



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Bellas Artes

Problemáticas en el desarrollo de la voz del tenor en México.

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el Título de Licenciado en Música

Especialidad en Canto.

Presenta:

Keevin Adair Araujo Valenzuela

Dirigida por M. en A. Laura Chávez Blanco

Centro Universitario

Querétaro, Qro.

Abril, 2017

México



Universidad Autónoma de Querétaro
 Facultad de Bellas Artes
 Licenciatura en Música
 Línea terminal en Canto

Problemáticas en el desarrollo de la voz del tenor en México.

Opción de titulación

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Título de Licenciado en Música
 Especialidad en Canto.

Presenta:

Keevin Adair Araujo Valenzuela

Dirigido por: M. en A. Laura Chávez Blanco.

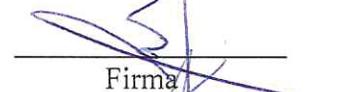
M. en A. Laura Chávez Blanco
 Presidente


 Firma

Mtro. Ismael Vázquez Rivera
 Secretario


 Firma

Dra. Ma Sandra Hernández López
 Vocal

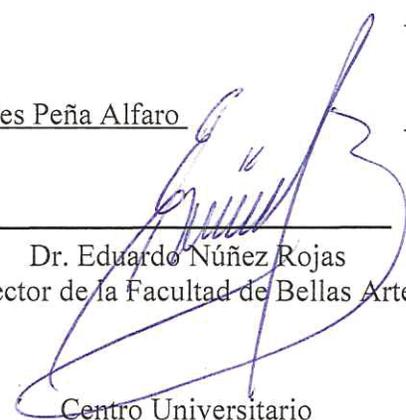

 Firma

Mtro. Felix Huerta Pulido
 Suplente


 Firma

Mtro. Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro
 Suplente


 Firma


 Dr. Eduardo Núñez Rojas
 Director de la Facultad de Bellas Artes

Centro Universitario
 Querétaro, Qro.

(Abril 2017)

Dedicatoria.

A todo el que decida seguir creando caminos donde no los hay, porque el destino de su marcha sí existe y está dentro de su propio desarrollo, es siempre perfectible, el arte mismo.

RESUMEN

El desarrollo de la voz del tenor en la ópera es relativamente más joven que el de cualquier otra voz. Es hasta algunas óperas en el romanticismo y nacionalismo donde el dominio de la técnica comienza a requerir de los estándares conocidos en la actualidad, los que siguen en desarrollo del mismo modo que investigaciones relacionadas con ésta tema ya que las técnicas continúan avanzando. En México, por la estructura fisiológica, el fenotipo latinoamericano y la naturaleza del lenguaje, existe un mayor índice potencial de tenores que en otras regiones del planeta como en los países nórdicos; sin embargo no es fácil encontrar bibliografía en castellano que aborde las necesidades específicas de la tesitura, lo cual constituye una de las razones por las que los tenores jóvenes se encuentran faltos de la orientación y de herramientas de investigación sobre la educación de su voz. Aunado a ello, los maestros de enseñanza técnica artística en general basan su práctica docente en el conocimiento adquirido directamente de sus maestros sin hacer muchas pesquisas sobre la efectividad objetiva del método y sin adecuarla a los alumnos en cuanto a sus diferencias o particularidades físicas y psíquicas. En la presente investigación se abordan diferentes enfoques para el desarrollo de la técnica vocal en el que se propone el reconocimiento de la necesidad del trabajo con el cuerpo y del trabajo psico-emocional en el cantante, retomando los estudios de Chávez Blanco, Jiménez Draguicevic, L. Neira, Rumbau, Schinca, C. Smith, entre otros. Del mismo modo se dota de una exploración en las problemáticas específicas en el desarrollo de la técnica vocal primero en la generalidad de los cantantes y posteriormente del tenor desde el punto de vista del investigador y docente; tomando como referencia los tratados de Frisell, Webb, Miller. También revisando las aportaciones vivenciales de entrevistas fenomenológicas y descriptivas, para un análisis cualitativo entre tenores con experiencia en México. Lo anterior se toma como punto de partida en la búsqueda de herramientas en el trabajo sobre la técnica vocal, esperando que sirva de orientación a cantantes en formación para su crecimiento vocal.

(Palabras clave: Araujo Valenzuela, desarrollo en tenores, tenor en México, lesiones, lesiones en el cantate, corporalidad, técnica vocal, *passaggio*, giro de la voz, apoyo en la voz, enseñanza en el canto.)

SUMMARY

The development of the tenor voice in opera is more recent relative to that of any other voice. It is until some operas in romanticism and nationalism where command of technique begins to require current standards, on which research and developments continue since techniques continue to advance. In Mexico, due to physiological structure, the Latin-American phenotype and the nature of its language, there is a higher potential index of tenors than in other regions, for instance, in Nordic countries; however it is not easy to find references in Spanish regarding the specific needs of tessitura which establishes one of the reasons young tenors have a lack of orientation and research tools regarding the nurturing their own voice. Artistic technique education teachers generally base their teaching practices on the knowledge acquired directly from their teachers, without many inquiries about the objective effectivity of the method and without adapting it to their students, as to their psychic or physical differences or peculiarities. Different approaches are tackled in this paper for the development of vocal technique in which the acknowledgement of the necessity of working with the body and psycho-emotional work in the singer is proposed, retaking studies from Chavez Blanco, Jiménez Dragucevic, L. Neira, Rumbau, Schinca, C. Smith, among others. In the same way the present work provides an exploration on the specific problems in the development of vocal technique, first with singers in general and later with tenors from the researcher and teacher's point of view; taking previous studies from Frisell, Webb, Miller as reference. Phenomenological and descriptive interviews among tenors with experience in Mexico are also taken into account for qualitative analysis. This could be taken as a starting point in the search of tools to foster vocal technique, hoping it can instruct singers in training grow vocally.

(Key words: Tenor development, Mexican tenor, injuries, corporality, vocal technique, *passagio*, voice support, singing teaching)

AGRADECIMIENTOS

A mi madre la ballena blanca.

A mi borreguito terco quien una vez me dedicó su trabajo de tesis.

A mis amadas hermanas, a la chispa de vida, la reina gato y todas mis sinceras y queridas amigas y maestras.

A mi familia, con mucho amor al padre, hermanos y mis maestros de vida peludos.

A mi directora de tesis Mtra. Laura Chávez Blanco que con mucha paciencia, compromiso y cariño me guió por mi primer trabajo de investigación serio.

A mis sinodales la Dra. Ma. Sandra Hernández López, y a los Maestros Ismael Vásquez Rivera con un sincero cariño, Félix Huerta Pulido y Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro a quienes agradezco la completa paciencia, profesionalismo, constancia y disciplina que me mostraron durante mi formación, gracias a los cuales he crecido académica y humanamente.

A mi querido tenor Juan Enrique Guzmán quien entusiasta colaboró con esta tesis y a todos mis maestros de canto quienes honestamente han puesto una parte de sí mismos para verme crecer.

A todos mis compañeros, colegas y amigos que de alguna manera u otra tuvieron la suficiente paciencia de acompañarme con el presente trabajo.

ÍNDICE GENERAL

CONTENIDO

DEDICATORIA	II
RESUMEN	III
SUMMARY	IV
AGRADECIMIENTOS	V
ÍNDICE GENERAL	VI
ÍNDICE DE GRÁFICAS E IMÁGENES.	VII
I. INTRODUCCIÓN	8
II. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL SOBRE LA VOZ DEL TENOR	15
II.1 TENORES	15
II.1.1 LA VOZ DEL TENOR	15
II.1.2 LA VOZ DEL TENOR EN EL TIEMPO.....	16
II.1.3 TENORES EN LA ACTUALIDAD.....	17
II.1.4 TENORES EN MÉXICO.....	19
II.2 FISIOLÓGIA Y ANATOMÍA DE LA VOZ.....	20
II.2.1 EL OÍDO Y LA RESONANCIA	26
II.3 TÉCNICA VOCAL Y PATOLOGÍAS DE LA VOZ.....	27
II.3.1 EL DESARROLLO DE LA TÉCNICA VOCAL EN DIFERENTES VOCES.....	31
II.3.2 EL DESARROLLO DE LA VOZ EN TENORES.....	32
II.4 PROBLEMAS MÁS COMUNES EN LA VOZ.....	38
II.4.1 PROBLEMAS FISIOLÓGICOS VOCALES.....	38
II.4.2 PRINCIPALES PROBLEMAS QUE SURGEN EN EL ESTUDIO DE LA TÉCNICA VOCAL.....	42
II.4.3 PRINCIPALES DIFICULTADES TÉCNICAS EN EL TENOR.....	45
IV. SOBRE LA INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y EL SONDEO SOBRE CONOCIMIENTOS VIVENCIALES (METODOLOGÍA)	51
V. CONTRASTE DE CONCEPTOS ENTRE LA INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y LA EXPERIENCIA VIVENCIAL DE TENORES EN MÉXICO	55
VI. CONCLUSIONES	62
VII. BIBLIOGRAFÍA	65
VIII. APÉNDICES	68
TRAYECTORIA DE SUJETOS MUESTRA:	68
GLOSARIO:	80
ENTREVISTAS:	82
IX. COMENTARIOS RELEVANTES	158
PUNTO IMPORTANTE SOBRE LA INVESTIGACIÓN:	158

ÍNDICE DE GRÁFICAS E IMÁGENES.

Ilustración II-1 Sistema Respiratorio general.	22
Ilustración II-2 Principal musculatura inmiscuida en la membrana que vibra en fonación.....	24
Ilustración II-3 Dicotomía de la musculatura de la membrana fonatoria por la función desempeñada. Encontrada en http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html	24
Ilustración II-4 Ilustración II 4 Visión lateral del músculo cricotiroides. Encontrada en http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html	25
Ilustración II-5 Chinski, Luis, Lesión nodular, Centro de Otorrinolaringología Dr Chinski, consultado en http://www.cechin.com.ar/nodulo-cuerda-vocal/	39
Ilustración II-6 Academia Conecta, Nódulos y pólipos de las cuerdas vocales – tratamiento logopeda en http://academiaconecta.com/nodulos-y-polipos-de-las-cuerdas-vocales/	40
Ilustración II-7 Blog Viviendo Sano. Pólipo, El edema de las cuerdas vocales: causas, tratamiento e intervención en http://viviendosano.weebly.com/blog/el-edema-de-las-cuerdas-vocales-causas-tratamiento-e-intervencion	41

I. INTRODUCCIÓN

Como la mayoría de los instrumentos musicales, la educación de la voz es un proceso que lleva de unos 5 a 10 años, aunque como cualquier profesión es perfectible, nunca se deja de descubrir y mejorar. Dentro del desarrollo de la voz con técnica vocal, la tesitura del tenor es considerada por la mayoría de los cantantes como el instrumento más difícil de entrenar de una manera eficaz en el transcurso que dura el estudio de una licenciatura en canto.

