteligente mecánico, corrigiendo los defectos de nuestra máquina, hasta conseguir por medio de la enseñanza empírica, el manejo perfecto del instrumento fonético.

Es, pues, contraproducente forzar el mecanismo para obligarle a que tome nuevos giros abandonando sus leyes naturales, por seguir las que nosotros queremos imponerle.

Siempre debe dominar la lógica, ya que para corregir las desviaciones de nuestra imaginación, no existen reglas precisas en que poder fundarnos.

Cuando hayamos conseguido regularizar y encauzar las funciones naturales del aparato fonético, y éste responda ampliamente a su mecanismo desarrollando a voluntad su poder aspiratorio y expiratorio, la sonoridad máxima y mínima, la resonancia total y parcial, el dominio natural de la lengua y la presión fisiológica de los labios y músculos faciales; nos encontraremos en condiciones de entregarnos plenamente a lo que se llama el estudio del Canto.

Al iniciar el mencionado estudio, debemos tener gran cuidado en elegir un profesor científico y técnico del mecanismo, sin dejarnos llevar de las impresiones que puedan influir en nuestro ánimo los cantores fracasados, los que por no haber sabido cantar, y al no tener otros medios de concurrir a las necesidades de la vida, se dedican a esta enseñanza, como pudieran dedicarse a la venta de baratijas.

Sucede lo mismo con los pianistas que subyugan a los discípulos con su brillante ejecución, la que por buena que sea, tiene poca analogía y relación con el canto; encontrándose en el caso del que para estudiar el piano o violín, elige un profesor de flauta.

No lo decimos por creer que uno y otro sean incompatibles; sino porque los buenos maestros se dedican a la enseñanza de su propio instrumento, sobre el que tienen dominio y conciencia de su técnica, sin comprometer su reputación en aquello que no entienden.

Ahora bien. Para estudiar el canto, se han de seguir rigurosamente las reglas de la impostación, sin desviarse ni acudir a la fuerza.

El estudio del canto empezará con la gimnasia razonada y desarrollo del mecanismo, para conseguir el dominio en el ataque del sonido, los ligados, picados, portamentos, staccatos, filaturas, notas de adorno, media voz, extensión lógica de fácil dominio, expresión, estética y desarrollo del temperamento artístico.

El estudio de estas características llegará a formar artistas cantores según la importancia de su desarrollo y perfeccionamiento, el que estará en razón directa de sus facultades naturales, y del esfuerzo empleado en el estudio para conseguirlo.

El que estudia detenidamente el mecanismo fonético, encontrará después gran facilidad en el desarrollo de las características del Canto.

EL CANTO COMO EXPRESION DE LA NATURALEZA

La creación en su conjunto armónico, y dentro de su equilibrio universal, no es más que un himno, un poema de amor a su Creador.

El hombre demuestra instintivamente las facultades que de él ha recibido, cantando sus glorias: canto hermoso y espontáneo que su espíritu o alma quiere exteriorizar ensalzando su inmenso poder divino, incomprendible para nuestra limitada y pobre mente.

El alma suspira constantemente por esa influencia divina, y todos los seres que pueblan la tierra, responden invariablemente a sus propias leyes y facultades dentro de ese acorde universal, cuyos ecos vibran, se expanden y difunden en el éter que nos rodea, para perderse después en la inmensidad del espacio que nosotros designamos con el nombre de cielo. ¡De allí vienen, y allí van....!

El espacio así llamado, es un lugar invisible para el hombre; donde afluyen, se reconcentran y funden los efluvios que de la tierra emanan, ya sean animales, vegetales orgánicos o vaporosos.

Estos efluvios, son la esencia de la vida que se desprende y eleva a esas regiones misteriosas, donde a impulso del viento que las mueve y agita sin cesar, se convierten en germen de nueva vida que la tierra y la naturaleza después atrae y absorbe para

generar en sus semillas, convirtiéndolos en nuevos seres y mil diversas plantas características, que están en consonancia y relación con las funciones de su nueva vida.

Lo propio sucede con los sonidos: la emisión y transmisión de éstos a lejanas distancias, se efectúa por medio de una fuerza invisible que llamamos eléctrica; la cual, empuja las ondas sonoras a través del espacio, absorbe del éter con su potente fuerza de atracción esos sonidos que aparentemente se habían perdido en la inmensidad; y por último los hace llegar a nuestro oído con la misma sonoridad que tuvieron en su origen al vibrar.

El espacio, no solamente está lleno de efluvios y emanaciones, sino también de ruidos atronadores y resonancias producidas por la tierra en su constante movimiento de rotación, cuyo potente estrépito podría destruirnos si no se difundiera rápidamente en las inmensidades de ese espacio incomprensible para la limitada y pobre imaginación humana.

Pues bien: de ese trueno o conjunto universal de ruidos, debemos extraer las características de nuestra propia sonoridad y resonancia, cuyas vibraciones al ser rápidas e iguales nos darán el sonido para que después de haber vibrado, se eleve de nuevo a las regiones de origen, fundiéndose en el espacio de donde partieron.

¡De allí vienen, y allí van...!

El desenvolvimiento de la vida no es más que un himno de la naturaleza que canta en torno nuestro. Los pájaros, en la espesura rodeados de verde follaje, entre frescas y aromáticas flores que abren sus cálices al sentir la anunciación de la aurora matutina, entonan al creador con acentos de candoroso regocijo, las plegarias que surgen alegres de sus timbradas gargantas... Cantan en los dilatados campos, a la sombra de silvestres arbustos nacidos espontáneamente al solo objeto de rendir culto al creador; mil insectos de diversas formas y tamaños, de ritmos originales y cadencias inimitables.

Surgen en las templadas y luminosas noches del estío, mil cantos y castañeteos que parten unos, de la fresca fronda de los árboles; y otros, de las tranquilas aguas estancadas en las charcas

y lagunas, en cuyas márgenes o riberas cubiertas de yerbales, juncos y berrañas, martillean rítmicos cantos con jovialidad y alegría, los batracios que en sus aguas moran.

Al enmudecer éstos con la proximidad del alba, son reemplazados en sus expansiones filarmónicas, por el imperativo y dominante canto del gallo, jefe celoso y absoluto que anuncia la aurora matutina invitando a su tribu o familia a desperezarse y saludar el nuevo día.

Oíd el suave rumor formado por el animado cacareo de pollos y gallinas al retirarse con sus bucecitos llenos, picoteando aquí y allá los últimos granitos que entre brozas a su paso encuentran: sentid la armonía original de ese conjunto de sonidos diversos que nos recuerdan una orquesta al afinar sus instrumentos: unid a esta armonía de la soledad campera el rumor del viento, que al cruzar las enramadas murmura y silba como instrumento expresivo, fundiendo en un solo acorde tanta resonancia de la naturaleza. Detengámonos un instante a meditar, y veremos que la reunión de estas melodías nos da en su conjunto armónico el reposo del alma y la paz del corazón, haciéndonos pensar en la grandeza divina y en el poder de Dios, creador de tanta maravilla.

Todo canta en la tierra:

Las olas del mar con sus murmullos, ora suaves y acompasados, ora furiosas y rugientes, estrellándose en los duros acantilados que las aprisionan, o desvaneciéndose suavemente sobre los esponjosos arenales que las circundan.

Oíd los cantos guerreros que enardecen el espíritu belicoso de los pueblos al grito patriótico que de sus labios brota, cual torrente incontenible.

Escuchad atentos los místicos y fervorosos acentos que la fe de los hombres eleva al creador en los sagrados templos del Cristianismo implorando la misericordia divina.

Todo canta:

Las fieras en el bosque con su bramidos ya lastimeros o apacibles, ya furiosos y vengativos, perdiéndose en el inmenso desierto los ecos de sus voces cavernosas... La tempestad cual

pedal dominante de ese concierto universal, da la nota potente de expresión terrible con su voz de trueno, agitando los elementos que circundan la tierra...

¡Todo canta al Creador... Todo canta, al rey de la naturaleza, al Dios inmortal...!

FACULTADES FONÉTICAS DEL HOMBRE

Entre las diversas manifestaciones del hombre, se destaca por su carácter dramático, lírico y filosófico, el divino arte de cantar y declamar, por ser la demostración que más directamente comunica las impresiones de los sentidos, la vehemencia de las pasiones y los afectos del corazón, exteriorizados por los sentimientos de amor, odio o terror; siendo nuestra alma (por decirlo así) la fuente o manantial de ese canto, cuya preciosa facultad nos ha sido concedida para elevarnos con acentos armoniosos a regiones superiores a nuestra naturaleza.

De esta facultad nace el arte del Canto y la declamación, destinado a emitir los sonidos con perfección, brillantez y pureza; de manera que cautiven nuestros sentidos, y sugestionen nuestra alma haciendo vibrar los afectos del corazón.

Todas las reglas que empíricamente se han de emplear en esta enseñanza, han de obedecer exactamente a las leyes fisiológicas y anatómicas que rigen nuestro organismo, cuyas manifestaciones, en su desarrollo, son independientes completamente de la voluntad del hombre; es decir, que funcionan bajo la influencia misteriosa de un mandato, que no depende exclusivamente de nosotros mismos; es más bien, una manifestación espontánea de nuestro espíritu, a la que responden todos los miembros de nuestro cuerpo, automáticamente y sin preparación alguna.

Las condiciones fisiológicas del instrumento humano, nos

permiten comunicar con los oyentes por medio de la palabra, con tanta riqueza de modulaciones, que podemos afirmar que este instrumento es el más perfecto que el hombre puede concebir.

Así, pues, nos hemos de expresar por medio de la declamación, poniendo en íntima relación y consonancia con la parte filosófica del discurso, las manifestaciones de la estética, por ser la demostración de la sensibilidad y belleza que encierra nuestra alma y nuestro espíritu, cuando refleja fiel y demostrativamente aquello que nos proponemos comunicar y transmitir a los oyentes, uniendo a la palabra el gesto, que muchas veces es más elocuente que aquélla.

Sin estas facultades en el arte de cantar y declamar, no es posible impresionar a los oyentes, por más esfuerzos que ponga de su parte el que las transmite.

Cantar o Declamar es, pues, el arte de manifestar las impresiones y emociones del hombre, aprovechando todos los recursos que el instrumento humano posee, en cuanto a sonoridad, resonancia y expresión.

Estas facultades, así como igualmente las de su sensibilidad, nadie ha podido definir las científicamente, por ser ajenas a los mandatos y poder del hombre, a pesar de tener el dominio de someterlas a nuestro albedrío.

FUNCIONES FISIOLÓGICAS DEL APARATO FONÉTICO

La formación del sonido en la laringe, es el resultado del movimiento aspiratorio y expiratorio puesto en presión al atacar las cuerdas vocales y la glotis. De su misma sencillez nacen las dificultades, y por esto debe conocer todo cantante las características fisiológicas más indispensables del mecanismo, a fin de tener en cuenta la simplicidad de sus funciones.

Estas facultades están sometidas a nuestro albedrío y mandato, obedeciendo a la más simple indicación de nuestra voluntad.

La íntima relación y hermandad que las une y rige, se manifiesta en la defensa mútua que se prodigan. Al cantar, ha de haber seguridad e independencia para calcular la tensión muscular externa y justa; estudiar la posición de la boca, graduar la cantidad y fuerza de la respiración, y dirigir la corriente de aire sonoro a la caja de resonancia, alejándonos siempre de ordenar y guiar los movimientos internos del mecanismo.

Para esto, es indispensable acumular el aire en la caja torácica, estableciendo la corriente que parte de los pulmones por los pequeños bronquios, reconcentrando y aumentando su volumen al llegar a la tráquea, en cuya abertura superior está la laringe. Esta se encuentra en la parte anterior del cuello, y son sus componentes principales la glándula, cartílago anular y los dos aritenoides.

Al emitir el sonido, se alejan las bandas ventriculares, de-

jando ver las superficies blanquecinas y lisas de las cuerdas vocales que se estrechan para dar presión al aire que pasa a la glotis, separándose también los aritenoides (los que son muy importantes en la formación del sonido).

La glotis forma entonces una abertura desde el ángulo tiroideo hasta la unión o conjunción de las apófisis vocales de los aritenoides.

El aparato fonético depende en primer lugar del fuelle, del cual recibe la presión, sin que otra fuerza procedente de los órganos internos pueda influir en el desarrollo de la voz.

La epiglotis está situada en la parte superior de la laringe, detrás de la lengua y adherida a su base, sufriendo por lo tanto las impresiones de sus movimientos cuando se altera su posición natural o se deforma la cavidad.

El aparato vocal producirá una sonoridad más grave y amplia, o más aguda y brillante, según sean de mayores o menores dimensiones las cavidades supra-glóticas, faringe nasal y bucal, debiendo estar en relación al aparato neumático de paredes vigorosas o vivientes. Este sonido, nace desprovisto de armónicos complementarios producidos en dichas cavidades, adonde deberá pasar a resonar. Al hablar, la boca toma sus posiciones justas, formando en sus cavidades naturales los sonidos que desea emitir y modular según la fonética de cada uno.

La lengua obedeciendo a su instinto fisiológico, busca y moldea los giros propios de cada sonido; las cuerdas vocales se cierran, poniéndose en tensión para producirlo en la cavidad glótica; la epiglotis se levanta para dar paso al sonido; y así todo nuestro ser se somete a la voluntad del hombre, como una máquina obedece al resorte o llave que abre sus válvulas al ponerse en movimiento.