Sin embargo, para la apreciación de muchos músicos, el canto es el instrumento más difícil y paradójicamente el más sencillo de aprender y ejecutar; como bien escribiría Richard Strauss al respecto “la voz humana es el instrumento más bello de todos, pero el más difícil de tocar” Richard Strauss (Esteban, 2006).

Como solista de ópera, la voz del tenor abarca un registro aproximado de un Si 2 a un Do 5 con relación a las octavas del piano. El término tenor viene del latín *tenere* (sustentar), pues en la música eclesiástica del Renacimiento en la que no había distinción entre bajo y tenor, este último sustentaba notas cortas y a cada sílaba del texto le hacía corresponder una sola nota, mientras que otras voces cantaban con un estilo *melismático*. Posterior a este periodo renacentista, podría decirse que de manera armónica, en la música polifónica formaría parte de un sostén de la estructura de la pieza cuando el bajo es, tal como su nombre lo dice la base y la soprano la melodía distinguible.

Existen muchas clasificaciones y subtipos de tenores y en algunos son más frecuentes ciertos problemas en la formación del mismo modo que las habilidades que les dan nombre. Si bien la existencia del canto se remonta a los primeros registros de la humanidad, no es hasta muy avanzado el desarrollo de la técnica vocal en la ópera cuando en el siglo XIX el tenor francés Gilbert Duprez emitió el primer “do de pecho” que un tenor ostentaría en la historia, el 17 de diciembre de 1831, cantando la ópera de Rossini Guillermo Tell.

Así que una de las características principales de la voz del tenor en la ópera, ese sonido viril y potente que cruza una orquesta es relativamente nuevo en la historia de la música, su aprendizaje requiere el dominio de sutiles mecanismos de coordinación fina que lleva a

comparación de él, de otros instrumentos u otras voces poco tiempo perfeccionándose, los tenores experimentados suelen referirse a su voz, como una voz “construida” sobre un material natural, no es simplemente que la técnica haya pulido la voz que ya existía, sino que la búsqueda de la resonancia deseada, del funcionamiento muscular, o “funcionamiento respiratorio” adecuado para la fonación exitosa como tenor es un producto artesanal de creación, de construcción.

De lo anterior deriva el que existan algunas opiniones que pueden parecer a simple vista similares sobre el proceso de aprendizaje – enseñanza, sin embargo una vez encontradas en la práctica van manifestando continuamente posturas que no concuerdan entre los maestros, puede deberse en parte a que el instrumento no es visible como un piano o una flauta en el que las teclas o los orificios, los dedos, los pequeños martillos golpeando, se perciben de inmediato y que no se toca con alguna parte del cuerpo que dependa de un músculo estriado sino de una combinación con músculos lisos o también llamados “involuntarios” que en parte dependen directamente del sistema nervioso central y este a su vez del estado mental o psicológico del ejecutante y de otros factores sutiles.

Justificación: En un sondeo sobre la formación o el desarrollo de la voz en cantantes la mayoría expresa una inconformidad o inquietud con respecto a haber pasado por un largo periodo de tiempo estudiando antes que le explicaran o cayera en cuenta de algún problema en específico en el dominio de la técnica vocal. La mayoría después de varios años refiere que aún se enfrenta a problemas básicos en los mecanismos primarios de fonación como es la respiración, de manera que una parte de los estudiantes de canto se ve en la necesidad de buscar respuestas en cursos o maestros que no pertenecen a las instituciones en las que estudian.

Los estudiantes que no tienen un respaldo económico con la solvencia necesaria para acudir a otra ciudad e invertir en una educación privada, particular o extraescolar, pasan por muchas dificultades para seguir con su educación, algunos manifestaron problemas por los cuales tuvieron que acudir con un especialista en problemas vocales de fonación (otorrinolaringólogos o foniatras) y en su mayoría de se quejan pues dicha atención médica no pertenece al sector público de salud.

Existe la creencia popular entre cantantes de que “la carrera del cantante empieza cuando termina su escuela” (hablando de un grado de educación superior), de modo que un título no significa equivalencia en la capacitación necesaria para desenvolverse de manera profesional en el mundo de la ópera, tomando como modelo de referencia una técnica clásica por ser ésta una de las más exigentes en refinamiento y complejidad.

Entonces estas “lagunas” en el aprendizaje sobre la técnica que pocas veces se abordan desde un principio, dejan espacio para problemas que tardan mucho tiempo en solucionarse, porque un problema técnico en canto nos habla de un aprendizaje poco efectivo o incorrecto en los mecanismos de una musculatura cuya memoria es más sensible y persistente que la memoria cognitiva intelectual.

En el mejor de los casos, sin embargo cuando existe una lesión de tipo vocal producida por un abuso en dicha musculatura, dada por una práctica incorrecta o poco funcional, ya sea desde un nódulo o pólipo incipiente hasta una hemorragia submucosa de cuerda vocal, se requiere de una compleja y lenta rehabilitación, tratamiento, y en ocasiones solamente se corrigen con una riesgosa intervención quirúrgica, que no garantiza la corrección del problema al 100 % e incluso puede dicha intervención en un menor rango de posibilidades, empeorar la disfonía.

¿Cuáles son los principales problemas en el desarrollo de la voz con la tesitura de tenor?

Objetivo general: Por las situaciones descritas anteriormente se consideró de vital importancia: Explorar conceptos de técnica vocal en un documento científico, que son definidos por investigadores en otros países y su concordancia con los que tiene la población de tenores en México de acuerdo a sus vivencias.

Objetivos particulares:

- Detectar las dificultades principales que con frecuencia encuentran los cantantes en México durante su formación educativa y en su desarrollo profesional, que pueden no ser abordadas abiertamente por un documento de investigación.

- Detectar con base en lo ya expuesto las problemáticas específicas de la *cuera* del tenor y sus variantes de acuerdo al tipo o tesitura en los mismos tenores.
- Mejorar el concepto de “imagen vocal autónoma” que posee el estudiante a través de un panorama producto de la experiencia de otros tenores activos en la actualidad, generando una aceptación del proceso natural e individual del desarrollo de su voz.
- Generar en los docentes de técnica vocal la conciencia de la necesidad de la adecuación o bien de una búsqueda de una diferenciación de métodos o de caminos para el desarrollo de los tenores.
- Dotar de un instrumento en castellano para identificar de manera accesible conceptos enfrentados por las teorías específicas en el desarrollo de la voz operística de tenores por autores extranjeros y las problemáticas en la población de tenores en México.
- Generar en los maestros de técnica vocal la conciencia de la importancia del cuerpo y la psique en su totalidad como productores de la fonación, a fin de re-conceptualizar su práctica docente en busca de métodos integrales para beneficio de la práctica del ejecutante.
- Vincular el proceso creativo con el cuerpo emocional y físico del cantante.
- Vincular el proceso creativo con la naturaleza única de la voz, de la interpretación y por ende en la construcción del conocimiento.

Hipótesis:

1.- Si no existe una exploración de diferentes sustentos sobre canto en el ámbito docente, entonces el aprendizaje de los alumnos puede ser limitado.

2.- Si no existe una exploración de diferentes sustentos en el ámbito docente, entonces el aprendizaje se construye eficazmente.

Puntos de arranque:

- Explorar si investigaciones y parte de la muestra de manera vivencial consideran que el proceso formativo considera o no las diferencias psíquicas, emocionales y físicas para abordar la técnica desde un enfoque personalizado, y esta es la causa o parte de ella en que dicha formación tarda muchos años en dar frutos y en mostrar un avance progresivo, lo que ocasiona más tensión y frustración en los estudiantes que demeritan gravemente la imagen o proyección mental sobre las propias facultades, repercutiendo en las capacidades vocales y creativas necesarias para el ejecutante.
- Explorar si existe un sustento documental y vivencial que propone que la herencia musical de los países tiene un efecto en la técnica de canto en lo general y en lo particular, que el canto parecido al mariachi repercute en el hecho de que algunos maestros de canto trabajen desde un fortalecimiento del registro de “pecho” ocasionando una lucha entre los músculos que regulan ambos registros en oposición a intentar lograr una mezcla que los libere de su antagonismo natural, lo que puede estar relacionado o malinterpretado en el estudiante joven con el “pujar” o “estar tenso” que tantos problemas acarrea en una proyección saludable.

Metodología: cualitativa se utilizó la herramienta de la entrevista semi-guiada, de tipo descriptiva, fenomenológica y etnográfica.

La población de tenores en México: Ya que la *cuerda* del tenor es la encargada de abordar la parte más aguda del registro masculino, existen hombres que exploran la forma de canto diferente y antigua como contratenores que sería el equivalente de una voz femenina grave, utilizando el falsete, digo que esto es interesante pues como se ha explicado ya anteriormente fue hasta el siglo XIX cuando se explora en la técnica vocal de manera que los hombres con el registro

agudo consiguen una resonancia que homogeniza todo el registro desde el La o Si 2 hasta un Do 5 y una esa parte de *falsetto* con la voz de pecho, mediante un uso funcional de los resonadores.

México es un buen lugar para la presente investigación pues su tradición musical a pesar de en un aspecto ser un arma de doble filo para la técnica vocal con el manejo de la voz de pecho, estentórea en el mariachi, tiene una gran herencia con la musicalidad intimista en el bolero y la canción arte de las salas de concierto de música de cámara de comienzos del siglo XX, esta tradición musical se ha retroalimentado de la *cuerda* de tenores y algunos barítonos ya que las características fisionómicas, genéticas y probablemente fonéticas de la población producen esta tesitura en mayor cantidad que en otros países.

En México el tenor recibe la influencia y la pasión del mariachi, que aunado a una técnica de canto italiana y la remembranza de ciertas similitudes culturales como la actitud ante las relaciones amorosas hacen de los tenores latinos y mexicanos buenos ejemplares que destacan de manera internacional en los mejores teatros del mundo.

El proceso de enseñanza – aprendizaje de la técnica vocal, depende de una serie de sensaciones muy subjetivas que el maestro trata de enseñar al alumno, además a diferencia de dos guitarras o dos violines del mismo tipo o fábrica, dos cuerpos humanos son siempre diferentes, de funcionamiento y “construcción” único, (con construcción me refiero al proceso de desarrollo humano en el crecimiento que es afectado por medio del entorno, familiar, escolar, social, cultural y la manera en la que el individuo reacciona a él con emociones, actitudes y alimentación que nutren directamente su corporalidad).

Muestra: Tenores en formación con más de 5 años de experiencia en canto que residieron en el país y se encuentran en su mayoría todavía formando su carrera. Maestros con más de un año de experiencia en la docencia del canto.

Variables dependientes e independientes: Los cantantes, maestros y alumnos forman la variable dependiente pues en su generalidad construyeron el conocimiento sin un sustento teórico, que no existe en el español, sus decisiones en cuánto al desarrollo propio y ajeno se basan en su

mayoría en sus vivencias, derivando en un avance lento y deficiente en el desarrollo técnico. Las variables independientes por tanto, son constituidas por todas las referencias de estudios teóricos que existen como un sustento documental y solo se encuentran en otros idiomas, no existe en español pues no se han hecho investigaciones científicas que formen un sustento verídico para la práctica docente.

Viabilidad: Éste proyecto de investigación se desarrolla en dos años 2015 - 2017 en Querétaro, fue necesario contar con equipo de audio, telefonía y cómputo para la realización de las entrevistas a larga distancia. Como de un colaborador en los estados unidos para la compra de los materiales de consulta documental.

Pertinencia: El proyecto pretende ayudar a la formación de los alumnos de canto enriqueciendo su experiencia educativa, no interfiere de manera negativa con los protocolos institucionales o sociales en el medio en el que se desarrolla la investigación.

II. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL SOBRE LA VOZ DEL TENOR

II.1 Tenores

Se denomina tenor al cantante cuya tesitura está situada entre la del contratenor y la del barítono. Su extensión o amplitud vocal suele ir desde el Do₃ hasta el La₄, en canto coral, y hasta el Do₅, el "Do de pecho" en solos. Algunos tenores pueden alcanzar extremos bajos como Si₂ o altos como Fa₅.

La palabra tenor deriva del latín *tenere* (sustentar, consultar glosario), debido a que en la música eclesiástica del Renacimiento el tenor sustentaba notas cortas y a cada sílaba del texto le hacía corresponder una sola nota, mientras que otras voces cantaban con un estilo melismático.

Como se mencionó con anterioridad en el capítulo I, no fue sino hasta finales del Romanticismo que la *cuerda* comienza a desarrollar las características con las que se desenvuelve en la actualidad, de acuerdo con las exigencias de la obra y el compositor. A partir del Verismo se requieren voces que puedan expresar mayor dramatismo, una gama de emociones más reales. En el *canto belcantista* se perfecciona una técnica que exige un dominio de la línea de canto y coloraturas de gran dificultad; en cambio con la orquesta Wagneriana de más de cien integrantes y con otros compositores que surgen en el nacionalismo se requieren voces potentes, con la "*stamina*" necesaria para soportar óperas de gran duración donde su papel épico es crucial.

II.1.1 LA VOZ DEL TENOR

Como dice Rolando Villazón (2010): [...] la voz del tenor es una de las más cautivadoras y exigentes [...] y créanme requiere dedicación y demasiado trabajo duro. La técnica en los tenores debe ser gradualmente refinada exigiendo un manejo preciso de los recursos como es el dominio del *pasaje* entendido éste como la zona en la que requiere estar cantando la mayoría de la música compuesta para esta voz.

II.1.2 LA VOZ DEL TENOR EN EL TIEMPO

Como se ha mencionado en la introducción del presente trabajo de investigación, fue hasta el año 1831 en que se tiene un reconocimiento documentado de que se escuchó una voz de tenor como se conoce actualmente, anteriormente se cantaba con un sonido *afalsetado*. La música escrita para tenores previa al esplendor del Bell Canto no exploraba los agudos porque el sonido no poseía la resonancia que ahora les caracteriza, sin embargo son estos los que le dan su cualidad más llamativa; según FRISELL, 2006 es precisamente con la musculatura encargada del registro de cabeza que se logra un dominio adecuado del aparato vocal para alcanzar un control funcional acorde a las exigencias de la ópera.

Las antiguas escuelas Florentina, Napolitana y Parisina compartían el conocimiento de la importancia del desarrollo del aparato vocal en función del dominio del registro de cabeza para la mayoría de las tesituras, donde conceptos como *el piccolo martello*, para unir *el falsetto conectado* con el *registro desconectado*, eran dominados y compartidos. No obstante la mayoría de los conocimientos de Bel Canto han sido dejados de lado poco a poco por los cantantes actuales y los maestros de tales cantantes, en tanto cualidades “heróicas” necesarias para los roles dramáticos posteriores al nacionalismo wagneriano hasta el repertorio de la actualidad con orquestas de sonido metálico producidos por más de cien integrantes. Sin embargo los cantantes de la actualidad han perdido ciertas capacidades vocales muy necesarias que hacen de un cantante un gran artista.

En una entrevista hecha por Martine Kettle en “The Guardian” con la gran soprano Joan Sutherland, ella comenta:

“Los antiguos manuales estaban bien, García, Lamperti, los otros... La gente no aprende a respirar, apoyar y proyectar. Y no cantan vocalizaciones. Hay un gran número de vocalizaciones que te dan la línea del legato y te ayudan a unir la voz media a la voz superior. Pero ellos ahora cantan aquí... (Señala la garganta) y calan en la cima. No saben cómo llegar allí propiamente y pagarán el precio al final.

Dame Joan Sutherland
The Guardian – Mayo 8, 2002
(THE TENOR VOICE, pág. 73)

Frisell repasa la historia de algunos de los grandes tenores de la historia: Caruso, Gigli, Bjöerling, McCormak, Lauri Volpi, Schipa y el joven Di Stefano, donde encuentra evidencia de

que los timbres y las acciones musculares de sus *esfuerzos vocales tempranos* estaban dominados por la *calidad lírica* del registro superior. En tanto su desarrollo vocal progresó, gradualmente añadieron más actividad de la *voz de pecho* a todos sus tonos, lo que permanentemente alteró sus voces en sonido, carácter y uso e influyó su selección de roles operísticos. Se considera que todos estos grandes tenores alcanzaron cercanamente el estado perfecto de la “pura o verdadera voz del tenor”, lo que significa que cantaban con un sonido de tenor brillante, lírico, poderoso, no precisamente con calidades de barítono.

II.1.3 TENORES EN LA ACTUALIDAD

Frisell también observa que en las últimas décadas aparecieron en la escena de la ópera algunos tenores sobresalientes cuyas voces no estaban estructuradas en un nivel avanzado. Comparados con los tenores del pasado, estos tenores recientes parecían *bari-tenores*, lo que sugiere que su entrenamiento vocal estaba incompleto, en consecuencia sus voces quedaron en un estado vocal comprometido en algún lugar entre el desarrollo de un tenor y de un barítono. Cada uno de estos tenores de la modernidad poseía grandes voces y fueron sin duda artistas sinceros y dedicados, sin embargo, actuaban con muchas limitaciones vocales como la pesadez en los tonos, especialmente en el área del pasaje, donde cantaban con torpeza produciendo aburridos *tonos monocromáticos* y con una dicción incorrecta.

En una entrevista para la revista Quodlibet en el 2011, Ramón Vargas enumera algunas de las cualidades que los tenores deben poseer para despuntar en el mundo de la ópera actual.

Vargas menciona que a pesar de haberse refinado aspectos del canto y haber un desarrollo en musicología, idiomas y la capacidad de perfeccionar el canto en muchas escuelas, algunos jóvenes aspirantes a cantantes modernos han descuidado temas importantes en aras de ser competitivos en cuanto a imagen y dinero se refiere, en lugar de honrar la música.

Por otro lado, la técnica de canto ha mejorado en relación a que [...] *los cantantes estamos preocupados por una interpretación más apegada a como se pensó la música original. En el canto moderno se nos implica ser más respetuosos con la música. [...]* esto lleva a que el mismo canto

sea más correcto. Ramón Vargas habla de la técnica italiana en la que se requiere tener un dominio del uso de la voz *mixta*, recurso que él busca utilizar y que algunos tenores no entienden, “o se canta en *Forte* o se canta en *Fortissimo* o cantan en un *falsete* con la voz desapoyada”.

Concluyendo sobre la percepción de Vargas, se entiende que los recursos para la educación de la voz han crecido y mejorado pero que algunas veces los cantantes en la actualidad olvidan estos recursos por estar centrados en metas económicas o en conseguir resultados que impacten al público a corto plazo.

Pareciera que los cantantes duran menos, las casas discográficas y los teatros buscan personas que llenen ciertos requisitos que otorguen beneficios mercadológicos, lo que se traduce en una gran rotación de personal, de este modo, la depuración o refinamiento de una técnica vocal que permita una larga y sana vida del aparato vocal por muchos años no es percibida si al cabo de un corto tiempo los mismos cantantes son reemplazados.

Si no se desarrollan todos los recursos de la técnica no se construye la capacidad para transmitir adecuadamente toda la gama de emociones que la música demanda. Los cantantes se conforman con afectar al público con emociones básicas, se busca “que el canto sea efectivo, que sea emocionante” “andan buscando la potencia” “se dice que el canto es cielo y tierra y hay gente solo busca la tierra descuidando lo sutil” (Vargas 2011).

Vargas menciona que “la gente”, el público, carece de herramientas para juzgar estas situaciones, si por todos lados la información que recibe, viene de los mismos medios que manipulan el consumo, no es que los cantantes no quieran construir una técnica refinada, es que no tienen tiempo y a veces no lo necesitan.

II.1.4 TENORES EN MÉXICO

La tradición musical en México parece ser un arma de doble filo para la técnica vocal con el manejo de la voz de pecho, que estentórea en el mariachi, tiene una gran herencia con la musicalidad intimista en el bolero y la canción arte de las salas de concierto de música de cámara de comienzos del siglo XX. Esta tradición musical se ha retroalimentado de la cuerda de tenores y algunos barítonos ya que las características fisionómicas, genéticas y probablemente fonéticas de la población producen esta tesitura en mayor cantidad que en otros países.