Analizadas las funciones del mecanismo, vemos que ninguna otra clase de fuerza puede influir en la formación, duración y resonancia de los sonidos; pues éstos dependen exclusivamente de la presión del aire que partiendo de los pulmones llega directamente por los bronquios y la tráquea hasta las cuerdas vocales, como ya antes hemos dicho.

Otra presión que no sea directa, ha de proceder de la alteración de los músculos y tendones, la que por ser irregular y anti-fisiológica, aglomera la sangre en las venas y arterias produciendo la atrofia de los órganos fonéticos.

Será, por lo tanto, contraproducente forzar a estos órganos para que tomen nuevos giros, abandonando sus leyes naturales.

Puede calcularse ahora el error que cometen los maestros que a sus discípulos obligan a forzar el mecanismo; viéndolos amoratar el rostro, dilatar el cuello, hincharse y elevar los hombros alterando todos sus músculos y facciones hasta perder el dominio de sus facultades; resultando por consecuencia los sonidos, aullidos desprovistos de color, resonancia y expresión, por la ausencia de las emociones de los sentidos.

La influencia que ejercemos impositivamente en el desarrollo de las funciones del aparato fonético, será funesta y nos dará por consecuencia resultados contraproducentes, si desarrollamos una fuerza irregular o superior a la expansión de sus cavidades naturales.

PRIMERA PARTE

TRATADO PRACTICO

LECCION I — SONIDOS

¿A qué llamamos sonidos?

Entendemos por sonidos, las sensaciones o vibraciones que el oído percibe al llegar a nuestro sistema nervioso, permitiéndonos apreciar las cualidades acústicas del cuerpo que las produce.

¿Cuántas clases de sonidos hay?

Las clases de sonidos son indefinidas, pues todos los cuerpos al chocar o rozar entre sí, producen sonidos o ruidos diversos.

¿Cómo se producen?

Por medio de vibraciones de los cuerpos elásticos, que toman el nombre de cuerpos sonoros, llegando su transmisión al oído por medio del aire.

¿Cuál es el sonido musical?

El que se produce por la percusión, frotación, compresión, etc., cuyas vibraciones deben ser rápidas, continuadas e iguales.

¿Cómo se ponen en movimiento?

Los cuerpos elásticos en estado de inercia al ser rozados o atacados por otro cuerpo cualquiera, salen de su estado de reposo, poniéndose en movimiento y tomando después el descenso o decreciendo rápidamente, hasta volver a su primitivo estado de inercia o inmovilidad.

¿Qué fuerzas se producen en su desarrollo?

Durante su desarrollo se producen dos fuerzas: una, activa que desvía el cuerpo atacado; y otra pasiva que lo atrae a su estado de reposo.

¿Cómo llamaremos a estos movimientos?

Vibraciones armónicas; las que al ser de igual duración producen el sonido.

Y, ¿si son desiguales?

Cuando son desiguales se produce el ruido.

¿Cuál es el origen de los sonidos unísonos?

Cuando son formados por un número exactamente igual de vibraciones, ya sean producidas por el piano, violín, flauta o cualquier otro instrumento.

¿Podrá cambiar el número de vibraciones?

Cuando los sonidos pasen a ser más agudos o más graves.

¿Cuándo serán más intensos los sonidos?

Los sonidos serán más o menos intensos, según la fuerza o presión a que sean sometidos los cuerpos elásticos o vibrantes.

¿Qué número de vibraciones puede tener la voz humana?

Puede alcanzar aproximadamente en una unidad.

Voz de tenor.	Máximo	550	Mínimo	100	vibraciones.
” ” barítono	”	398	”	80	”
” ” bajo	”	350	”	60	”
” ” soprano	”	1310	”	200	”
” ” Mezzo S.	”	980	”	170	”
” ” Contralto	”	880	”	120	”

¿Estos cálculos serán completamente exactos?

Puede existir alguna diferencia, la que estará en relación con el desarrollo físico e intensidad del sonido producido al cantar.

¿Cuál es el principal transmisor de los sonidos?

El aire.

¿Se propaga con mucha velocidad?

Su marcha normal es de 340 mts. por segundo; y en los líquidos la velocidad será de 1425 mts.

¿Cómo se produce el “Eco”?

Se produce al chocar la corriente sonora con algún obstáculo fijo; en este caso, el sonido retrocede y repite de nuevo el choque, volviendo a retroceder más débilmente, hasta perderse completamente.

¿Debemos tener en cuenta esta teoría al Cantar?

Esta teoría o fenómeno acústico, debemos tenerla muy en cuenta al cantar o declamar; para de este modo, poder llegar a lanzar o colocar la voz a nuestra voluntad en la sala que actuamos.

RAZONAMIENTOS Y CONSIDERACIONES SOBRE EL SONIDO

Son infinitos los sonidos o ruidos producidos por el roce o choque de las cosas materiales que existen en torno nuestro.

Todos los cuerpos, ya sean sólidos o líquidos, al chocar entre sí producen en nuestro sistema nervioso, por medio del oído, sensaciones diversas, que unas aceptamos con agrado y simpatía por su relación y armonía en consonancia con nuestro organismo; y otras las rechazamos por sus hirientes y desagradables vibraciones, que destemplan por decirlo así nuestro temperamento armónico, produciendo sensaciones de malestar tan reflejas, que hasta llegan a alterar la impresión muscular de nuestro semblante, como sucede cuando probamos algún ácido o sustancia amarga que rechazamos por instinto de nuestro paladar.

Estos sonidos debemos clasificarlos para conocer el carácter determinado de cada uno de ellos; para así, aceptar o preferir los que están más en relación y consonancia con nuestro temperamento y simpatía.

Serán preferibles a nuestro oído, todos aquellos sonidos cuyas vibraciones continuadas sean iguales; porque su uniformidad nos produce sensación de agrado y dulzura, y nos impresiona según su carácter rítmico y melódico.

Los ruidos producen sensaciones generalmente desagradables; unos, por su intensidad y estrépito; otros, por la desigualdad en las vibraciones que chocan entre sí careciendo de armónicos y articulaciones.

Todos los sonidos producidos por la voz o por otro instrumento cualquiera al estar bien emitidos, vuelven de rechazo a nuestro oído con menor intensidad por haber sufrido en su marcha y retroceso, la pérdida y alejamiento de las vibraciones que el viento difunde en el espacio en proporción o relación al camino recorrido.

Cuando este retroceso se produce repetidas veces en un recinto cerrado, o entre quebradas montañas, se llama "Eco"; el que en algunos casos, repite la última palabra hasta veinte veces con gran rapidez, disminuyendo progresivamente hasta perderse en el espacio.

El "eco", no da suficiente tiempo para apreciar la calidad y defectos que pueda tener la voz, por la rapidez de sus oscilaciones en un decrescendo vertiginoso que se pierde insensiblemente.

A pesar de ésto, será de gran valor artístico conseguir que el sonido vuelva a nosotros como prueba de haber llenado con nuestra voz la sala en que actuamos.

En este caso, los oyentes habrán percibido todos los detalles de nuestro discurso, por haber recorrido el sonido el espacio del recinto que impresionamos al hablar o cantar.

Tengamos en cuenta estas observaciones, que pueden ayudarnos poderosamente a difundir la voz, en relación al dominio que nos proponemos ejercer al emitirla.

LECCION II — RESONANCIA

¿Qué entendemos por resonancia?

Los sonidos elementales que se funden y amalgaman con el de origen.

¿Cómo se producen estos sonidos?

Se producen al chocar el sonido fundamental en la faringe o caja armónica.

¿Qué es armónico?

Armónico es el sonido que vibra por simpatía al oír cantar a otro sonido igual o consonante.

¿Qué nos dicen las leyes físicas a este respecto?

Que dos cuerdas en igual tensión, producen el mismo sonido, y si hacemos vibrar solamente a una, responderá o cantará también la otra por relación de afinidad y consonancia.

¿Qué carácter tendrá el sonido fundamental?

El sonido fundamental producido por el aire en la glotis, es árido, y está desprovisto de matices.

¿En qué consisten estos matices?

Estos matices son el resultado de la resonancia faringea, que al vibrar se agregan y funden con la voz de origen, a fin de adquirir calidad y volumen.

¿Qué influencia tienen en la voz estos matices?

De la cantidad y carácter del rizo depende su belleza, y si al

cantar no le agregamos la resonancia, no conseguiremos mejorar la voz por otros medios.

¿Dónde están situadas las cavidades sonoras?

En la faringe bucal y nasal.

¿Cómo se ponen en movimiento?

Al sentir el choque de la corriente sonora que los hace vibrar.

¿Para qué echaremos el sonido fundamental a la faringe?

Para obligar con su ataque a producir los armónicos de cada sonido.

¿La resonancia se producirá solamente en la faringe?

Cuando el aparato fonético funciona plena y correctamente, resonará además de la faringe, la caja torácica así como todo nuestro cuerpo en relación de sus facultades físicas y anatómicas.

¿Influirá en la voz la resonancia de la sala en que cantamos?

Influirá poderosamente haciendo repercutir los sonidos con mayor amplitud e intensidad, según las características armónicas, o acústicas que la sala refleja.

RAZONAMIENTOS Y CONSIDERACIONES SOBRE LA RESONANCIA

Hemos dicho ya, “que la resonancia de la voz se produce al chocar en la faringe el sonido fundamental, produciendo los armónicos que vibran por simpatía al oír cantar a otro sonido consonante con el cual se funde y amalgama, para darle así carácter y resonancia”.

El hecho de cantar mucho y fuerte sin otro fundamento técnico, no solamente carece de principios razonados, sino que cada vez nos extravía más, destruyendo las facultades características del aparato fonético.

Prueban este aserto los mismos cantantes, al lamentarse de que antes de haber empezado a estudiar tenían más voz y atacaban sin fatiga y cansancio los agudos; y ahora, en lugar de mejorar, empeoran día a día sin adivinar la causa.

Esto es debido a la falta de criterio razonado para juzgar lógicamente esta enseñanza, de la que nos hemos formado un concepto equívoco, separándonos de sus principios fundamentales, sugestionados por los agudos que producimos por la fuerza irregular de nuestra garganta, y que sólo sirven para demostrar la falta de técnica y conocimientos en el arte de emitir los sonidos.

A la voz le hace falta para alcanzar su mayor desarrollo y perfección, la resonancia plena del aparato fonético, por ser el complemento de la sonoridad, que deberá estar apoyado en una amplia y suave respiración que le dé el dominio del mecanismo.

Si observamos con interés las resonancias de los cuerpos, veremos que todos en general, y cada uno en particular, concurren con sus movimientos vibratorios a robustecer y formar el sonido fundamental o de origen.

Estas resonancias podemos observar practicamente por medio del resonador "Helmholtz", que nos lo demuestra con su aparato científico, compuesto de globitos de cristal o de metal, de diversos tamaños. Cada resonador obedece invariablemente a una nota determinada, y cuando se produce un sonido delante de los resonadores, vemos que cada uno de estos se agita por la impresión de su armónico consonante, produciendo un resplandor o llama que nos demuestra la relación directa que le une al sonido simpático o de afinidad.

Las resonancias son las encargadas de mejorar y robustecer la voz de origen; y el cantante que no conozca razonada y científicamente estas teorías, puede estar seguro de un fracaso irremediable.

LECCION III — RESPIRACION

¿Cuál es la base fundamental del Canto o Declamación?

El arte de cantar o declamar tiene por fundamento, la mejor y más perfecta respiración y el más claro fraseo.

¿Qué nos dice a este respecto la filosofía Yogi?

Que es una forma oriental de cultura física, que trata de la ciencia de respirar.

¿Qué es el aire para el hombre?

Es el elemento de vida que pone en marcha las funciones del cuerpo humano, y del cual depende el desarrollo de su complicado mecanismo.

Respiran los hombres, los animales, las plantas y hasta los seres inanimados; y es al aire que deben su existencia: No hay vida sin respiración.

¿Cómo empieza a funcionar el mecanismo?

Al nacer el niño y sentir el beso de la vida, se ve impelido a poner en marcha las funciones vitales de su organismo.

Al sentir el aire que lo envuelve y vivifica, hace una profunda aspiración, reteniéndola un instante para extraer de él sus propiedades vitales, y exhalando después un lento y profundo gemido, empieza su vida en la tierra.

¿Puede detenerse el movimiento respiratorio?

No puede interrumpirse jamás, hasta que el hombre llega a su término, exhalando un prolongado suspiro que pone fin a su existencia.

¿Es muy rápido el movimiento pulmonar?

Es aproximadamente de 16 a 18 respiraciones por minuto.

¿Tiene influencia la respiración en el estado físico del hombre?

La respiración bien hecha prolonga nuestros días, y contribuye al mayor desarrollo de nuestra caja torácica, dándonos una suma mayor de fuerza y resistencia para defendernos de muchas enfermedades que tienen su origen en las vías respiratorias.

¿Qué nos dice la ciencia a este respecto?

Que la mala respiración es causa del 80 % de las enfermedades pulmonares.

Dice lo mismo la "Filosofía Yogi"?