En México el tenor recibe la influencia y la pasión del mariachi, que aunado a una técnica de canto italiana y la remembranza de ciertas similitudes culturales como la actitud ante las relaciones amorosas, hacen de los tenores latinos y mexicanos buenos ejemplares que destacan de manera internacional en los mejores teatros del mundo, despuntando actualmente Javier Camarena, Rolando Villazón, Plácido Domingo (español cuyo crecimiento fue en México y de fenotipo mediterráneo parecido al latinoamericano), por supuesto los galardonados Fernando de la Mora, como los maestros Ramón Vargas y Francisco Araiza quien mundialmente ha sido reconocido por su refinada técnica y la capacidad de adoptar roles con singular destreza desde la elegancia Mozartiana hasta la sonoridad impactante requerida por las obras de R. Wagner.

II.2 FISIOLOGÍA Y ANATOMÍA DE LA VOZ

Para entender el estudio de la voz humana, la técnica que moldea su uso y con el propósito de alcanzar un estándar de calidad en el canto académico, es necesario conocer las bases anatómicas y fisiológicas que permiten la fonación.

Si bien el punto de vista médico permite una visión categórica y una dicotomía de nuestro cuerpo y sus funciones, la Dra. Begoña en el apartado del compendio “Medicina del Canto” a cargo del Dr. Rumbau observa esta necesidad de integralidad en el concepto de los aparatos que comprenden el uso de la voz humana.

La voz se produce gracias a la acción coordinada de casi todo nuestro cuerpo. El aparato fonador o vocal está integrado por estructuras musculares de diferentes regiones, por elementos del aparato respiratorio y del aparato digestivo. (Rumbau, 2011).

Profesionales de la voz como la maestra Jiménez o L. Neira coinciden de manera aproximada en distinguir los enfoques mediante los que pueden ser tomados los sistemas involucrados en el manejo de la voz de la siguiente manera:

Sistema nervioso: Los músculos son enervados, es decir, trabajan por medio de impulsos eléctricos que corren a través de nervios, el sistema nervioso central controla todo el cuerpo en conexión con el cerebro.

Es importante tomar conciencia del papel del sistema nervioso central el cual parte de una armonía o de una totalidad en el cuerpo [...] conocer los impulsos orgánicos constituye la base del autoconocimiento humano, puede ser decisivo para entender los que ocurre en el interior del organismo [...] del mismo modo ser consciente del cambio que podemos hacer para lograr una mayor eficiencia [...] un cambio en la base motriz de cualquier proceso puede fracturar la cohesión de conjunto implicado y liberar al pensamiento y el sentimiento de las ataduras que los sujetan a patrones de sus rutinas establecidas (Fedelkrais 1997 pág. 45 en Jiménez D, 2010 pág. 48). Cabe mencionar que las reacciones del sistema nervioso que con el tiempo se vuelven un hábito, trabajan

de manera inconsciente y autónoma ajenas a la voluntad, de modo que los individuos necesitan encontrar el método para un uso equilibrado del cuerpo.

Aparato Respiratorio: Necesario para las funciones de vida celular en el organismo, proporciona el material para hacer vibrar las membranas o cuerdas vocales que producen el sonido para luego ser amplificado y modificado en los resonadores.

Se compone de las vías respiratorias superiores (las cuales forman parte de los resonadores y articuladores, fosas nasales, boca, faringe, laringe) e inferiores (tráquea, bronquios y pulmones los cuales están delimitados y protegidos en la caja torácica por las costillas, el esternón y el xifoides) (Jímenez D, 2010).

Se clasifican 3 tipos de respiración y en la práctica una cuarta como funcional para la fonación en función del grado de intensidad con el que se inspire y donde se almacene el aire:

- Superior o Clavicular
- Media o Torácica
- Inferior o Diafragmática
- Completa o Costodiafragmática:

Es la que se produce en la parte más baja del tórax y en respiración. En ella el diafragma realiza un movimiento amplio de descenso. Es la óptima para la fonación, principalmente en el canto, ya que no provoca tensiones musculares y deja las estructuras en la posición más adecuada para poder ejercer un control voluntario sobre ellas. Un buen control de la espiración será mucho más importante que un aumento de la capacidad inspiratoria. (Rumbau, 2011)

A propósito de esta cuestión se destacan las siguientes sentencias “*Lo importante, no es la cantidad de aire que se inhala, sino el control adecuado de la presión ejercida por el diafragma en el momento de la espiración [...] los aspectos de intensidad y duración se regulan a partir del control de la presión del aire en pasar por los pliegues vocales, [...] en ningún caso deben confundirse con fuerza o contracción intensa [...] no se aprieta ni se tensa ningún músculo durante la fonación, se usan de soporte*” (Jímenez D, 2010).

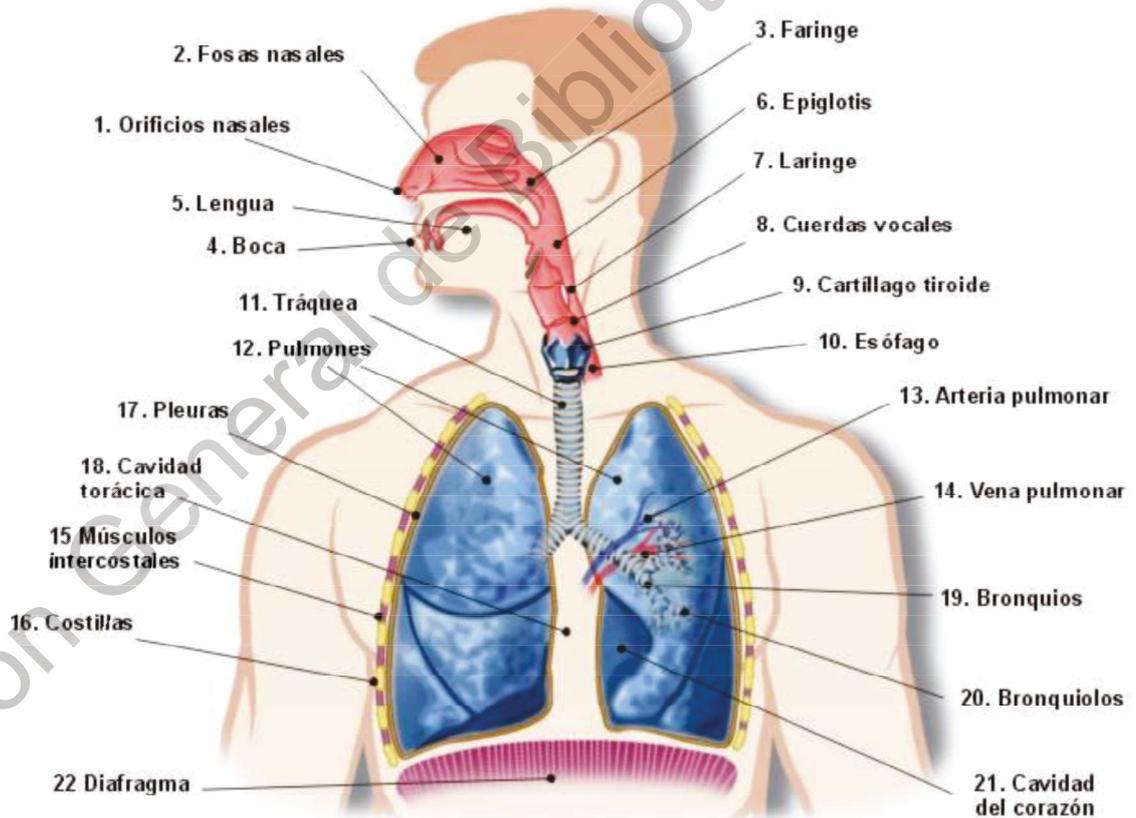
Un ciclo respiratorio consta de cuatro tiempos:

- Inspiración - Pausa Inspiratoria
- Espiración - Pausa Espiratoria

En la espiración se lleva a cabo el proceso de fonación.

La respiración natural y pasiva se lleva a cabo principalmente por un movimiento involuntario del diafragma, en la respiración activa utilizada en el canto las paredes abdominales, los músculos intercostales, hasta los músculos comprometidos con las contracciones del suelo pélvico. Todo el aire contenido en los pulmones es almacenado hasta que los pliegues vocales permiten su salida, por lo cual llevan la función de esfínter, con base en esto la teoría de los esfínteres referida por L. Neira dice que mientras los esfínteres correspondientes contrarios a la laringe están contraídos esta tiende a abrirse y viceversa.

Ilustración II-1 Sistema Respiratorio general.



Fuente (SALVADOR, 2017)

Aparato fonador: de acuerdo al análisis médico que hace la Dra. Begoña en Medicina del Canto el aparato fonador se divide en tres porciones:

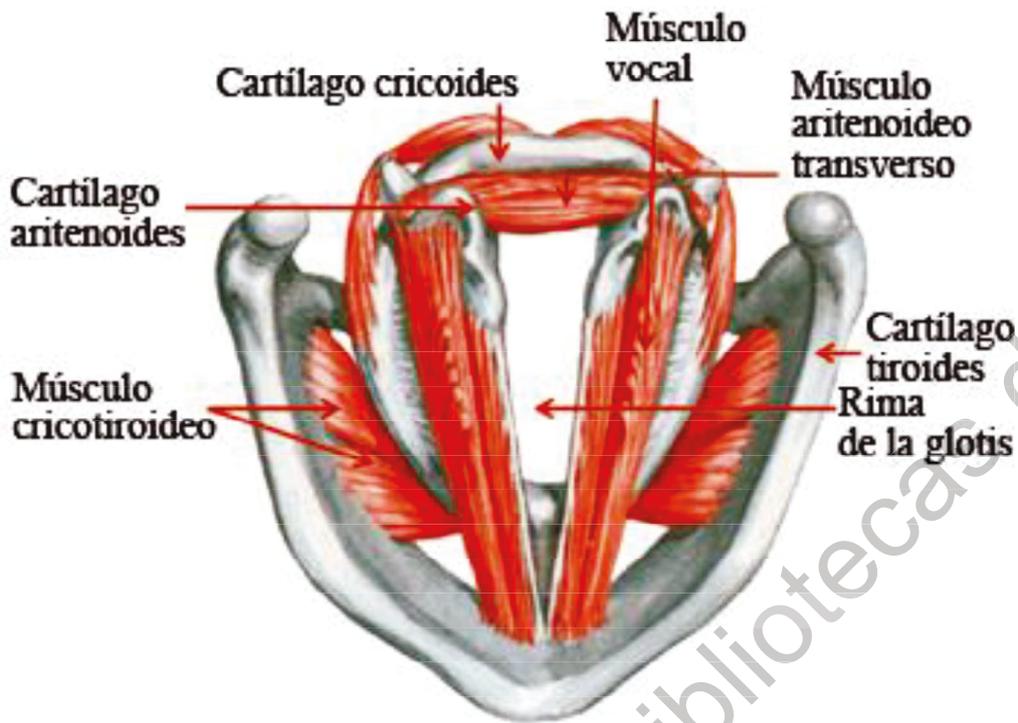
1.- La mancha o fuelle – formada por las estructuras infraglólicas que determinan la presión del aire.

2.- El vibrador – Las cuerdas vocales contenidas en el órgano fundamental del aparato fonador, la laringe, se dividen en las cuerdas vocales inferiores y los cartílagos aritenoides, en la parte del presente trabajo referente al *pasaje* en los hombres se explica a detalle su funcionamiento en la fonación. “La laringe se convierte en la faringe por arriba y la tráquea en su parte baja. Por fuera está conformada por el hueso hioides, cartílago tiroideos, cartílago cricoides (donde se instalan los aritenoides), musculatura hioidea y los cartílagos traqueales). Por dentro está la epiglotis, el vestíbulo, y las cuerdas.” (Jímenez D, 2010).

Existen músculos con distintas funciones: músculos dilatadores de la glotis (espacio entre las cuerdas vocales): separan las cuerdas para dejar pasar el aire en la inspiración; los músculos constrictores de la glotis acercan las cuerdas en la fonación y los músculos tensores tensan las cuerdas vocales según la altura del sonido (Blasco, 2002 pág. 24 en Idem pág. 57)

En las ilustraciones II – 2 y II - 3 se aprecian los principales músculos que actúan durante el proceso de vibración de la membrana en II – 3, incluso se explica el tipo de proceso para contracción o elongación muscular.

Ilustración II-2 Principal musculatura inmiscuida en la membrana que vibra en fonación.



Encontrada en http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html

Fuente: (Llisterri, La Fonación, 2017)

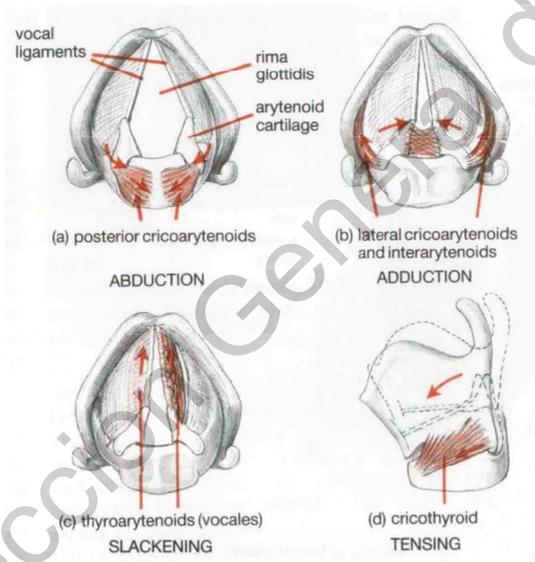


Ilustración II-3 Dicotomía de la musculatura de la membrana fonatoria por la función desempeñada. Encontrada en http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html

Fuente: (Llisterri, La Fonación, 2017)

Músculos intrínsecos: abren y cierran la glotis al separarse o juntarse los pliegues vocales.

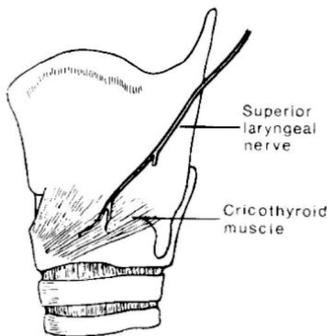
Interaritenoides: (marcado con la letra B) produce que se junten los cartílagos aritenoides, lo que provoca el cierre de los pliegues vocales. Su acción se coadyuva con los aritenoides transversales

situados en la parte posterior de los cartílagos aritenoides, los aritenoides oblicuos que al actuar sobre el movimiento de los cartílagos aritenoides contribuye al cierre de los pliegues

cricoaritenoideos, que contribuyen al cierre de los pliegues vocales mediante la acción de los cartílagos aritenoides.

Los cricoaritenoideos posteriores: conectados a los cartílagos aritenoides y al cartílago cricoides, producen la rotación de los aritenoides, provocando la separación de los pliegues vocales.

*Ilustración II-4 Ilustración II 4
Visión lateral del músculo
cricotiroideo. Encontrada en
http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html*



Los cricotiroideos: músculos ligados al cartílago cricoides y al cartílago tiroides, responsables del estiramiento (tensión longitudinal) de los pliegues vocales, se tiene una vista lateral en la imagen II – 4 (Fuente: Sobre la fisiología de la laringe Llisterri, La Fonación, 2017).

Tiroaritenoideos: músculos que van desde el cartílago aritenoides hasta la parte interna del cartílago tiroides.

3.- Resonadores: Integrado por las cavidades supraglóticas e infraglóticas donde el sonido de las cuerdas es modificado y amplificado. Pueden mencionarse dentro de las superiores de nuevo con base en el trabajo de la Dra. Jiménez Draguicevic (2010) y la Dra. Begoña (2011) la cavidad bucofaríngea, fosas nasales y senos óseos cráneo faciales (un frontal, dos esfenoides, dos etmoides, dos maxilares dos mastoides); y las inferiores, tráquea, bronquios y pulmones, caja torácica, caja pélvica y articulaciones (si bien el aire no es conducido a través de estas áreas enriquecen el sonido producido en la laringe). También se puede concebir una dicotomía en términos de resonadores movibles e inamovibles.

En tanto la finalidad del presente estudio no es dotar de un manual de práctica, sino un reconocimiento de los aspectos cruciales a tomar en cuenta en el estudio del desarrollo de la técnica vocal, no se presentan en detalle los términos fisiológicos y sus funciones, pero se esclarece la importancia del conocimiento de los mismos.

El principio de que la configuración armónica que hará única a una voz en relación con otra es gracias a la caja de resonancia de cada individuo, los armónicos se forman a partir de la nota fundamental gracias a estas zonas resonanciales (*Blasco, 2002*, en Jiménez, 2006); su movimiento funcional y equilibrado resultará en una sonoridad eficiente para el tipo de canto deseado. Una articulación correcta depende directamente de los resonadores móviles.

Es interesante cómo un estudio fisiológico con base en la comprobación científica del equipo de la Dra. Begoña, advierte que la lengua debe permanecer relajada cual una cama en la base de la cavidad bucofaringea y que el velo del paladar para el canto debe estar elevado. También sostiene que el paso del aire y resonancia a la nariz es bloqueado en tanto el velo del paladar está elevado y pegado a la pared de la faringe, lo cual refiere siempre a un equilibrio y relajación de los músculos en la que no existe un uso consciente de la resonancia nasal para el canto, como tampoco de una contracción de la musculatura palatina o lingual:

[...] Si la lengua se aplana con demasiada fuerza se produce el descenso de la laringe dando lugar a una voz engolada. Si este descenso es aún más pronunciado, la raíz de la lengua se sitúa en el interior de la cavidad faríngea impidiendo la fonación (2011, pág. 4.2)

En adición comenta que:

Para que la boca sea una cavidad de resonancia eficiente, es necesaria la coordinación de todas sus estructuras. Éstas actuarán de forma coordinada entre sí y con las demás partes del aparato fonador. Una posición adecuada de las estructuras de la boca es la que se da en el bostezo. [...] En todos los casos lo que se está intentando es que el alumno abra la boca relajadamente, que coloque la lengua plana sin esfuerzo y que eleve el velo del paladar. (Rumbau, 2011)

También cabe mencionar respecto al uso de los resonadores que de ellos depende la obtención de la sonoridad deseada, ya que se tiende a confundir y sobre todo a descontrolar el apoyo y la administración del aire en busca de intensidad o potencia.

II.2.1 EL OÍDO Y LA RESONANCIA

El presente apartado tiene como finalidad hablar de la manera en la que para el cantante funciona la audición y el modo en el que, las sensaciones auditivas del oído interno serán siempre relativas debido a la conducción ósea de las vibraciones de los resonadores.

Clásicamente, especialmente en la voz cantada, se ha dado gran importancia a los senos paranasales como resonadores de la voz, pero estas cavidades actuarán como zonas en las cuales el aire vibrará, dando lugar a sensaciones propioceptivas para el cantante, y no como cavidades de resonancia para amplificar el sonido y hacerlo más audible. [...] (Rumbau, 2011)

Más adelante refiere como la cuestión de los resonadores nasales forma parte de una sensación en el cantante que solo se debe al tipo de técnica vocal:

[...] los senos paranasales son cavidades vacías llenas de aire, el cantante tiene la sensación de que la voz le resuena en la cara. La intensidad de esta sensación vibratoria, denominada resonancia por los cantantes, dependerá mucho de la técnica utilizada. En las técnicas que sitúan la laringe alta en el cuello la sensación es mayor que en aquellas en que la laringe está en una posición más baja (Ídem 2011).

El cantante debe asumir sus conclusiones mediante el gusto, el estilo, la salud y la funcionalidad de la posición de la laringe y otros aspectos técnicos. En el apartado que hace referencia a los principales problemas en el tenor se mencionan situaciones de conveniencia referentes a la posición laríngea.

II.3 TÉCNICA VOCAL Y PATOLOGÍAS DE LA VOZ

La técnica vocal ha evolucionado notablemente a lo largo de la historia desde las primeras óperas a finales del renacimiento y comienzo del barroco hasta la actualidad, no obstante, ciertas modas o necesidades no siempre han servido en pro de la naturalidad y una *vocalidad* saludable.