Los Yogis opinan que una generación de respiradores correctos regeneraría la raza, y estas enfermedades serían muy raras.

LECCION IV — CONTINUACION

RESPIRACION GENERAL DEL HOMBRE

¿En qué forma respira generalmente el hombre?

La respiración del hombre comúnmente es incorrecta, porque invierte el mecanismo al elevar la cúpula diafragmática; disminuyendo por consecuencia la cavidad torácica perdiendo el dominio de sus funciones.

¿En qué consiste esta manera de respirar?

En que al respirar elevan el diafragma empujando el aire contenido en la parte baja de los pulmones hacia la parte alta o clavicular, elevando los hombros a impulso del “lóbulo superior”, y quedando de este modo, a merced de la presión que ejercen las clavículas sobre el pulmón, lo que en el mejor de los casos produce fatiga y desgaste de fuerza.

¿Qué efectos producirá esta respiración?

El de haber reducido el aire contenido en la caja torácica a un menor volumen, por cuya causa, habrá disminuído su capacidad y potencia, inutilizando las funciones del diafragma, y por lo tanto el apoyo de los sonidos.

¿Podríamos hacer una comparación gráfica de esta respiración?

Gráficamente podríamos compararla a una bolsa de goma a medio llenar de aire, a la que para dar presión, tendremos que acabar de hinchar; o de lo contrario, reducir el aire que contiene a un menor volumen, con lo que habremos disminuído su capacidad y su potencia.

Esto último, es lo que hacen los que respiran mal.

LECCION V — CONTINUACION

¿Cuántas formas de respirar conocemos?

Una solamente racional llamada plena o completa que nos da por resultado la presión máxima del fuelle.

¿Cómo la clasificaremos?

Podemos subdividirla en dos tiempos o movimientos relacionados fisiológicamente entre sí.

¿Cómo la subdividiremos?

En nasal o diafragmática, y clavicular o auxiliar.

¿Qué entendemos por respiración nasal?

La que hacemos con la boca cerrada.

¿Por qué hemos de respirar por la nariz?

La respiración nasal tiene varias ventajas, haciendo que el aire llegue a la glotis a la temperatura normal del cuerpo. Además, al atravesar las fosas nasales, se purifica en las mucosas de las impurezas que pueda contener; siendo más fácil hacerlo descender por la mayor presión que recibe al atravesar las cavidades nasales.

¿Cómo se efectuará la clavicular?

La clavicular es simplemente una continuación de la anterior, que nos da por resultado la respiración plena o completa; la que se verifica uniendo o enlazando con la nasal o diafragmática.

¿Qué movimientos se producen con esta respiración?

Con la respiración plena se eleva algo el pecho en los hombres, y más pronunciadamente en las mujeres.

¿Cómo sabremos si hemos respirado bien?

Comprobando la respiración que hacemos estando acostados boca arriba y bien estirados. En esa posición veremos que el vientre se dilata al respirar, y los hombros quedan completamente inmóviles.

LECCION VI — INFLUENCIA DE LA RESPIRACION

¿Qué influencia tiene la respiración en la sangre?

La calidad y riqueza de la sangre depende en gran parte de su debida oxigenación al pasar por los pulmones; pues de otro modo, los nervios se empobrecen llegando a ser insuficientes para generar y transmitir las corrientes, cuando no están bastante nutridos por la sangre.

Y, ¿tienen influencia sobre los órganos internos?

También los órganos internos precisan ejercicio para que la respiración al moverse el diafragma, haga vibrar los órganos de la nutrición y eliminación, moviéndolos a cada respiración y precipitando la sangre en ellos para luego exprimirla tonificando el organismo.

¿Cómo llegaremos al perfecto manejo del mecanismo?

Regularizando los movimientos de la aspiración y expiración, hasta llegar a producir la presión justa, sin desgaste inútil de fuerza; lo que nos dará por resultado la perfección sobre el manejo del mecanismo.

¿Conviene a todos saber respirar correctamente?

La respiración lógica y correcta que debemos hacer según las leyes impuestas por la naturaleza, es importantísima para conseguir en el hombre un desarrollo físico perfecto; sobre todo a los que tienen la necesidad de hablar en público, como los cantores, oradores, declamadores o militares; pues de este modo alcanzarán mayor sonoridad y potencia al emitir la voz, evitando en gran parte las enfermedades del aparato respiratorio.

RAZONAMIENTO Y CONSIDERACIONES SOBRE LA RESPIRACION

Al ocuparnos de la respiración en sus diversas manifestaciones, tendríamos que detenernos a estudiar sus distintas características, haciendo una detallada explicación fisiológica y anatómica de sus principales facultades; pero no está en nuestros propósitos complicar estas elementales enseñanzas, para no hacer más dificultosa su comprensión, siendo por lo tanto suficiente conocer la verdadera respiración plena o completa; lo que fácilmente podremos conseguir con la enseñanza empírica, fundada en las facultades elementales y fisiológicas de los órganos fonéticos; pero, el que quiera profundizar estos conocimientos, puede conseguirlo estudiando cualquiera de los tratados completos de anatomía y fisiología que estudian en las facultades de medicina.

Al hablar de las diversas respiraciones (que en algunos tratados de canto enseñan para condenarlas a renglón seguido) nos ocuparemos solamente de la principal; es decir, de la única lógica y verdadera llamada diafragmática o plena como indispensable para el que desee llegar a cantar a la perfección. Señalaremos como muy peligrosa para la salud y para el canto, la respiración alta que hace elevar los hombros a impulso del pulmón.

La respiración bien hecha disemina y esparce por las células pulmonares el aire, para que la sangre absorba el oxígeno que éste contiene, poniendo en libertad al ácido carbónico que ha recogido en las diversas partes del organismo.

Si el aire al invadir los pulmones no se purifica de la parte venenosa que contiene devolviéndolo a la circulación de la sangre con sus impurezas, puede en muchos casos llegar a ser fatal para nuestra salud o vida.

A poco que nos detengamos a reflexionar y examinar estos razonamientos, veremos la importancia de la respiración correcta y lógica.

Cuando respiramos bien, el cuerpo recibe su nutrición de los

alimentos que asimila, y si esta asimilación es imperfecta, también lo será por consecuencia la nutrición que no fué suficientemente oxigenada y libre de impurezas.

La respiración alta es insuficiente y muy peligrosa, porque nos obliga a elevar las clavículas y los hombros a impulso de los pulmones, a los que solamente penetra una pequeña porción de aire que resulta insuficiente para alimentar desahogadamente los sonidos.

La respiración alta nos hace contraer el abdomen, el que a su vez empuja al diafragma disminuyendo así la cavidad torácica y pulmonar, perdiendo la capacidad expansiva que el diafragma necesita para friccionar con sus movimientos naturales los órganos que están en su contacto.

Además: la respiración incompleta, no pone en movimiento todas las células pulmonares, por haber perdido gran parte de la capacidad o facultad de absorción, reduciéndolas a un poder muy limitado y privándolas del pleno dominio de sus funciones vitales. Esta respiración es la que seguramente perjudica más y exige mayor gasto de energía con la menor suma de provecho.

La filosofía Yogi recomienda el ejemplo práctico que insertamos para convencer a los que duden de esta teoría.

Dicen: “expeler todo el aire contenido en los pulmones, y puesto de pie con las manos a los lados en forma natural, levantar los hombros y clavículas e inhalar”.

“De este modo observaremos que la cantidad de aire que absorbe es mucho menor que la normal”.

“Luego, inhale después de haber bajado las espaldas y clavículas y habrá recibido una lección objetiva de respiración, mucho más fácil de tener en cuenta, que palabras impresas o habladas”.

Así, pues, vemos; que la respiración alta llena solamente la parte superior de los pulmones; la respiración media llena sólo la parte media y algo de la parte superior; la respiración baja, llena solamente la parte inferior y media.

Debe hacerse por lo tanto la diafragmática o plena; que en otro lugar indicamos cómo se ha de poner en práctica.

(Véase Lección 17).

LECCION VII

COMPONENTES PRINCIPALES DEL INSTRUMENTO HUMANO

¿De cuántas partes se compone el instrumento humano?

Se compone de tres partes fundamentales.

¿Cuáles son?

1º El elemento motor o fuelle como depósito del aire contenido en la caja torácica, cuyos factores principales son los pulmones.

2º La laringe, donde se produce el sonido fundamental cuando el aire en presión, que parte de la caja torácica, atraviesa las cuerdas vocales y la glotis.

3º La caja de resonancia o armónica, compuesta de la cavidad vocal, fosas nasales, faringe y parte superior del esófago, donde se produce la resonancia.

¿Cómo llamaremos a estos órganos?

Organos de la fonación, o instrumento fonético.

¿Qué relación existe entre estas partes fundamentales?

Que el aparato vocal o fonético, depende exclusivamente del fuelle o depósito de aire, cuyo funcionamiento a su vez, depende de la mejor aspiración y expiración.

¿A qué está sujeto el desarrollo de estos órganos?

A una perfecta unión de las tres características de su mecanismo, el cual se ha de regir sin esfuerzo; teniendo en cuenta que la violencia excesiva en el desarrollo de cualquiera de sus componentes, atrofia los músculos aislando la relación común que los une.

RAZONAMIENTO SOBRE EL INSTRUMENTO HUMANO

El instrumento humano es superior a todos los inventados por el hombre en razón de sus facultades de íntima expresión, así como por las modulaciones que caracterizan los sonidos amoldando la voz a su temperamento según la psicología de su propio sentir y pensar.

El hombre puede manifestar, por medio del canto, todos los sentimientos que brotan en su corazón, así como puede exteriorizar las impresiones de su alma y de su espíritu.

A la dulzura y modulación de sus diversos timbres, puede agregar la demostración filosófica del discurso que desea transmitir a su auditorio.

Con el instrumento humano podemos hacer llegar a nuestros oyentes, las manifestaciones del amor, terror, valor, placer, envidia; las del misticismo, de la nostalgia, del espanto, de la alegría y de la tristeza; así como de todo aquello que pueda concebir e impresionar nuestra mente y nuestro espíritu.

Son tan amplias sus facultades, que nos es dado acompañar sus manifestaciones, con el gesto de la cara, ojos, brazos, boca, manos, y con todos los miembros de nuestro cuerpo, los que por instinto fisiológico se asocian a estas demostraciones.

Todas estas características concurren a demostrarnos que este instrumento es el más perfecto y expresivo; pudiendo por lo tanto clasificarlo como el mejor y más completo de todos.

Los físicos en general lo consideran como instrumento de viento, cuyo sonido es generado por las vibraciones de los cuerpos sólidos provistos de tubos o cañones de lengüeta.

El Dr. Savart y algunos maestros, lo comparan a un instrumento o reclamo que usan los cazadores para imitar el canto de ciertas aves (perdices), producido exclusivamente por las vibraciones del aire al chocar o rozar las paredes de una cavidad.

Las ideas de actualidad, empiezan a formar opinión entre los hombres de ciencia, sobre las características que concurren a la formación del sonido; o lo que es igual, sobre las funciones fisio-

lógicas que lo producen, fundando sus teorías en los experimentos y observaciones verificadas entre los heridos durante la implacable guerra pasada.

Existe en la opinión general de maestros y autores, la creencia de que el *sonido lo producen las cuerdas vocales al ser atacadas por la corriente de aire* que las pone en vibración; pero las teorías modernas (que antes indicamos sustentadas científicamente por un eminente médico, cuyo nombre sentimos no recordar), nos demuestran que las cuerdas *vocales no suenan*, siendo su misión fisiológica la de ajustar y dar presión al aire, produciendo así la corriente que ataca la cavidad glótica, que está en relación directa a la intensidad del sonido que deseamos producir.

Esta teoría de la ciencia moderna puede admitirse lógica y razonadamente; ya que según nuestra humilde opinión, tiene mucha analogía y afinidad con la flauta en la manera de producir el sonido.

Veamos: dicho instrumento es simplemente una caña de madera o metal, con diversos agujeros o llaves; y para hacerlo sonar, debemos aproximar los labios al de mayor tamaño, situado cerca de una de sus extremidades. En dicha cavidad o agujero, no existe lengüeta ni aparato alguno que tenga por objeto producir el sonido: este sonido, por lo tanto, responderá solamente a la presión y velocidad justa del aire cuando la revolución producida está en relación proporcional a la cavidad o vacío que debemos atacar.

En este caso los labios desempeñan en la flauta las funciones de cuerdas vocales, del mismo modo que las cuerdas vocales ajustan la presión del aire al atacar la cavidad glótica donde realmente se produce el sonido.

Ejemplo gráfico: si tomamos un caracol, y aproximamos a su cavidad los labios soplando con más o menos fuerza, la revolución del aire producida en dicha cavidad, nos dará un sonido proporcional a sus características.

Esto mismo sucede si soplamos en una botella, llave o aparato cualquiera, haciendo que sufra un ataque violento de aire.

Lo importante en estos casos es saber ajustar la presión exacta que nos dé el sonido deseado; y esto, como hemos dicho, es lo que hacen los labios y las cuerdas vocales en la glotis.

LECCION VIII — FUNCIONES DEL FUELLE

¿A qué llamamos fuelle?

El fuelle lo constituyen los pulmones; y por lo tanto, convenirá que su capacidad tenga la mayor amplitud posible para contener mayor cantidad de aire.