Como menciona Ana Scivetti (2006) en su libro Educación de la voz, “El uso correcto de la voz es un aprendizaje y como tal debe pasar por distintas etapas, que van desde la concienciación de la técnica fonatoria, hasta llegar al empleo del mismo de forma inconsciente y automática”. También explica que es un proceso complejo y cuya importancia a pesar de haber sido reconocida en las últimas décadas no ha obtenido la atención suficiente en aspectos como el diagnóstico de las patologías de la comunicación, la rehabilitación y prevención. Acepta que para estudiar una técnica vocal primero se debe conocer el aparato fonador correctamente. Una técnica vocal eficiente involucra actos fisiológicos adecuados de respiración y un grado óptimo de tensión muscular que no lleve a la fatiga:

El conocimiento de los principios básicos sobre el funcionamiento vocal normal, ayudará al paciente a utilizar su respiración más provechosamente, a saber porque se produce un sonido, al estudio de los repliegues vocales, como se deben de utilizar las cavidades de resonancia en definitiva a lograr con el mínimo esfuerzo el máximo rendimiento y lograr un aprovechamiento de la voz sin caer en la fatiga vocal y sin que se resienta la laringe. (Scivetti, 2006, en Chávez Blanco, 2016)

Entre los principios que debe contener una técnica adecuada está el partir siempre desde una naturalidad que toma en cuenta las características del estudiante [...] cada individuo tiene un ritmo y una disponibilidad diferente que es necesario respetar (por los maestros) (Jímenez D, 2010); esto implica el uso del cuerpo de manera integral. La Maestra Laura Chávez Blanco describe en su trabajo de investigación sobre este tema la extrañeza que reside en la necesidad de desarrollar una técnica sobre algo inherente:

Decir expresión corporal sin el afán de una búsqueda de definición técnica, puede remitir a la capacidad de comunicación tanto del cuerpo como a través del mismo. También invita a pensar en la relación con lo externo, para lo cual se requiere conocer primero lo interno. Lleva al proceso de introspección y de conciencia del ser material y del ser emocional. Resulta interesante y curioso tener que hablar de la necesidad de una técnica para abordar este proceso de conocimiento del ser, cuando en realidad se trata de un re-conocimiento, pues el ser humano nace con esa capacidad natural pero la experiencia de vida en el ámbito de la instrucción y la formación en la cultura reprime esa naturalidad, de tal modo que debe re-conocerse y re-aprender. (Chavez Blanco, 2016).

A propósito de este tema la maestra Chávez Blanco define una diferencia entre expresión corporal y corporalidad, tomando la técnica en el manejo de éstas como parte necesaria e imprescindible en la ejecución musical para tener una coherencia en el discurso y en el espacio tiempo en el que transcurre la existencia:

Así también se puede considerar que expresión corporal es el decir algo con el cuerpo; corporalidad es lo que dice el cuerpo de sí mismo, de tal modo que la corporalidad en la presente investigación, se propone como el conocimiento del cuerpo en su totalidad, en su aspecto fisiológico, anatómico y de salud, que llevará a un mejor desempeño durante la ejecución instrumental musical, así como a un estado de libertad y convicción de la propia condición que redundará en una expresión corporal fluida y congruente con el momento porque ha integrado los procesos mental y emocional del ejecutante. (Idem, pág. 29)

Existen diferentes técnicas desarrolladas sobre una conciencia corporal que autores como la maestra Jiménez Draguicevic (2010), mencionan por fundarse sobre la importancia de una inclusión fisiológica en el uso de la técnica vocal a continuación se mencionan algunas:

La Eutonía; surge en Copenhague en 1940, trata de buscar un tono óptimo para la vida e involucra varios aspectos de la existencia que van más allá de la corporalidad. Su eje es el contacto el cual es el origen de la energía que fluye en el cuerpo, se busca que esto se realice de manera efectiva y equilibrada. Trabaja primeramente con la imagen corporal y con el conocimiento anatómico a conciencia del individuo “se observa en general la falta de conocimiento de los huesos, músculos y articulaciones. Donde más desconocimiento hay, más tensiones se perciben.” (Jimenez D, 2010). Cabe resaltar que en esta técnica se realizan posiciones de control parecidas al yoga para una valoración del estado de las articulaciones y la manera en la que estas pueden trabajar de manera efectiva con el mencionado flujo de energía. Tiene presentes conceptos como el *contacto*, *la línea alba*, *el sistema fusimotor*, *la musculatura interna*, *la elongación*, *el reflejo postural* y *el awareness*:

Referirse a la Eutonía es tomar en cuenta todos los conceptos anteriormente comentados y no olvidar que está basada en leyes del movimiento. Es una técnica que desarrolla el conocimiento corporal en una postura estática, en movimiento, en la regulación del sistema neurovegetativo autónomo, en el tono muscular (incluyendo la distribución y el peso y el equilibrio) y en la respiración profunda y natural (Ídem).

La técnica Alexander: Se centra en la inhibición de ciertas tendencias posturales que se desarrollan de manera inconsciente en el individuo y en una nueva orientación *cenestésica*. En el cantante frecuentemente existe una tensión en los músculos del cuello que se expande a otras partes del cuerpo. A la relación de la *cabeza*, el cuello y el torso se le llama *control primario*, punto fundamental para el funcionamiento del sistema respiratorio y fonador, como del resto del cuerpo.

La técnica Mezieres: método desarrollado por Françoise Mezieres en el que se observa todo el agotamiento muscular producto de la tensión en su mayor parte de la espalda, de modo que su premisa es la relajación, partiendo del razonamiento en el que el cuerpo sin alteraciones constituye una maquinaria perfecta, esta relajación busca regresar al cuerpo a ese estado de funcionamiento óptimo.

La eufonía: O estado ideal de emisión, es una definición que en países como Argentina las autoridades en el desarrollo de la voz como L. Neira, utilizan para hablar de equilibrio en cuanto en los aspectos que forman parte de la fonación, en una correcta configuración del tracto vocal

(desde pulmones hasta labios). De esta manera, se conforma un camino aéreo-sonoro-resonancial en perfecta armonía muscular. (Neira, 2015)

La importancia de la psicología de la voz: La logopeda, actriz, cantante y catedrática argentina L. Neira define un concepto que ella llama *fonoenergética* como la “la energía que se produce y manifiesta a través de la emisión vocal impactando en el organismo físico y psíquico.” Ella propone un trabajo en el que se reúnan los aspectos somático, emocional y espiritual de la persona. Con la finalidad de curar o liberar el cuerpo y con esto la voz, reconoce que existe una somatización de manera que todo aspecto psicológico o emocional provoca un bloqueo en diferentes zonas del cuerpo, lo que puede acarrear una enfermedad o bien un proceso deficiente en el caso de la fonación.

El cuerpo va mandando señales que muchas veces la persona no registra y que a menudo de tanto “golpear la puerta” y no escucharlas irrumpe de golpe y se transforman en síntomas. (Neira, 2015).

Del mismo modo, reconoce la relación estrecha del estado psíquico con la calidad de la voz:

La voz refleja la historia emocional, física y espiritual de la persona. Frecuentemente vemos que el grado de alteración emocional del individuo limita su espontaneidad y lo conduce a un “acorazamiento” que reduce la potencialidad para explorar su alrededor y para expresarse con la pureza que la expresión necesita para ser auténtica. (Idem, pág. 167).

Una buena técnica vocal que se relacione de manera integral con la actualidad, abordará la esfera psíquica del individuo, cada vez hay más investigadores que se valen de disciplinas de que estudian el campo emocional y físico para ayudar en la práctica de la docencia. La doctora Neira incluso trata la técnica desde la acupuntura, la reflexología y la digito-presión en su libro *Teoría y Técnica de la Voz* (2015); la Dra. Pamela Jiménez D. en su trabajo sobre *La eficiencia Vocal para la Óptima Emisión del Sonido* (2010) aborda diferentes técnicas y ejercicios prácticos; en el libro *El tao de la Voz* de S. Chung Tao Cheng (1993) y *The Naked Voice* de Smith y Chipman (2007) se explora el desarrollo vocal desde un punto de vista holístico, pautas para que el estudiante indague sobre su desarrollo.

Más adelante en el presente trabajo, el apartado específico sobre tenores la “Imagen vocal” es referida, como algunos problemas que se presentan por la psicología del tenor tomando las disertaciones de Frissel (2006) y Miller (1993) como referencia.

En síntesis los siguientes conceptos clave para tomar en cuenta en el estudio de la técnica se enumeran por su importancia en el estudio de la misma y por coincidir en ser abordados por las corrientes que se han mencionado anteriormente de manera categórica y a la vez global son:

- 1.- Postura - corporalidad,
- 2.- Respiración,
- 3.- Apoyo,
- 4.- Colocación,
- 5.- Resonancia.
- 6.- Imagen vocal (encuentro de las características reales y naturales de la voz).

II.3.1 EL DESARROLLO DE LA TÉCNICA VOCAL EN DIFERENTES VOCES.

La técnica vocal tiene bases sólidas que refieren como vimos anteriormente a aspectos psico-emocionales y fisiológicos. Cada voz tiene características particulares propias de la cuerda, por el uso que tienen estas voces a lo largo de la historia, la relación con las composiciones que se han hecho para ellas y su papel en conjunto con una orquesta y con conjuntos corales, les son exigidas diferentes cualidades.

Además, cada persona tendrá una historia diferente que influye en la fonación:

La educación de la voz es un proceso psicofisiológico complejo. Los cambios en la producción de la voz requieren de tiempo debido a que las alteraciones en el uso del cuerpo, en la respiración, etc., son parte de nuestros hábitos y producto de las deformaciones que hemos recibido en nuestra formación familiar, escolar y cultural. [...] Todos nuestros hábitos corporales están registrados en el bulbo raquídeo y funcionan de manera automática. [...] La modificación de esos hábitos significa un cambio en los registros en el bulbo raquídeo por nuevos registros, que también lleguen a funcionar de manera automática (Muñoz y Hoppe-Larmer, 1992 en Jiménez D, 2010, pág. 40).

Cada voz posee una configuración previa a la técnica única, es por decirlo así una huella dactilar a la que con el desarrollo de su educación vocal se le han de demandar situaciones específicas, por ejemplo, una soprano tendrá por los armónicos de su voz aguda, mayor facilidad para cruzar una orquesta o un conjunto coral, del mismo modo, las composiciones corales le otorgan a esta línea superior la melodía más *cantábile*.

Del mismo modo la edad interfiere en el desarrollo de la voz, las mujeres generalmente son aceptadas a edades más tempranas en conservatorios para el área de técnica vocal que los hombres, algunos maestros refieren incluso que el estudio de técnica vocal en una adultez muy temprana podría ser perjudicial en un hombre, pues los cambios que aparecen en el *cambio de voz* con la pubertad, no terminan de establecerse en algunos casos hasta pasados los 23 años. La voz cambia continuamente y se sigue desarrollando toda la vida.

II.3.2 EL DESARROLLO DE LA VOZ EN TENORES.