¿Cómo está constituido el depósito de aire?

El depósito de aire o fuelle está situado en el pecho o caja torácica, cuya extremidad superior está formada por la tráquea y la glotis o laringe; en cuya abertura se hallan las cuerdas y falsas cuerdas vocales.

Y, ¿la parte inferior de la caja torácica?

La parte inferior la constituye el gran músculo llamado diafragma, que divide horizontalmente la caja torácica del abdomen; y en él se apoya la presión del aire, a lo que llamamos generalmente apoyo de la voz.

¿Cómo funciona este músculo?

El diafragma forma una pequeña cavidad o cúpula, cuya prominencia o parte alta entra en la caja torácica, la que al cantar debemos hacer descender.

¿Qué habremos conseguido con esto?

Que al aplanarse el diafragma, habrá aumentado la cavidad torácica, y por lo tanto podrá contener mayor cantidad de aire.

¿Qué cantidad de aire nos dará la respiración plena?

El aire que en general pueden contener los pulmones con el máximo de respiración es aproximadamente de 3.000 cms. cúbicos.

¿Y con media respiración?

Con media respiración puede alcanzar a 2.000 cms.

Y, ¿en estado normal?

En estado normal o de reposo, cuando dormimos o caminamos, 1.500 cms.

¿Estos cálculos serán exactos?

Es el promedio calculado, el que puede aumentar o disminuir por la mayor o menor capacidad de la caja torácica.

¿Será necesaria en todos los casos, la respiración plena para cantar?

El máximo de presión no se empleará más que en los casos de períodos intensos y dramáticos, o de agudos potentes, así como en los parlamentos declamados en que no se pueden cortar las frases u oraciones que están entre sí ligadas por afinidad de ideas e impresiones que exigen un esfuerzo continuado.

¿Qué cantidad de aire debemos tomar?

En proporción al esfuerzo que nos exige la frase o período que hemos de recitar o cantar.

¿Cómo aprovecharemos la respiración?

Para que no haya pérdida de aire al atacar y terminar los sonidos, debemos contener la respiración sin abandonar el fuelle, pues de otro modo tendríamos que hacerla de nuevo, lo que nos causará excesivo desgaste de fuerzas.

¿Qué haremos para retenerla?

Después de hacer una ligera aspiración, retendremos el aire sin dejarlo escapar antes de convertirse en sonido regularizando sus funciones; lo que nos dará por resultado el manejo verdadero y lógico del mecanismo respiratorio, evitando de este modo el desgaste inútil del aparato fonético.

RAZONAMIENTOS SOBRE LAS FUNCIONES DEL FUELLE

El fuelle, es el motor que alimenta y pone en movimiento el mecanismo vital del hombre, o sea el instrumento fonético.

Cuando más potencia y capacidad tenga el depósito de aire, el mecanismo funcionará con mayor regularidad en relación a su fuerza expansiva, pudiendo entonces producir sonidos de larga duración e intensidad.

Por el contrario; si el fuelle es defectuoso, de escasa capacidad y marcha irregular, no estaremos nunca en condiciones de dominarlo, siendo por lo tanto los sonidos limitados, y dependiendo su desarrollo de mil causas fortuitas, ajenas a nuestra previsión, pudiendo sorprendernos desagradablemente al cantar o recitar.

Para manejar y dominar el control del fuelle manteniendo sus funciones a nuestra voluntad, es necesario contener el aire en los Pulmones, en relación proporcional a la expansión del sonido vocal que deseamos producir, teniendo en cuenta la presión que los sonidos potentes exigen en relación a esa potencia y a su intensidad; mientras que en los sonidos suaves o pianos, deberá ser mucho menos intensa.

Sucedará lo mismo que con un fuelle de órgano o armonium; es decir, que si al producir un sonido suave intensificamos la presión, nos exponemos a que estalle por la fuerza impulsiva que le imprimimos, sin darle salida al desarrollo proporcional de esa presión.

Dicha fuerza ha de estar siempre en relación a la expansiva.

LECCION IX

ESCUELA DE CANTO Y DECLAMACION

¿Qué entendemos por escuela de Canto o Declamación?

La doctrina y argumentación empleada en la enseñanza de esta materia, sujeta a las leyes físicas y anatómicas del cuerpo humano.

¿Puede haber más de un sistema de enseñanza?

No puede haber más que uno solamente, que nos guía al perfecto conocimiento de sus propias leyes, por ser la naturaleza humana, física y anatómicamente, invariable en la armonía y composición de su organismo.

¿Cuáles son las características del estudio del Canto?

El estudio del canto o declamación, tiene tres características bien definidas e independientes entre sí.

¿Cuáles son?

La primera, como base fundamental para el que quiera cantar o declamar bien, es la impostación de la voz.

La segunda trata del estudio y desarrollo del mecanismo.

La tercera sobre la formación del repertorio que hemos de estudiar.

¿Cual de las tres características será la más importante?

La primera o sea la impostación de la voz.

RAZONAMIENTOS SOBRE LA ESCUELA DE CANTO

El mecanismo que anima la vida material del hombre es obra perfecta del creador, siéndonos dado únicamente hacerlo funcionar sin más intervención que nuestra voluntad y mandato, al que responderá invariablemente el organismo con sus leyes fisiológicas; pero sí por el contrario, invertimos esas leyes naturales del aparato fonético sometiénolo a nuestros caprichos, no hallaremos reglas fundamentales en general, que nos enseñen científicamente a corregir en igual forma esos defectos, por tener su origen en los vicios y desviaciones personales de cada uno de los cantantes, y por estar en relación directa con las impresiones nerviosas que sufren al emitir los sonidos.

Es por esto que no podemos guiarnos en todos los casos con igual criterio, debiendo emplear con preferencia en la enseñanza, el sistema empírico aplicado a las distintas imperfecciones del mecanismo individual.

De aquí parte la necesidad de establecer una escuela o método de enseñanza teórico práctico, para corregir los vicios o defectos adquiridos al cantar.

Del arte empleado en las manifestaciones de esta escuela dependerá el éxito; es decir, del sistema o modo de transmitir el maestro sus impresiones y razonamientos, para que sus discípulos comprendan con facilidad dichas desviaciones y puedan corregirlas con acierto.

Tampoco podemos considerarla como una verdadera ciencia, porque sus leyes no toman forma práctica y definida hasta que no existan defectos; y sobre estos defectos, tendrá que fundar el maestro sus teorías y razonamiento (a lo que se llama escuela de canto).

Hagamos una comparación:

“Será científico construir una máquina, fundados en leyes exactas que tengan por finalidad resolver un problema técnico; pero no lo será el hecho de limpiarla, engrasarla, ajustar sus tornillos,

abrir sus válvulas y ponerla en marcha. A esto podríamos llamar más propiamente; “arte aplicado”.

Otra comprobación, asertiva, de estos razonamientos, nos la dan algunos cantantes al no tener necesidad de corregir defectos del mecanismo, porque en ellos funciona por naturaleza correctamente el aparato fonético sin tener que someterse a estudios previos. Estos, precisarán solamente desarrollar sus facultades características con la gimnasia razonada para llegar a una perfecta agilidad, sonoridad y dominio de la voz. De estos decimos que han nacido con la voz impostada, y por lo tanto son los próximos astros de la escena lírica.

No habrá por lo tanto más que un solo sistema de enseñanza que deberá estar en relación directa con las leyes físicas, anatómicas y fisiológicas del cuerpo humano. Podrá haber, sí, entre los maestros, diversas maneras de interpretar las facultades aplicadas a la enseñanza vocal; pero diversas escuelas como algunos pretenden al comparar la antigua con la moderna, no existen.

La verdadera escuela de canto tiene su base o fundamento en la impostación de la voz, y triunfará aquél que ha sido mejor dirigido en el desarrollo de los ejercicios gimnásticos, y que más empeño haya puesto en el estudio.

Los que así procedan, conseguirán mayor facilidad de emisión, agilidad, interpretación, dominio y expresión; dependiendo de esto, llegar a la verdadera perfección del canto.

Si al estudiar no se pone gran empeño y perseverancia, no habrá escuela capaz de conducirlos al triunfo de sus aspiraciones.

En otro momento, trataremos ampliamente de las llamadas escuelas antigua y moderna, con el fin de exponer las ideas y razonamientos que nos asisten para fundar nuestra opinión sobre esta materia, tan discutida y mal tratada sin conocimientos de causa.

LECCION X — IMPOSTACION DE LA VOZ

¿Qué entendemos por impostación de la voz?

Entendemos por impostación de la voz, el conocimiento y manejo perfecto del instrumento humano, en todas y cada una de sus manifestaciones.

¿Cómo llegaremos a conseguirla?

Por medio del estudio fisiológico de los órganos fonéticos, aplicados a las facultades naturales del organismo, teniendo en cuenta las características de la sonoridad, resonancia y expresión.

¿Cómo funcionará este mecanismo?

Es un trabajo que depende principalmente de la voluntad y el pensamiento, para imponer y dominar con sus resoluciones el funcionamiento reposado, lógico y tranquilo de los órganos fonéticos.

¿Cuándo empezaremos el estudio de la 2ª característica?

Una vez impostada la voz, se podrá empezar el estudio y desarrollo de las facultades vocales, por medio de ejercicios gimnásticos bien entendidos y seleccionados, hasta llegar a conseguir con el estudio el dominio y manejo de los sonidos ligados picados, de agilidad, media voz y voz plena, de las escalas, arpegios, saltos, portamentos y modulaciones que permita el carácter de la voz.

¿Qué nos dice la tercera parte?

La tercera parte que trata del repertorio, nos enseña y recomienda seleccionar las obras de estudio cuidadosamente entre las de carácter lírico o dramático, siempre que la tesitura sea apropiada para la extensión, carácter y facultades vocales; pues sabido es

que a cada artista le cuadran mejor o peor los giros rítmicos o melódicos de una obra, así como sus combinaciones fonéticas.

¿Sucederá lo mismo al declamar?

Al declamar se ha de tener especial cuidado en la elección de las composiciones, pues cuando son superiores a nuestro esfuerzo físico y artístico, es muy fácil romper la corriente de aire sonora en la garganta al perder la tensión muscular labial, exponiéndonos a no terminar el parlamento por alguna ronquera producida por el desgarramiento de las cuerdas vocales.

¿Cómo seleccionaremos las obras?

Se deberá elegir aquello que no demande esfuerzo exagerado, y que tengamos plena seguridad de dominar, debiendo estar su potencia fonética y espíritu artístico en consonancia con nuestras facultades, para llegar a reflejar en nuestra mente las características filosóficas, que dan vida al parlamento que recitamos.

LECCION XI

FUNCIONES DE LA BOCA Y DE LOS LABIOS

¿Cuáles son las funciones de la boca?

Con la boca expresamos nuestras ideas y pensamientos al hablar o cantar; y es la abertura o parte anterior de la faringe a la que damos el nombre de caja sonora o de resonancia.

¿Qué propiedades la caracterizan?

Podríamos decir que es el molde en que se funden los sonidos determinados por la palabra, según las múltiples formas que damos a sus cavidades al pronunciar las vocales.

¿Dónde adquieren los sonidos su carácter fonético?

La voz toma su carácter propio y original, al atravesar el aire las cuerdas vocales y la glotis, dando paso al sonido a la caja armónica, donde recoge la resonancia que después modulan la boca y los labios.

¿Qué forma daremos a la boca al cantar?

La de una sonrisa plácida y natural que refleja un espíritu tranquilo en el momento de recibir una agradable noticia, manteniendo los labios suavemente contraídos.

¿Cómo lo verificaremos?

Apoyando los labios sobre los dientes de modo que se produzca una pequeña abertura, la que iremos agrandando en proporción a la intensidad del sonido, ahuecando la boca y elevando un poco los pómulos o carrillos sin abrir excesivamente los labios, pues con esto no aumenta la cavidad faríngea.

¿Se ha de conservar la boca en la misma posición?

Se mantendrá una cavidad proporcional según lo agudo o grave del sonido que deseamos producir, guardando en toda la extensión ascendente y descendente una relación progresiva, como la que tienen los tubos de un órgano.

¿Qué sucederá al abrir excesivamente la boca?

Que haremos presión instintivamente sobre la raíz o base de la lengua, empujándola sobre la epiglotis, obstruyendo así el paso del aire sonoro a la faringe o caja armónica.

¿Cómo dominaremos los movimientos vocales?

Al abrir excesivamente la boca, no tenemos dominio sobre sus movimientos, los que resultarán muy torpes por su difícil manejo, no permitiéndonos por esta causa verificar la unidad relativa de los sonidos, lo que hará cambiar su timbre al pronunciar las vocales, por el excesivo escape de aire.

RAZONAMIENTOS SOBRE LAS FUNCIONES DE LA BOCA

Vemos en los diversos tratados de esta materia (tanto en los antiguos como en los modernos), que existen opiniones entre sus autores diametralmente opuestas sobre la manera de interpretar sus teorías, fundadas por lo general en razonamientos ilógicos y antifisiológicos, que no pueden menos de impedir a los cantantes fijar el rumbo que deben seguir para estudiar con acierto y claridad los movimientos fisiológicos de la boca al empezar a cantar.

En uno de esos tratados escrito por uno de los profesores de más nombradía en Europa; vemos una serie de grabados en que

expone la forma que ha de tener la boca al cantar, tan ilógica y falsa, que no aguantaría la crítica más simple al estudiar y discutir los razonamientos en que funda sus teorías. A la simple observación de sus grabados, se ve la presión que la lengua impone a la epiglotis, impidiéndole el libre movimiento de sus funciones fisiológicas.

Recomienda (con inocente convicción), colocar la boca casi redonda, formando un pequeño orificio con los labios flojos y separados de los dientes, como un tubo o caja del clarinete...

En otros tratados, se recomienda el empleo de posiciones y movimiento diametralmente opuestos a los anteriores.

No falta quién dice que se ha de abrir ampliamente durante la emisión de los sonidos; y así, por el estilo, disienten en sus opiniones los grandes maestros, interpretando en desacuerdo estas enseñanzas que sirven solamente para sembrar la confusión y la duda entre los que se proponen estudiarlas. Al poner en práctica y analizar estas teorías, se pierde la presión labial indispensable para modular los sonidos, siendo por consecuencia imposible frasear con claridad y precisión, pues al separar los labios de los dientes y encías formando con ellos una trompa o tubo, el sonido no encuentra punto de apoyo al salir de la boca, por no hallar presión muscular que ajuste y amolde la intensidad de dichos sonidos.

Téngase presente, que si al cantar están los labios avanzados, los sonidos resultarán ocultos y lejanos, no llegando espontáneamente al público. Si los forzamos al producir la voz sombreada y oculta, corremos el peligro de obstruir el libre paso del aire que llega al tímpano por los órganos o cavidades internas que parten del velo palatino, impidiéndonos vigilar la afinación.

Estudiados detenidamente los giros fisiológicos y tendencias naturales que rigen los movimientos de la boca, creemos estar en lo cierto al recomendar que ha de tener la posición más natural posible como la tiene en el momento de hablar o sonreír, aumentando en grado proporcional la tensión muscular facial por ser la única fuerza permitida sin alterar o quebrantar las facultades propias y características del organismo.

Cuando hablamos o reímos, no echamos los labios hacia afue-

ra dándoles la forma de una bocina; antes al contrario, los atraemos apoyándolos sobre los dientes y encías, alargando horizontalmente la boca sin separar mucho las mandíbulas, pues al abrirla con exceso, hacemos presión instintivamente sobre la raíz de la lengua cerrando el paso del aire a la faringe por haber contraído el velo palatino.

Por otra parte, si abrimos con exceso la boca, no aumentamos la cavidad faríngea; antes al contrario, se debe ahuecar elevando un poco el velo palatino, los pómulos y carrillos.

El desarrollo muscular y las impresiones nerviosas de la cara y de la boca al cantar, deben formar con sus movimientos generales un conjunto o aspecto simpático y agradable de atracción, de manera que sus gestos naturales no desarmonicen y descompongan la figura del cantante; pues hay casos en que el exceso de fuerza muscular llevado a la exageración, llega a impresionar repulsivamente. Estas impresiones del semblante en general y de la boca en particular, deben con sus gestos característicos acompañar la parte declamatoria, como demostración externa de todo aquello que su espíritu o alma de artista siente y quiere transmitir a sus oyentes.

LECCION XII — FUNCIONES DE LA LENGUA

¿Qué influencia tiene la lengua en el mecanismo?

La lengua es el órgano más importante del mecanismo fonético, y el que más influye en la caracterización de los sonidos.

¿Es dificultoso su manejo?

De la extrema sencillez de sus funciones nacen las dificultades.

¿Podemos influir en sus movimientos?

El cantante tiene que desechar de su mente la idea de influir con sus impresiones en la formación y desarrollo de las combinaciones fonéticas para no alterar su timbre; pues de lo contrario cambiará el carácter propio y natural del sonido.

¿Cómo conservará la voz su carácter fonético?

Para que la voz conserve su propia sonoridad, no se ha de alterar ningún órgano de su mecanismo y especialmente la lengua.

¿Qué giros tomará al cantar?

Las facultades fisiológicas de la lengua son tan precisas y razonadas, que funciona obedeciendo solamente a la voluntad del que la pone en movimiento, sin que para esto haya que intervenir en el modo o manera de producir los sonidos.

¿Qué sucederá al invertir sus giros fisiológicos?

Que si la obligamos a doblarse, acanalarse, ponerse cóncava o hincharse, la epiglotis habrá sufrido su presión haciéndole desviar la corriente sonora.

¿Y si la aplanamos?

Si la aplanamos, producirá sonidos vagos por haberla alejado de sus funciones naturales.

¿Qué resultará de estas irregularidades?

Que la lengua habrá perdido su valor real e intrínseco como factor del instrumento humano.

¿Se podrá hablar o cantar con la lengua alterada?

Al pretender hacerlo, veremos que de este modo la voz se aleja y oculta sin conseguir que los sonidos lleguen con claridad a los labios, perdiendo así la facultad de lanzarlos a la distancia por falta de velocidad y presión.

¿En qué consiste la dificultad de su manejo?

En que no se desvíe ni altere la lengua al cantar, ni sufra alteraciones violentas, que la obliguen a someterse a nuestras imposiciones en contra de sus leyes fisiológicas. Esta sencillez es la que atrae las dificultades, por existir en la imaginación del cantante la idea de imponerle nuevos giros.

“

RAZONAMIENTOS SOBRE LAS FUNCIONES DE LA LENGUA

Las funciones de la lengua, ya hemos dicho, que son completamente independientes de la voluntad del hombre.

Al cantar o declamar, ignoramos los giros que toma para desarrollar sus facultades, si previamente no nos detenemos a observar los movimientos que ejecuta para verificar sus funciones fisiológicas.

No siendo, pues, necesaria nuestra intervención para el mejor

y más perfecto desarrollo de su mecanismo, debemos dejarla en completa libertad para que se rija por sí misma; y de este modo, serán sus facultades características las encargadas de amoldar los sonidos dentro de la cavidad vocal. No debemos, por lo tanto, intervenir en esas funciones para no cambiar la sonoridad que los caracteriza.

Mancini dice en sus teorías: “Es tan difícil obtener la perfecta colocación de la lengua durante la producción del sonido, que los mejores maestros tienen que trabajar con empeño para conseguir que ésta se doble o acanale hacia el medio, a fin de que al salir la voz no encuentre impedimento”. “Será mejor (añade) que la lengua, sin abandonar el contacto del arco dental inferior, pudiera ponerse cóncava, pues de esta manera se obtendrá una ampliación considerable de la caja de resonancia”.

Encontramos extraña y falta de lógica esta teoría.

¿Por qué se ha de doblar, acanalar, o poner cóncava la lengua?

Razonemos: el instrumento humano es un componente de diversos miembros, donde todos y cada uno concurren a dar carácter propio y original al aparato fonético y forma al sonido en relación a sus cavidades, las que no se han de alterar ni deformar para que éste no pierda su valor real.

El sonido no encontrará estorbo en la lengua si la dejamos en libertad para ejercer sus funciones, y es un error creer, que por mucho que la restrinjamos y apartemos de su posición natural, pueda salir la voz más libremente.

La voz es el resultado y consecuencia del movimiento total y pleno del poder fisiológico de todos los órganos de la fonación; y la ausencia o desviación parcial o total de uno de ellos, se manifestará instintivamente en la deformación o carencia de la voz.

Si ignoramos los movimientos que la lengua ejecuta para hablar, siendo este ejercicio el que más practicamos, menos sabremos los giros que toma al cantar, por ser ésta una manifestación menos frecuente en las funciones generales de la vida.

¿Por qué entonces hemos de intervenir en estas funciones al cantar o recitar, obligándola a moverse según los caprichos de la imaginación?

Ahora bien: si al cantar hinchamos la raíz de la lengua (como ya hemos dicho), la epiglotis habrá sufrido su presión haciéndole desviar la corriente de aire sonoro.

Si la aplanamos, produce sonidos vagos por haberla alejado de sus funciones naturales.

Si la acanalamos o ponemos cóncava, será falsa la articulación cambiando su carácter fonético, perdiendo por esta causa su valor intrínseco y real como factor del instrumento humano.

En cualquiera de estos casos, no conseguiremos que la cavidad bucal sea mayor, puesto que la parte de la lengua que se haya forzado en alguno de estos sentidos, tendrá que pasar a ocupar otro lugar, sin que por esto haya disminuído su volumen dentro de la boca. La única diferencia sería la de haber cambiado o deformado la sonoridad, y por lo tanto el carácter de la voz. No podemos lógicamente admitir que la lengua impida las funciones de la sonoridad, por ser la que interviene más directamente con sus modulaciones en el carácter de la fonación.

La voz podrá ser mayor o menor, según las proporciones de las cavidades laríngeas y faríngeas; pero si hacemos el vacío, perderá las características que la distingue.

Si queremos producir la media voz de presión disminuyendo la intensidad del sonido y conservando la proporción armónica con todas sus vibraciones hasta ocultar el sonido en una smorzatura completa, tendremos forzosamente que interponer la lengua entre los labios para conseguir este efecto. De no hacerlo así, la media voz producida será carencia de voz, o voz sin resonancia armónica.

También resultará difícil conseguir la unidad fonética en las distintas vocales, si para cada sílaba necesita moverse la lengua y los labios con violencia y esfuerzo, obligándola a que articulen en contra de sus leyes.

Nosotros creemos por las razones expuestas, que la *dificultad no está en obligar a que la lengua se amolde en la boca para producir el vacío; antes al contrario, creemos que esta dificultad consiste en que la lengua no se desvíe al cantar, ni sufra alteraciones violentas.*

Será, sí, difícil dominarla, porque al empezar a cantar avan-

donará los mandatos que le imponemos, siguiendo el impulso de sus instintos fisiológicos.

Los órganos internos no pueden someterse a nuestra voluntad más que por la atracción muscular externa de los labios, nariz, pómulos, o lo que es igual: por la tensión muscular facial. Todo lo que sea intervenir en los movimientos internos de nuestro organismo, será fatal y en contra de las leyes fisiológicas del mecanismo.

LECCION XIII — SONIDOS NASALES O DE CABEZA

¿Qué entendemos por sonidos nasales?

Los sonidos que producimos con la boca cerrada.

¿Qué finalidad perseguimos con ésto?

Echar el sonido a la cabeza.

¿Cómo lo pondremos en práctica?

Antes de producir estos sonidos, debemos conocer su finalidad, así como la importancia que tienen para llegar a conseguir una perfecta impostación de la voz.

¿Cuál será el objeto de estos sonidos?

El de obligar al aire a buscar salida por las fosas nasales, haciéndole recorrer la farínge para que recoja los sonidos armónicos.

¿No tienen otro objeto los sonidos nasales?

Su finalidad o misión es puramente la de un instrumento de que nos servimos para conseguir nuestro propósito, y de nada nos valdrá cantar con la boca cerrada, si al dejar caer la voz no sabemos mantener la resonancia.

¿Cómo lo conseguiremos?

Como el sonido fundamental escapa generalmente por la boca antes de pasar a la farínge a producir la resonancia, debemos cerrarla para obligar al aire a que ataque estas cavidades.

¿No existirá otra forma de hacerlo comprender?

Al tratarse de los órganos internos, no existe explicación razonada y científica que nos enseñe y haga comprender la mane-

ra de hacerlos funcionar correctamente; y por lo tanto, debemos guiarnos empíricamente para hacernos entender, con impresiones musculares externas, que estén en relación con sus facultades internas.

¿Cómo desarrollaremos estos razonamientos?

Se mantendrá la resonancia en las fosas nasales con amplitud y suavidad, sin temor a los sonidos por extraños que nos parezcan, teniendo presente que cuanto más nasales y resonantes sean, más brillante y armónica será la voz al dejarlo caer a los labios.

¿Existe algún peligro al poner en práctica este ejercicio?

Existe, si llevamos la imaginación a la garganta hinchando la raíz de la lengua, o si forzamos los músculos y órganos de la laringe. En la resonancia plena y tranquila del aparato fonético producida sin más esfuerzos que los externos, (como ya hemos dicho), estriba el éxito.

¿Cuál será la segunda posición vocal en este ejercicio?

La segunda posición consiste en despegar los labios ligeramente conservando el sonido nasal igual a cuando los tenemos cerrados.

¿Para qué servirá este ejercicio?

Para obligar por este medio a elevar el velo palatino, cuya posición hemos de tener presente al empezar a cantar, por ser la más lógica y propia para colocar así los sonidos al dejar caer la voz.

¿Son, por lo tanto, importantes los sonidos nasales?

Son indispensables para todo el que no tenga la voz impostada. Téngase presente que la nariz es la llave del cantante y su mejor defensa, y el que no la sabe manejar, no es dueño de su voz.

Todo lo que dejamos dicho, tiene por objeto demostrar que este ejercicio no es más que un instrumento del que nos servimos para resolver práctica o empíricamente nuestro objeto, sin otro valor intrínseco que pueda influir en la formación de la voz.

RAZONAMIENTOS SOBRE LOS SONIDOS NASALES O DE CABEZA?

Los sonidos nasales (como hemos dicho) son el resultado de la resonancia producida por el ataque de la voz de origen en la faringe para que responda a su poder fonético con amplitud, teniendo cuidado al ponerlo en práctica de no interpretar mal o confundir su verdadero concepto.