Según el trabajo *Art Songs for Tenor – A pedagogical analysis of art songs for the tenor voice* (2012) para obtención de grado en la Universidad de Iowa, Adam Michael Webb menciona: “Los tenores retan de manera única a los maestros de voz con las demandas físicas; las expectativas del repertorio requieren habilidades que no se encuentran apoyadas por textos pedagógicos de la voz” (, recordando lo que ya varios autores en la bibliografía en la que este mismo trabajo se apoya. De igual manera el mismo Richard Miller refiere que la voz del tenor tiene requerimientos especiales que le son demandados en el estudio de la técnica vocal (Todas las referencias de fuentes en inglés de este trabajo de investigación y las subsecuentes especializadas en tenores son traducidas por el autor al español desde idioma inglés).

En primer lugar la voz normal (común) del hombre es de barítono, por lo que bajos y tenores aparecen con menos frecuencia; segundo, aunque todos los cantantes deben poseer una técnica sólida, a los tenores que se les demanda una precisión más alta en relación a demandas extraordinarias situadas en expectativas, requieren aproximaciones técnicas distintas a otras voces en las áreas específicas de: *passaggio*, *modificación de vocales*, *apoyo*, *giro*, *chiaroscuro*, *tesitura*

y *agilidad*; tercero, la breve edad activa en la mayoría de los tenores no solamente se debe a sus características físicas, también a deficiencias en su entrenamiento.

Un punto interesante a resaltar es que el mismo Webb, quien se especializa en pedagogía de la voz, refiere haber pasado por una transición de barítono lírico a tenor lo que a su vez encaja perfectamente con los enunciados que hace Frissell sobre los *baritenores*.

A continuación se dará la definición de estos términos que son parte indispensable de la formación del tenor y en los que posiblemente recaen muchas omisiones peligrosas en el manejo de la enseñanza de esta voz.

El apoyo en tenores: El canto requiere una exhalación extendida. El enfoque de respiración que comparten los pedagogos de canto recibe el nombre derivado del italiano *apoggio* que significa apoyar, soportar; los músculos abdominales ayudan a retrasar la expulsión del aire “pero el real ímpetu de la respiración viene de la energía dinámica inherente en una caja torácica expandida (músculos intercostales)” (Miller, 1993, pág. 29).

El apoyo se refiere al soporte muscular dinámico que mantiene una postura abierta que provoca un flujo de aire enfocado, en lugar de una contracción activa de músculos endurecidos que expelen aire en una proporción insostenible; los músculos abdominales superiores deben estar relajados y en extensión hacia afuera y los inferiores levemente contraídos. “[...] la tensión muscular debe ser evadida, pero el *tono muscular* es vital a cualquier acción física” (Frisell, 2006). En busca de crear la sensación de libertad y facilidad en el cuello y torso, “Es coacción y no no-acción, lo que causa el esfuerzo controlado de sentirse sin esfuerzo” (Lamperti, 1957).

Un consejo para ejercitar el apoyo son los estacatos, sin embargo, deben ser tratados bajo las máximas de la coordinación intercostal, relajando y expandiendo la laringe en una posición de inhalación, con una afinación cómoda lejos de la zona del *passaggio*.

Dominio del pasaje: Todas las voces humanas tienen un cambio de registro ocasionado por un cambio de la coordinación muscular que se usa para producir tonos de diferente altura, la

voz del tenor a diferencia de otras tesituras requiere un gran dominio del llamado *passaggio* para lograr esa sonoridad potente, libre y viril en los agudos que de otro modo estarían ejecutados en lo que se conoce como *falsetto*, al cambiar de registro.

Un registro está compuesto por tonos contiguos; los tonos de un mismo registro se producen fisiológicamente de una misma forma y comparten el mismo timbre básico. En el cambio de registro la posición en las cuerdas vocales es casi la misma, pero la musculatura de la laringe y faringe se estira de una manera determinada ayudada por el apoyo para lograr la resonancia deseada. Este giro de la voz ocurre en lo que se conoce como *pasaje* o *passaggio* y dependiendo de las características vocales de cada persona varía en su localización, así como la dificultad de hacer un giro efectivo para que la resonancia sea lo más homogénea posible a las notas agudas.

Las cuerdas vocales están manejadas principalmente por músculos cartilagosos. La tensión a superar excitada por la columna del aire que hace vibrar las cuerdas es delimitada por la contracción del tiroaritenoides junto con los interaritenoides y cricoaritenoides, en las frecuencias graves y medias, en tanto que en las agudas el cricoaritenoides también toma partido y el cricotiroideo incrementa su actividad provocando una elongación que adelgaza y tensa las cuerdas vocales (Ver ilustraciones 2, 3 y cuatro del apartado referente a fisiología). El pasaje es un cambio en la musculatura glótica, que acontece alrededor de los 300-400 Hz de frecuencia. En el libro *The Tenor Voice*, Antony Frissell (2006) explica que siempre existe un punto de quiebre situado entre el Mi y el Fa natural, y que las notas abajo y arriba cercanas a dicho punto constituyen el pasaje, que toma muchos años llegar a dominar para un estado de perfección técnica donde dichas notas sean emitidas con claridad, fuerza y homogeneidad al resto del registro.

El tiroaritenoides encargado de la mayor actividad muscular en el registro grave llamado *de pecho* por su resonancia, debe actuar en una sincronía perfecta y conjunta para producir una voz *mixta* que si bien actúa en todo el registro tiene un papel crucial en la zona del pasaje. Aunque haya una explicación fisiológica del pasaje, será más importante para el cantante la sensación que puede tener de relajación, de apoyo en zonas resonanciales altas, de sonido timbrado, rico en armónicos y con *vibrato* en el momento de efectuar *el giro* por el pasaje. Esta acción no se puede

forzar, ya que la presión subglótica como será descrito más adelante, provocaría un defecto en la voz.

Ayudan al paso:

- 1) Apoyo resonancial en la máscara, cabeza, punto de Mauran, *fulcrum*.
- 2) La cobertura del sonido.
- 3) Una buena respiración diafragmático-abdominal.
- 4) Relajación.

En la mayoría de los casos se debe anticipar el pasaje dos o tres notas previas a la nota típica de paso (salvo aquellos que requieran una atención especial por reeducación vocal) y una vez adquirida la posición frontal no abandonarla en la misma frase músico vocal, entrenando y cantando, los 2 ó 3 primeros años de estudio, dependiendo de las características del alumno, hasta adquirir una buena técnica vocal bajo la tutela de un profesor de canto calificado, que sepa guiar sin esfuerzo a realizar el dichoso cambio muscular de forma relajada.

Algunos autores refieren un segundo pasaje cuando los músculos encargados del registro grave ya no pueden mezclarse en una voz mixta reforzada y solamente se usa voz de cabeza.

La modificación de vocales: Es parte esencial de la técnica por las necesidades enunciadas previamente de dominio del pasaje y sonoridad en los tenores; sirve para definir la presencia de la combinación de *formantes* que requiere la activación y uso adecuado de los resonadores. Obedece a una lógica que parafraseando a Miller y Frissel busca una correspondencia eficiente entre la base laríngea y los resonadores craneales (Frisell, 2006) (Miller, 1993).

Se involucra una coordinación que debe ser supervisada por el maestro bajo los estándares de naturalidad y relajación, entre la posición de la laringe, mandíbula, labios y cartílagos, lo cual afecta directamente la producción de armónicos en el timbre (Miller, 1993)

Webb menciona que la cobertura no debe ser confundida con el uso adecuado de los formantes, ya que la cobertura en ocasiones puede oscurecer las vocales por medio de una tensión restrictiva retráctil de la lengua, lo que implica un peso innecesario en la voz. Se busca un equilibrio en el mecanismo muscular. Por ejemplo, si el sonido está abierto excesivamente se neutraliza redondeando sutilmente “Es esencial mantener una vocal bien definida, con ajustes mínimos solamente si son necesarios” (Webb, 2012).

El giro de la voz. El giro es especialmente importante para los tenores pues refuerza la voz de cabeza conectada con el registro grave. Resonando en los formantes, el giro reduce la tensión laríngea; es el camino por el cual el aire debe sostener y dirigir la voz.

El término *giro del fiato* se refiere al aire viajando arriba y atrás sobre el paladar blando, después se dirige hacia el frente a través de la máscara. Corelli, Miller, Webb y Frissel, todos concuerdan en que existe una sensación de curva la cual forma el camino del aire. Cuando la lengua desde su base está libre, si se deja pasar el aire sin tensiones tranquilamente y las cuerdas están saludables, entonces la voz puede tocar efectivamente la máscara, la resonancia auténtica se logra con una sensación sin esfuerzo.

Un tenor que no gira correctamente comenzará a estar *calante* en la parte media de su registro y tendrá que esforzarse más por mantener la afinación adecuada, por lo que sus sensaciones deben remitirse a enviar el aire adelante y arriba una vez que pasa por la curva del paladar blando. La dirección del flujo del aire como se explica previamente, se logra con la manipulación sutil de los formantes. Se necesita mucho espacio para que las ondas sonoras generen armónicos en su camino por los resonadores.

Chiaroscuro – Claroscuro referente a balance mencionado desde Lamperti y Mancini. Supone una dicotomía entre dos timbres opuestos como su nombre lo indica: “El timbre ideal posee características de brillo y oscuridad simultáneamente” (Webb, 2012). Las cualidades tonales de *claro*, se refieren a su capacidad para sobresalir por sus cualidades de resonancia en armónicos a la orquestación, en tanto la oscuridad, desarrolla calidez y belleza.

Sin un balance adecuado, el tenor podría *empujar* el sonido con la finalidad de lograr resonancia. El claroscuro se logra con un trabajo cuidadoso y paciente de la modificación de las vocales y de la voz mixta como de una posición laríngea estable, confortablemente baja.

En el artículo *Chiaroscuro y la búsqueda de la Resonancia Óptima*, (2009). Adam Kirkpatrick recomienda un ejercicio en el cual se escoge un tono y una vocal, las cualidades del tono se llevan a sus extremos para encontrar el balance adecuado con la orientación de un maestro.

Respecto a la técnica vocal en el tenor será importante considerar sus etapas de desarrollo con paciencia. Los maestros de canto deben estar conscientes de que un proceso largo y concienzudo dotará al cantante de una técnica afianzada y saludable mientras que la búsqueda de resultados inmediatos en materia de dominio del rango vocal o bien de la resonancia puede ser sumamente peligrosa.

Frissel sugiere términos cuyas correspondencias deberían conocer los entrenadores de tenores y que remiten etapas del desarrollo de la voz tales como: ***falseto desconectado***, cuyas cualidades deben ser reforzadas cuidadosamente en una etapa temprana en tenores que no poseen un control muscular que les permita emitir sonidos fuertes y claros con voz de cabeza, subsecuentemente se logra emitir una ***voz de cabeza conectada***, mediante un trabajo paciente y refinado con la voz *mixta*, pasando por ejercicios que los antiguos maestros del bel canto conocían como el *piccolo martello* o el *swelled tone*.