Esta confusión parte generalmente de las frases empleadas por los profesores, al mandar a sus discípulos que “echen el sonido a la cabeza o al pecho”.

Hemos hecho la prueba con muchos alumnos, ordenándoles esto mismo antes de darles explicaciones razonadas del objeto práctico de estas teorías, y en todos los casos hemos comprobado que ponen la imaginación en la garganta o laringe, obligándola a elevarse o descender, creyendo que de este modo pueden empujar el sonido en alguno de estos sentidos.

Esto trae por consecuencia la alteración de la lengua y de los órganos musculares de que se compone la laringe, y por efecto de esa alteración o fuerza interna, viene la aglomeración de la sangre en las venas y arterias, produciendo la dureza y atrofia de los órganos fonéticos y por lo tanto la pérdida de las facultades vocales.

Ahora bien: ¿cómo resolveremos esta teoría para conseguir que no suceda esto?

No conocemos ninguna fórmula científica que nos lo enseñe y explique razonadamente, por tratarse de corregir defectos o vicios orgánicos que en la generalidad de los casos dependen de la imaginación al empezar a cantar; y por lo tanto, tenemos que recurrir a la enseñanza empírica para que nos demuestre prácticamente la manera de resolverlos. De aquí nacen los sonidos nasales, que tanto critican y condenan algunos tratados, por no haber querido investigar sus finalidades.

Algunos maestros y críticos, se asustan horrorizados al sentir

estos sonidos mudos, como se asusta un enfermo al ver los instrumentos con que lo van a operar.

En la lección que antecede, tratamos estas finalidades en razón de su importancia práctica, las que repetimos al quererla ampliar aquí para su mejor comprensión.

Decimos que se han de cerrar los labios para obligar al aire que ataque las cavidades nasales, haciendo que éste recorra parte de la faringe escapando por la fosa nasal más próxima; pero si queremos que el aire ataque en toda su amplitud la faringe haciendo que el sonido recorra la parte superior de dichas cavidades, tendremos que hacer un movimiento o flexión con la nariz, para que el sonido llegue a vibrar en ellas plenamente, produciendo de este modo la resonancia total.

Estos sonidos resultan completamente gangosos y feos; pero al dejar caer la voz a los labios, se purifica el sonido quedando solamente la resonancia armónica.

Después de lo que dejamos dicho, réstanos solamente poner en práctica el modo o forma de dejar caer la voz a la boca para transformarla en sonido puramente armónico; y esto, a pesar de las explicaciones que damos en la lección 18, que trata de esta parte del estudio y su desarrollo, será difícil conseguirlo sin la ayuda de algún profesor, que sea verdadero técnico en la materia.

Cuando sepamos dejar caer la voz a la boca, tendremos que conservar la resonancia nasal para que la voz no caiga de nuevo en la garganta, perdiendo todo lo conseguido con los sonidos de boca cerrada.

LECCION XIV — SONIDOS DE PECHO

¿Por qué los llaman sonidos de pecho?

Porque generalmente los confunden con los sonidos plenos de resonancia torácica.

¿Cómo debemos llamarlos?

Sonidos plenos.

¿Qué entendemos por sonidos plenos?

Los sonidos graves que ponen en resonancia todo el instrumento fonético, desde la cavidad nasal hasta la caja torácica

¿Qué influencia puede tener el llamarlos de pecho?

Al poner en práctica esta teoría, si el cantante no tiene exacta idea de lo que se propone hacer, llevará por vicio o defecto adquirido, su imaginación a la garganta, hinchando la lengua y rebajando la laringe, haciendo de este modo todo lo contrario a las funciones fisiológicas del mecanismo.

¿Qué resultará de hacerlo así?

Que los sonidos serán huecos y cavernosos, desprovistos de color y resonancia, en lugar de ser amplios, armónicos y suaves.

¿Luego existen o no los sonidos de pecho?

En realidad no existen más que las resonancias.

¿Puede hacerse alguna aclaración a este respecto?

Tengamos presente que el pecho es solamente el depósito de aire, con la misión exclusiva de mantener el movimiento impulsivo y expulsivo por ser el motor que pone en marcha el mecanis-

mo; y será, por lo tanto, imposible que en dicho motor se produzcan sonidos.

¿Dónde se producirán entonces?

Los sonidos no se producen hasta que el aire haya atravesado las cuerdas vocales y la glotis; y se ha de poner en esto gran cuidado, para no confundir la resonancia torácica con los sonidos llamados de pecho.

¿Cómo daremos a entender estas teorías?

Esto depende de que el profesor explique razonadamente el alcance que se ha de dar a la frase “sonidos de pecho”, lo que se podrá hacer entender empíricamente, con ejemplos lógicos y razonados que indiquen la manera de ejecutar los sonidos, sin invertir el mecanismo al rebajar la laringe.

RAZONAMIENTOS SOBRE LOS SONIDOS LLAMADOS DE PECHO

Los sonidos de pecho tienen mucha relación y analogía con los de cabeza, por la influencia que ejerce en ellos la laringe elevándola en los llamados de cabeza, o rebajándola en los de pecho, produciendo de este modo un ronquido sin vibraciones en lugar de una nota armónica.

Será más lógico y comprensible para el alumno, que el profesor le ordene dar un sonido de voz plena, haciéndole comprender previamente que dicho sonido es el resultado de la resonancia to-

tal de la faringe desde su parte alta en las fosas nasales, hasta la parte inferior de la caja torácica; así como también la del resto del cuerpo humano en general.

Para producir la voz plena, no hace falta gran esfuerzo; es suficiente acumular mayor cantidad de aire, y atacar suavemente en toda la cavidad faríngea, y así veremos que la voz tiene vibraciones armónicas que le dan carácter y resonancia, a pesar de su gravedad sonora.

En la parte dialogada de las dos lecciones anteriores, damos las explicaciones del caso para que el alumno no confunda la resonancia plena con los sonidos de pecho. De este modo evitaremos las malas interpretaciones, y conseguiremos orientarnos en el estudio.

LECCION XV — LETRAS VOCALES

¿Tienen las vocales sus cavidades propias?

Las vocales tienen sus movimientos propios y sonoridad característica que dependen de las facultades fisiológicas de todos y cada uno de los órganos del aparato fonético.

¿Las vocales mantendrán su carácter propio y peculiar?

Tanto las vocales como las consonantes deben guardar entre sí la mayor relación e igualdad en su timbre, manteniendo el carácter propio de cada letra dentro de las posiciones naturales que toma la boca para determinarlas.

¿Con qué letra empezaremos a vocalizar?

Hemos de elegir con preferencia la letra que coloque o atraiga más adelante el sonido con naturalidad, sin que por esto pierda la resonancia: como dicen los italianos, "A fior di labbro".

¿Qué relación tendrán las vocales entre sí?

Una vez que hayamos conseguido el manejo perfecto y desarrollo de la vocal elegida, deberemos transformar y unir su sonido con el inmediato de otra vocal, sin perder por esto su carácter fonético, tratando de hacer el menor movimiento posible con los labios.

¿Haremos esto solamente con las vocales?

Especialmente con las vocales, y en general con todas las consonantes y sílabas compuestas.

¿Qué posición adoptaremos al pronunciarlas?

Mantendremos la posición de la primera vocal con la presión

de los labios mediante la resonancia nasal, tratando de encontrar en la cavidad faríngea, los armónicos consonantes de la letra que deseamos enlazar con ésta.

¿Qué sucederá al perder la presión labial?

Que la corriente sonora se precipitará en la garganta perdiendo la resonancia.

¿Qué letra atrae más el sonido a los labios?

Convendrá empezar con la letra E, por ser la que coloca el sonido más adelante, tratando de que este sonido sea lo más lleno y redondo posible.

¿Y el resto de las vocales?

Se colocarán en el mismo lugar que la E, sin perder por eso la fonética de cada una, manteniendo (como ya hemos dicho) con la boca y labios la posición más próxima que sea posible, sin dejar de marcar claramente la articulación característica de cada letra, uniendo de este modo los sonidos con igualdad armónica.

¿Qué haremos después?

Encontraremos la vocal más simpática a la letra que hemos tomado por modelo, para que se funda o ligue con el sonido emitido.

¿Qué combinaciones podremos hacer con las vocales?

Transformaremos dentro de la misma cavidad el sonido de la E, en el de la letra EA, haciendo que domine en lo posible la posición de la E.

Del mismo modo pasaremos a las combinaciones E I,-E O,-E U, hasta conseguir la perfecta igualdad fonética de las cinco vocales, E, I, O, U, A.

Esto haremos después, empezando por la A, con la misma teoría, hasta dominar la igualdad de la A, E, I, O, U y sucesivamente empezando este ejercicio con cada una de las vocales.

¿Sobre qué nota empezaremos a ejercitarnos?

Se colocará la letra de preferencia sobre una nota central ascendiendo y descendiendo cromáticamente. Esto mismo se hará en movimiento de segundas menores. De la misma manera en terceras, y sucesivamente por cuartas y quintas, cromáticas y diatónicamente.

¿Qué otras combinaciones podremos hacer?

Convendrá que el profesor las disponga según las necesidades de cada alumno, en relación a los defectos que se propone corregir.

RAZONAMIENTOS SOBRE LAS LETRAS VOCALES

Al hablar de las vocales, tendremos seguramente que repetir algo de lo que ya hemos dicho en la anterior lección dialogada.

Las vocales, podríamos clasificarlas en dos categorías, llamadas claras u oscuras. Las primeras se distinguen, porque los movimientos fisiológicos que concurren a su formación, atraen la sonoridad “a fior di labbro”, y tienen más propensión y facilidad en sus modulaciones para exteriorizarse; mientras que las segundas, necesitan mayor cavidad, formándose el sonido en la parte interna o posterior de la boca, como la u y la a, siendo su sonoridad más amplia y oscura.

El sonido de las vocales tiene su origen en la cavidad glótica, y para conseguir su igualdad proporcional armónica, hay que neutralizar las cinco vocales, de modo que tengan la mayor semejanza en el carácter fonético; para, de este modo, evitar el disloque de los sonidos de distinto carácter claro u oscuro, al cambiar las cavidades según la pronunciación de cada vocal.

La longitud faríngea en su parte vocal, va disminuyendo al pronunciar las vocales u, a, o, e, i, cuando se nombran bajo este

orden de colocación; pues al hacerlo así, los labios se retraen, y la laringe asciende acortando la distancia.

Cuando las vocales adquieran una perfecta igualdad, habremos conseguido unificar su volumen melódicamente.

Las consonantes podríamos decir que son ruidos formados en las cavidades tubulares, y no tienen por sí solas sonidos propios, por lo que necesitan asociarse a una vocal para manifestarse.

Como decíamos en la lección 15: “debemos vocalizar con todas las vocales hasta conseguir unificar sus sonidos con igualdad relativa, poniendo por modelo la E, por ser la letra que más atrae el sonido a los labios, colocando después las demás vocales en la cavidad más próxima, para que conserven entre sí la mayor relación fonética”.

Las características de cada vocal están representadas fisiológicamente en la E, por su atracción labial; en la A, por su claridad en la pronunciación; en la I, por la resonancia palatina; en la O, por la suavidad de su emisión; y en la U, por la conductibilidad en su timbre obscuro.

Debemos tener en cuenta la neutralidad de los distintos caracteres de las vocales; así como la formación e igualdad de los dip-tongos, porque de este modo, se disminuyen las dificultades para llegar a conseguir la fusión de los registros.

Esta fusión (según la enseñanza teórica en general), resulta impracticable al pretender unir las notas o sonidos de contacto, cambiando la posición de la boca al unir la extremidad superior del registro de pecho con la nota grave del registro central, la superior del central con la inferior del agudo o de cabeza, para lo que recomiendan emitir ciertas vocales que nos den por consecuencia la igualdad de los registros.

Esto será muy difícil llevar a la práctica, porque el cantante no puede depender, al cantar, del momento en que llega al límite del registro o paso de la voz para efectuar esas transiciones vocales, las que al colocar la letra indicada, perderán o cambiarán de timbre produciendo el efecto de que cantan dos voces distintas.

Tampoco es posible que los autores al escribir sus obras, puedan tener en cuenta esas absurdas teorías, colocando en los límites

de los registros, la letra especial que pretenden imponer para unirlos: esto sería ridículo.

La unión de los registros depende principalmente de la mayor o menor igualdad de las vocales y diptongos que deben producir la resonancia en los labios, sin obligar a los sonidos a que ocupen otra cavidad bucal; pues en este caso, cambiará el carácter de la voz, por haber alejado el punto de ataque o apoyo del sonido.

Durante la enseñanza a nuestros discípulos, nunca hemos tratado esta característica del mecanismo, pues al igualar la voz en la posición de los labios, han desaparecido por completo las dificultades que tanto preocupan a algunos maestros, para llegar a la fusión de los registros.

Transcribiremos aquí algún párrafo u opinión del maestro Francisco Lamperti, que en su tratado o guía elemental del canto, expone.

Dice: “El señalar un punto extremo y determinado en el desenvolvimiento de las voces, y establecer sobre esto reglas fijas, ha sido y es una máxima, que más que otros defectos de enseñanza, perjudica gravemente a los discípulos”.

“No siendo la voz humana un instrumento en el que, como en los otros esté determinada la extensión de las notas, el querer imponer una extensión dada a pesar de la falta e incompatibilidad de los medios naturales, no puede menos de resentir sensiblemente las voces gastándolas y destruyéndolas”. “Esta es la causa de mi silencio sobre tales “distachi” o división de los registros indicados, dejando a la naturaleza, guiada por las reglas que he expuesto en los capítulos, precedentes, el encargo de desenvolver las voces hasta el grado que la misma naturaleza pueda distintamente determinar, y según la diversa predisposición de los órganos vocales”.

LECCION XVI — PROCESO DEL MECANISMO

¿Qué proceso seguirá el mecanismo al empezar a cantar?

Antes de poner en acción el mecanismo, debemos aspirar la cantidad de aire necesaria para responder al esfuerzo que nos proponemos hacer al cantar o declamar.

¿Qué haremos al estar en presión el mecanismo?

Daremos el golpe de glotis con sólo el impulso de la voluntad, al que responderá el instrumento fonético instintivamente obedeciendo nuestro mandato.

¿Cómo funcionará el mecanismo?

Se levantará la epiglotis para dar paso al aire contenido en los pulmones y la tráquea; el que al forzar las cuerdas vocales y penetrar en la glotis, producirá el sonido fundamental.

¿Qué posición tomará el diafragma al cantar?

Deberá descender conservando su posición plana o baja, ejerciendo una suave presión en el vientre mientras duren los sonidos.

¿Adónde debe pasar el sonido fundamental?

Deberá pasar a resonar a la caja armónica o faringe.

¿Por qué?

Porque el sonido fundamental en su origen es árido y necesita agregar y recoger la resonancia armónica que se produce al chocar la corriente de aire sonoro en la faringe.

Aclaración

El funcionamiento del mecanismo no es más que el desarrollo

fisiológico de todos los componentes del aparato fonético que se ha de mover según sus características naturales, resultando de todas ellas las manifestaciones que reflejamos al cantar.

Ya hemos expuesto con claridad en el transcurso de este tratado elemental, cuales son estas características; y por lo tanto, nos concretamos solamente a recomendar a los estudiantes, que las tengan en cuenta siempre que vayan a cantar.

LECCION XVII -- RECOPIACION DE LAS FUNCIONES DEL MECANISMO

Resumen importantísimo de las reglas y definiciones expuestas en este tratado elemental, llevadas a la práctica.

Empezaremos por respirar plena y diafragmáticamente, cerrando completamente la boca y haciendo una aspiración lenta y profunda por la nariz como si oliéramos un perfume agradable; de modo que el aire descienda tranquilamente y ocupe la cavidad torácica, sin hacer otro movimiento externo que el producido por el vientre al aplanarse el diafragma, cuidando de no levantar absolutamente nada los hombros.

A esta respiración agregaremos la clavicular, que no es más que una continuación de la anterior para obtener la plena o completa; la que verificamos seguidamente de la diafragmática sin detenernos, formando de las dos un solo tiempo: para esto, despegaremos apenas los labios absorbiendo un poco de aire por la boca hasta conseguir dar presión a los pulmones.

Una vez tomada la respiración, trataremos de contenerla para que al atacar y terminar los sonidos no haya pérdida de aire, haciendo presión muscular de la cintura a las rodillas, dejando suelto completamente el resto del cuerpo.

La tensión de los labios, ha de ser proporcionada al grado de fuerza exacta de la nota que vamos a atacar.

Para graduar esta fuerza, empezaremos por el pianísimo, aumentando progresivamente la presión hasta llegar por el crescendo a la mayor resonancia. El diafragma se ha de mantener bajo mientras dure el sonido.

Una vez que el aparato esté en presión, daremos el golpe de glotis poniendo en acción el mecanismo: (según antes queda dicho) teniendo cuidado de que el sistema nervioso nos domine, haciéndonos perder el control de sus funciones.

Necesitamos, por lo tanto, tranquilidad y reflexión para imponer nuestra voluntad al empezar a cantar.

LECCION XVIII

FORMA PRACTICA DE DEJAR CAER LA VOZ A LOS LABIOS

Definición

Para que funcione correctamente el mecanismo, después de haber respirado y puesto en tensión el aparato fonético (conservando los labios cerrados), según lo expuesto en la lección anterior:

Empezaremos produciendo un sonido cuya resonancia esté completamente en las fosas nasales: aflójese ahora lentamente la presión nasal hasta sentir que el aire vibre y repercuta en los labios. Despéguese estos ligeramente a impulso de la sílaba "ME", manteniéndolos constantemente apoyados sobre los dientes, pues al aflojarlos se desviará la corriente de aire sonora, por haber perdido la atracción muscular externa.

Ciérrese nuevamente la boca pasando la resonancia de nuevo a la nariz; repitiendo varias veces este ejercicio con la mayor suavidad posible, cerrando y abriendo la boca en la misma forma, y dando al sonido cada vez un poco más de amplitud hasta conseguir que la sílaba "ME" obtenga mayor sonoridad y firmeza; teniendo gran cuidado de eliminar toda presión en la garganta, y no forzar en lo más mínimo las funciones de la lengua.

A continuación se empezarán a combinar las vocales en la forma que indicamos en la lección 15.

Cuando tengamos seguridad — en la posición vocal o labial— de emitir el sonido con la sílaba "Me", se suprimirá la letra M, empezando con la E, teniendo cuidado antes de atacar, de respirar y poner en tensión el mecanismo para que no haya sonidos anteriores ni posteriores.

Téngase presente — en todos los casos — que debemos formar instrumento con la boca y los labios; y que nunca se dejarán

abandonados o flojos, porque el sonido en este caso se precipitará en la garganta perdiendo la resonancia faríngea.

En cualquier caso, será conveniente someterse a la dirección de un *buen* profesor de canto para que nos guíe prácticamente, enseñándonos a manejar el mecanismo.

Todos los cantantes notables hacen sentir las resonancias nasales, por ser para ellas la válvula de seguridad en que confían al cantar.

Por esto repetiremos con insistencia, *que la nariz es la llave del cantante.*

LECCION XIX

PRECEPTOS QUE SE TENDRAN EN CUENTA AL EMPEZAR A CANTAR

Aconsejamos tener en la memoria, al empezar a cantar, la recopilación de reglas y preceptos (simplificados) contenidos en el presente tratado para no vacilar en todo lo que se refiere a la técnica del mecanismo.

- 1 — Tomar respiración tranquilamente con solo media presión.
- 2 — Dejar tranquila la lengua, sin obligarla a contraerse.
- 3 — Contraer los labios suavemente sobre los dientes.
- 4 — Poner en tensión moderada los músculos externos.
- 5 — Tener plano el diafragma durante la emisión de los sonidos.
- 6 — No hacer presión alguna con la garganta o laringe.
- 7 — Producir un sonido nasal y suave, que venga a repercutir entre los labios, como queriendo forzarlos para salir.
- 8 — Despegar suavemente los labios a impulso de la sílaba "ME", manteniéndolos en presión constante sobre los dientes.
- 9 — Abrir la boca sin abandonar la presión labial.
- 10 — Ahuecar la boca sin abrir demasiado los labios.
- 11 — Mantener constantemente la resonancia armónica.
- 12 — Empezar a cantar con la letra E.
- 13 — Atraer a "fior di labbro" la letra que pronunciamos.
- 14 — Igualar el sonido de la E con la A, en una misma posición.
- 15 — Al terminar los sonidos, cortar la respiración instantáneamente aprovechando las reservas de aire.

- 16 — Al cantar o declamar, poner la imaginación en el fondo de la sala, tratando que la voz llegue a resonar en el punto fijado.
- 17 — La sonoridad debe producirse sin esfuerzo.
- 18 — Los sonidos no resultarán más potentes por el mucho esfuerzo, sino por la amplitud de su resonancia.
- 19 — Si llega nuestra voz al público, la percibiremos nosotros mismos al producirse el retroceso.
- 20 — Tratar de dominar con la vista y la reflexión al auditorio para que la impresión nerviosa, al salir ante el público, no nos haga perder facultades.

Fin de la parte teórica.

SEGUNDA PARTE
TRATADO PRACTICO

30 Ejercicios de boca cerrada y emisión libre en relación a
las teorías expuestas en el presente tratado.

LECCION XX — EJERCICIOS PRACTICOS

Los ejercicios que publicamos a continuación, deben estudiarse primeramente, teniendo en cuenta tan solo las reglas características de la impostación de la voz; es decir, que se ha de prescindir de los efectos y matices artísticos, concretando su ejecución a la manera de emitir los sonidos en conformidad de las leyes fisiológicas del mecanismo que ya hemos explicado.

Después de estudiar los doce primeros ejercicios con la boca cerrada; se ejecutarán abriéndola; *pero con la misma resonancia que tiene cuando está cerrada.*

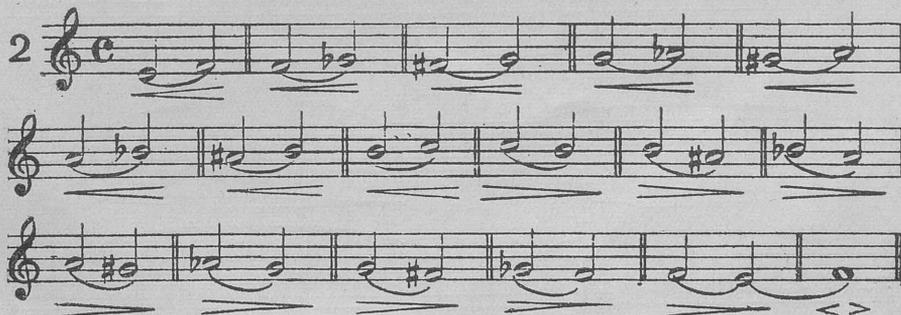
Prodúzcase un sonido nasal con la boca cerrada, haciendo que resuene en la parte alta de la faringe; pero suavemente.



En este ejercicio, se empleará menos esfuerzo que para hablar; ejecutando un crescendo pianísimo. Al pasar al segundo sonido, hágase una pequeña flexión con la nariz, para obligar a que dicho sonido resuene en la cavidad nasal.

Antes de que falte la respiración, se cortarán los sonidos, teniendo cuidado de no abandonar la presión.

2° *Boca cerrada.*



En todos los ejercicios, descender cromáticamente.

Repítase dos veces el primer compás, sin preocuparse por ahora de marcar los pianos y reguladores, lo que se dejará para cuando se hagan al abrir la boca.

3º *Boca cerrada.*

The exercise consists of five staves of music in treble clef, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a common time signature 'C', and a '3' indicating the measure value. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff continues with: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The third staff continues with: B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0. The fourth staff continues with: B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2. The fifth staff continues with: B-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4. Each staff has a slur over the notes and a double-headed arrow below it indicating the direction of the exercise.

Al terminar los sonidos de boca cerrada, se despejarán ligeramente los labios.

A todos los ejercicios se podrá dar más extensión ascendiendo o descendiendo, en proporción al carácter y tesitura de la voz; sujetándose en lo posible a las indicaciones del profesor.

4º *Boca cerrada.*

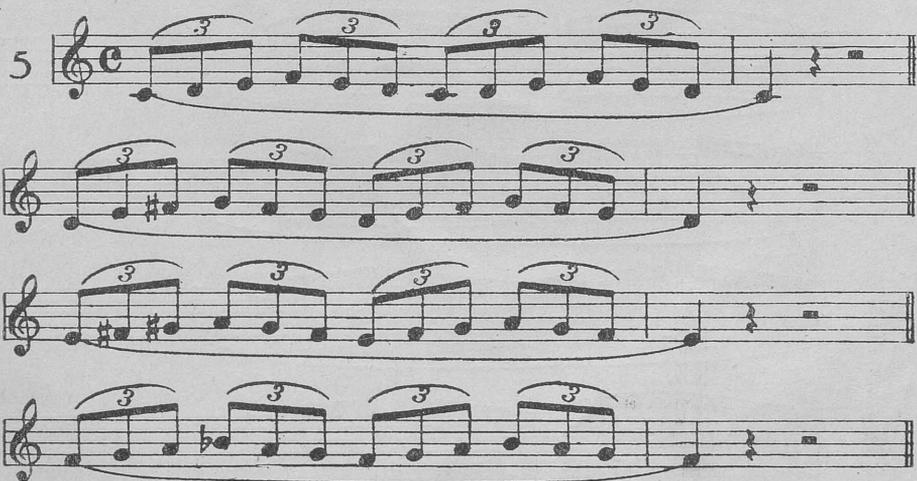
The exercise consists of three staves of music in treble clef, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a common time signature 'C', and a '4' indicating the measure value. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff continues with: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The third staff continues with: B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0. Each staff has a slur over the notes and a double-headed arrow below it indicating the direction of the exercise.



Al terminar cada ejercicio, aprovechar los tres tiempos de silencio para respirar sin precipitación; por ser el tiempo medido según el ritmo o movimiento pulmonar, que es de 18 respiraciones por minuto.

Marcando la primera corchea de cada tresillo.

5º *Boca cerrada.*



Four staves of musical notation in treble clef, each containing a sequence of four triplets. The first staff starts with a triplet of quarter notes (C4, D4, E4) and ends with a quarter rest. The second staff starts with a triplet of quarter notes (D4, E4, F4) and ends with a quarter rest. The third staff starts with a triplet of quarter notes (E4, F4, G4) and ends with a quarter rest. The fourth staff starts with a triplet of quarter notes (F4, G4, A4) and ends with a quarter rest. Each triplet is marked with a '3' and a slur above it.

Descender en la misma forma.

Muy ligados, casi en forma de portamento.

6º *Boca cerrada.*

Five staves of musical notation in treble clef, each containing a sequence of eighth notes slurred together. The first staff starts with a half note C4 and is followed by eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff starts with a half note B3 and is followed by eighth notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The third staff starts with a half note A3 and is followed by eighth notes B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4. The fourth staff starts with a half note G3 and is followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The fifth staff starts with a half note F3 and is followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4. Each staff is marked with a '6' at the beginning and a slur above the eighth notes.

Siempre lento y piano.

Antes de empezar el descenso, convendría hacer un par de respiraciones completas o plenas.

(Véase la Lección 5ª).

El siguiente ejercicio tiene por objeto hacer que el golpe de Glotis lleve el ataque del sonido, detrás del labio superior, por ser el punto donde se debe colocar la voz, para luego atacar la redonda con resonancia y plenitud armónica.

Después de cada redonda, se hará una respiración de igual tiempo que ésta, preparando el aparato fonético en presión antes de atacar el ejercicio siguiente.

El sonido ha de ser muy corto y piano, sin producir el menor movimiento en la laringe y músculos del cuello; debiendo apretar solamente un poco los labios para atraer la corriente sonora.

7º Boca cerrada.

Despacio

Se ha de preparar el ataque del sonido, en las cuatro primeras notas, para hacer el segundo compás más ligado y nasal.

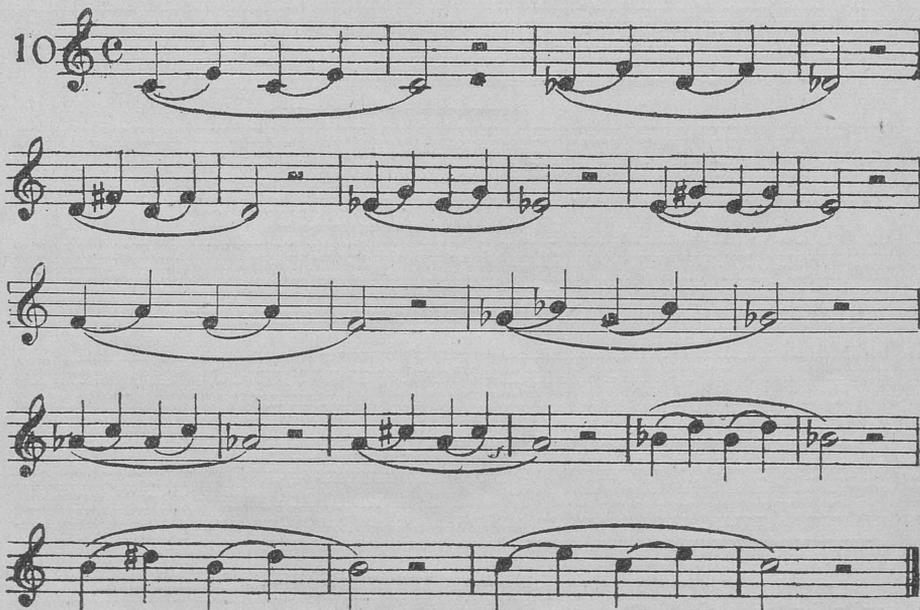
Atáquese con decisión, la primera nota de cada tiempo.

9° *Boca cerrada.*



El paso de las terceras se ejecutará en forma de portamento.
Téngase cuidado en no aflojar los labios, para que el sonido se mantenga completamente nasal.

10° *Boca cerrada.*



Puede ascenderse más de la 8ª si el profesor lo estima conveniente.

Portando

11° Boca cerrada.

11

The exercise consists of five staves of music. The first staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The second staff is in bass clef with a common time signature (C). It begins with a half note G3, followed by a quarter rest, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The third staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The fourth staff is in bass clef with a common time signature (C). It begins with a half note G3, followed by a quarter rest, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The fifth staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3.

Conservar siempre la presión labial, teniendo sumo cuidado en no hacer esfuerzo con la base de la lengua, ni con la laringe.

12° Boca cerrada.

12

The exercise consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The second staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The third staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3.

LECCION XXI

EJERCICIOS LABIALES O VOCALES

Importante: Antes de proseguir estos ejercicios dejando caer el sonido a la boca, repetiremos los doce anteriores de boca cerrada, despegando los labios suavemente y *manteniendo la resonancia nasal del mismo modo que cuando la tenemos cerrada*. Véase lec. 13.

Cuando hayamos conseguido dominarlos con soltura, resonancia y sin esfuerzo, trataremos que la voz nasal pase a los labios, teniendo en cuenta la teoría expuesta en las lecciones 18 y 19, que tratan de la manera y forma de conservar la resonancia faríngea, transformando el sonido nasal en labial al pasar o caer a la boca.

Al empezar a cantar, (como ya hemos dicho) se ha de cuidar que no haya dilatación o hinchazón en la base o raíz de la lengua, lo que podremos comprobar poniendo el dedo debajo de la barba entre el mentón y la laringe, supliendo la fuerza interna con la muscular externa. Se ha de abrir lentamente la boca en forma horizontal un poco ovalada, ahuecando su cavidad y elevando los pómulos de modo que apenas se mueva la mandíbula inferior.

Insistimos en estas repeticiones ,por creerlas de vital importancia.

El resultado final de todo lo que hasta aquí dejamos dicho, tiene por objeto conseguir la mayor y más perfecta resonancia del instrumento humano, si ponemos en práctica los razonamientos que en este tratado hemos indicado para llegar a una perfecta impostación.

Al poner en práctica estos ejercicios, se tendrán en cuenta las lecciones 11, 17, 18 y 19.

En cada nota se abrirá (apenas) la boca, a impulso de la sílaba ME, dejando los labios en suave presión.

13° Boca abierta.

13

ME ME ME ME

ME ME ME

Después del presente ejercicio, se continuará con los números 2, 3, 4 y 5, para seguir con los transcritos a continuación, colocando las letras indicadas en cada uno.

En el primer compás se va colocando el sonido para que al llegar al 2º esté la voz impostada.

14° B. a.

14

E E E E E

E E E E E

E E E E E

E E E E E

E E E E E

E E E E E

Continuar ascendiendo y descendiendo en todos los ejercicios.

15° B. a.

15

E E E E E E E E

E E E E E E E E

E E E E E E E E

E E E E E E E E

Empezar este ejercicio con la boca casi cerrada, abriéndola al ascender y cerrándola al descender.

16° B. a.

16

E E E E

E E E E

E E E E

17° B. a. Macando la primera corchea de cada tresillo.

The image displays six musical staves, each containing a rhythmic exercise. The exercises are written in treble clef with a common time signature (C). Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The first staff is numbered '17'. Each staff contains a sequence of four triplet eighth notes, grouped by a slur and a '3' above the notes. The notes in each triplet are connected by a horizontal line. Below each staff, the letters 'ME' are printed above a dashed line. The exercises vary in their starting notes and intervals, but all maintain the same rhythmic pattern of triplet eighth notes.

Descender en igual forma.

18º Ligando y repitiendo el primer compás de cada ejercicio.

8. B. a.

The image displays six staves of musical notation for exercise 18. Each staff begins with a vocal line in the treble clef, starting with the syllable 'ME' followed by three dashes. The piano accompaniment is in the treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of triplets of eighth notes. The first triplet consists of G4, A4, and B4. The second triplet consists of A4, B4, and C5. The third triplet consists of B4, C5, and D5. The fourth triplet consists of C5, D5, and E5. The fifth triplet consists of D5, E5, and F5. The sixth triplet consists of E5, F5, and G5. Each triplet is marked with a '3' and a slur. The piano part concludes with a quarter rest, a quarter note, and a final quarter note. The exercise is numbered '18' at the beginning of the first staff.

Respirar al final de cada compás sin retrasar el movimiento.

21° Después de atacar la corchea del primer tiempo, caer sobre la 2ª figura con energía manteniendo la misma posición que en la primera.

The image shows a musical exercise for guitar, consisting of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The first staff is marked with the number '21'. The music is written in a single melodic line. Below each staff is a line of guitar tablature, with letters 'E' and 'A' indicating fret positions. The exercise involves rhythmic patterns of eighth and quarter notes, with accents and slurs. The tablature for the first staff is: E E E E E A--E. The second staff is: E E E E E A--E. The third staff is: E E E E E A--E. The fourth staff is: E E E E E A--E. The fifth staff is: E E E E E A--E. The sixth staff is: E E E E E A--E.

Al terminar la redonda del 3r. compás, no perder la posición de la boca para resolver el final con brillantez y dominio.

Recomendamos especialmente este ejercicio, por ser de resultados muy importantes.

Téngase gran cuidado en que las cinco vocales sean del mismo carácter de timbre hasta conseguir la igualdad fonética; para lo cual colocaremos la E primero y después la A, muy labial, pronunciando las cinco vocales con el menor movimiento posible de la boca, obligándolas con los movimientos musculares externos, a resonar detrás del labio superior, dejándolo que se mueva en proporción relativa de cada sonido.

22º Muy piano y media respiración. Al descender, hacerlo con A, E, I, O, U.

22

E I O U A E I O U A

E I O U A E I O U A E I O U A

E I O U A E I O U A E I O U A

E I O U A E I O U A

E I O U A E I O U A

Al final de cada ejercicio cerrar la boca para cortar el sonido.

23º Suspender la respiración en cada silencio sin dejar escapar el aire.

23

E A E A E A A E A E A E

E A E A E A E A A E A E A E

E A E A E A A E A E A E

E A E A E A A E A E A E

E A E A E A A E A E A E

Continuar ascendiendo y descendiendo.

24º Tener cuidado, al atacar la A, no perder la resonancia.

24 

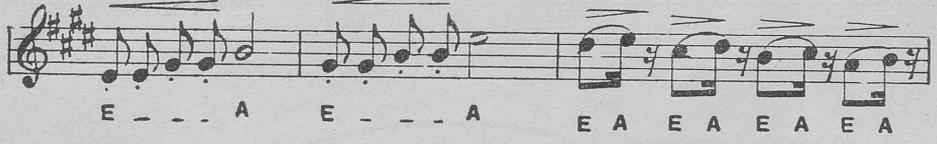
E E E E A E E E E A E A E A E A E A



E A E A E E E E E A E E E E A



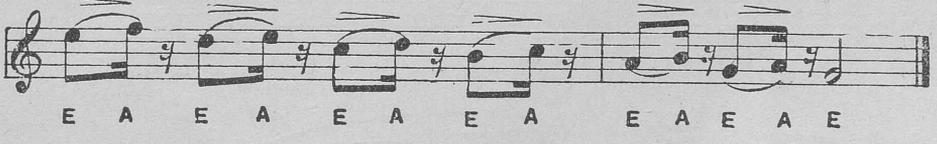
E A E A E A E A E A E A E



E - - - A E - - - A E A E A E A E A



E A E A E E - - - A E - - - A



E A E A E A E A E A E A E



E E E E A E E E E A E A E A E A E A



E A E A E E E E E A E E E E A



E A E A E A E A E A E A E

25° El sonido completamente labial.

The image displays a musical exercise consisting of eight staves of music, each starting with a treble clef and a common time signature (C). The exercise is divided into two groups of four staves each. The first group of four staves begins with a treble clef and a common time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Below the notes, the letter 'E' is written under the first note of each staff, and 'A' is written under the first note of the second, third, and fourth staves. The second group of four staves follows a similar pattern, with 'E' and 'A' labels. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The exercise is designed to practice the sound of a completely labial consonant.

26º Repítase con las cinco vocales.

26 *pp*

E I A - - - E I A

E I A - - - E I A

E I A - - - E I A

E I A - - - E I A

E I A - - - E I A

E I A - - - E I A

El ejercicio anterior se ejecutará en una sola respiración en tiempo moderado para que no falte el aire.

27º Poco movimiento de los labios.

The image displays a musical exercise titled "27º Poco movimiento de los labios." (Exercise 27, Little lip movement). It consists of six staves of music, each with a vocal line and lyrics. The first staff is marked with the number "27" and a 2/4 time signature. The lyrics are "E I O U A" and "A E I O U". The exercise is designed to practice lip movement through a series of vowel sounds. The notes are primarily quarter notes, with some half notes and rests. The key signature changes from C major to D major (one sharp) in the third staff, and then to E major (two sharps) in the fifth staff. The lyrics are consistently "E I O U A" and "A E I O U" across all staves.

29° Piano.

Siempre empezar piano.

Ejecutar un movimiento labial en relación a los sonidos.

Tratar de que las cinco vocales tengan la misma resonancia y ataquen en el mismo punto.

29

E I O U A A E I O U E I O U A

A E I O U E I O U A A E I O U

E I O U A A E I O U E I O U A

A E I O U E I O U A A E I O U

E I O U A A E I O U E I O U A

E I O U A A E I O U E I O U A

E I O U A A E I O U E I O U A

A E I O U E I O U A A E I O U