II.4 PROBLEMAS MÁS COMUNES EN LA VOZ.

Cuando una voz denota un padecimiento en su uso se debe a razones de diferente naturaleza, algunas se pueden apreciar de manea física fácilmente con la ayuda de un médico especializado y la tecnología adecuada, estas pueden haber surgido a lo largo de la vida del paciente por su uso y algunas son congénitas, otras en cambio refieren directamente a una técnica deficiente para el uso extra cotidiano del aparato fonador.

II.4.1 PROBLEMAS FISIOLÓGICOS VOCALES

Los problemas o lesiones que se abordan desde el punto de vista clínico pueden dividirse en congénitos y adquiridos. Existen también numerosas clasificaciones dependiendo si las lesiones son agudas o crónicas según su temporalidad, en hiper o hipocinéticas dependiendo del músculo o trabajo comprometido, orgánicas o funcionales; para una distinción en relación al trabajo que puede ocasionarlas se enumeran a continuación concordando con el estudio del Dr. Oscar Biurrún Unzue (2011) en la recopilación de estudios a cargo de J. Rimbau que lleva por título *Medicina del Canto*:

1) Disfonías orgánicas.

A) Disfonías por lesiones adquiridas.

- Nódulos
- Lesiones paranodulares
- Pólipos
- Quistes de retención mucosa
- Granulomas
- Laringitis crónica
- Hemorragia submucosa de la cuerda vocal
- Latigazo laríngeo
- Parálisis recurrencial
- Carcinoma de la cuerda vocal
- Lesiones secundarias a reflujo gastroesofágico

B) Disfonías por lesiones congénitas

- Quiste epidermoide
- Sulcus glotidis
- Puente mucoso
- Vergeture
- Microsinéquias.

2) Disfonías funcionales.

- Hipocinéticas o hipotónicas.
- Hipercinéticas o hipertónicas.
- Mixtas
- Formas especiales de disfonías funcionales.

Una de las más comunes son los **nódulos**, estos son constituidos por engrosamientos de la capa superficial de la mucosa de la cuerda vocal, se trata de una queratinización, regularmente simétricos, son frecuentes en mujeres y niños pero existen casos de hombres adultos que los padecen. Son la consecuencia directa de una “agresión” repetida de las cuerdas vocales en situación de fuerza. En la primera etapa solamente es un edema en formación fibrosa que con reposo se puede revertir, de no existir tal puede desencadenarse la hiperqueratosis únicamente tratable mediante la extracción quirúrgica. Se observa un ejemplo de esta lesión en la ilustración II – 5 (fuente: Chinski, 2017).



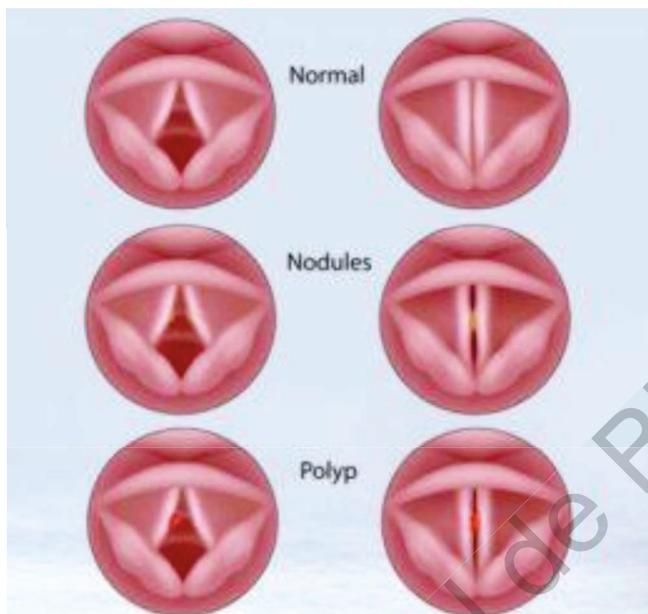
Ilustración II-5 Chinski, Luis, Lesión nodular, Centro de Otorrinolaringología Dr Chinski, consultado en <http://www.cechin.com.ar/nodulo-cuerda-vocal/>

La etiopatogenia nodular es el micro-traumatismo superficial que subyace en los nódulos producto de un abuso y un mal uso vocal; los micro-traumatismos repetidos llevan a un exceso de actividad queratinizante (callosidad) del epitelio y forman los nódulos.

Es importante tener conciencia de que un nódulo provocará una fuga de aire y con ello la disminución de la intensidad sonora, por lo que comúnmente el paciente

fuerza su fonación agravando el proceso en un círculo vicioso.

Las lesiones paranodulares: En ellas se presenta el pseudo-quiste seroso que es una lesión de la mucosa de la cuerda. Se diferencia del nódulo por no presentar hiperqueratosis y de los quistes por no ser secretante. Los edemas fusiformes, que llegan a afectar hasta la submucosa, son lesiones muy parecidas a los nódulos y también se desarrollan con un contexto de agotamiento y maltrato vocal.

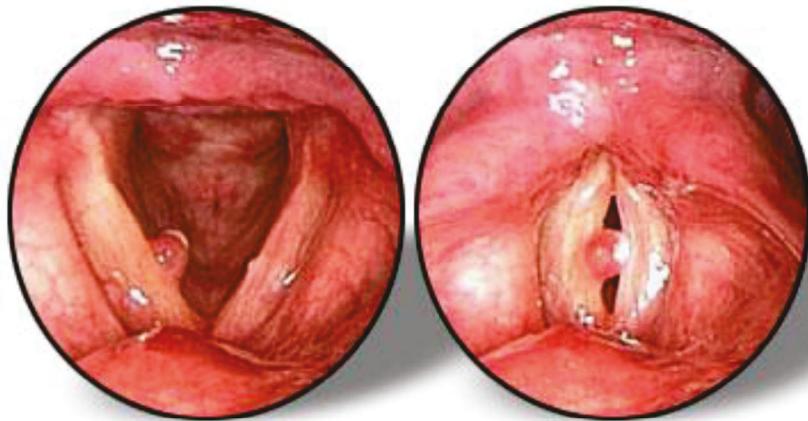


Nódulos y pólipos en las cuerdas vocales

Ilustración II-6 Academia Conecta, Nódulos y pólipos de las cuerdas vocales – tratamiento logopeda en <http://academiaconecta.com/nodulos-y-polipos-de-las-cuerdas-vocales/>

Los pólipos: Son definidos por la literatura médica comúnmente como pseudo-tumores del repliegue vocal, término que indica que se deben a fenómenos inflamatorios en lugar de proliferación celular; son tumefacciones benignas. A diferencia de los nódulos, generalmente se desarrollan de manera unilateral y pueden llegar a ser mayores que la cuerda vocal. El tabaco y el alcohol son agentes clave en su formación, como cualquier agente que fragilice la mucosa

cordal, también un grito desmesurado o incluso levantar gran peso por la presión subglótica que esto conlleva. Generalmente sólo se pueden tratar quirúrgicamente. En la ilustración II – 6 se aprecia una distinción entre nódulos y pólipos (fuente: Conecta, 2017), en la ilustración II – 7 una fotografía donde a detalle, se advierte el daño de la lesión (fuente: Sano, 2017).



©2000, Texas Voice Center

Ilustración II-7 Blog Viviendo Sano. Pólipo, El edema de las cuerdas vocales: causas, tratamiento e intervención en <http://viviendosano.weebly.com/blog/el-edema-de-las-cuerdas-vocales-causas-tratamiento-e-intervencion>

Los quistes de retención mucosa: efectivamente están llenos de líquido que excretan, se forman por un desorden glandular ocasionado por una obstrucción en algunos de sus canales de secreción más que por un abuso de uso. El tratamiento es siempre quirúrgico.

Los granulomas: son lesiones de superficie anfractuosa o ulcerada, que afectan el tercio posterior de las cuerdas, se asientan sobre las apófisis vocales de los aritenoides y son el resultado de una respuesta inflamatoria regenerativa exagerada, consecuencia de una destrucción traumática o química de la mucosa. Existen muchos tipos de granulomas, algunos son ocasionados por infecciones, diferentes afecciones como el lupus o hasta por contacto de las cuerdas de manera agresiva con un objeto extraño. El tratamiento incluye reposo, antiácidos o bien la extirpación quirúrgica.

Las laringitis: varían en sus características etopatogénicas y por tanto en sus especificaciones siendo muy diversas y presentando como factor común un engrosamiento de toda la laringe, el tratamiento pasa por un abandono de los hábitos tóxicos y por una reeducación de la voz, hasta la microcirugía.

Existe una amplia gama de problemas fisiológicos vocales para lo cual los profesionales de la voz, cantantes, locutores y otros requieren una visita a un otorrinolaringólogo o foniatra

calificado, una frecuencia de seis meses en consultas que funcionan de manera preventiva es sumamente recomendada por la comunidad médica.

En adición encontramos disfonías funcionales y cuadros mixtos los cuales serán mencionados en el siguiente apartado dedicado a las alteraciones de la voz que surgen en el estudio de una técnica vocal. Es importante mencionar que un uso defectuoso de los mecanismos que intervienen en la fonación no remite exclusivamente a una mala técnica de canto, sin embargo se incluyen a continuación para fines de categorización por no pertenecer precisamente a una sección puramente fisiológica.

II.4.2 PRINCIPALES PROBLEMAS QUE SURGEN EN EL ESTUDIO DE LA TÉCNICA VOCAL.

Existe un vasto abanico de problemas que el fino y largo estudio de la técnica vocal va puliendo y eliminando si se tiene éxito en el estudio. A continuación, se muestran algunas que sobresalen por presentarse con mayor frecuencia en la generalidad del alumnado.

Soporte inadecuado del aire: Cuando la respiración es superficial o presenta ciertas tensiones, los métodos antiguos de canto hablan de una respiración abdominal pero actualmente los cantantes utilizan todo su potencial con una administración adecuada de aire producida por una respiración costo-diafragmática en la que debe existir una adecuada coordinación para que el soporte adecuado a cada tono sea efectivo.

Golpe de glotis: La explosión súbita de sonido con tensión puede ocasionar con tiempo lesiones en las cuerdas vocales del mismo modo que ocurre un desgarre o derrame sobre cualquier otro músculo o ligamento.

Similar a afinar por el movimiento drástico en la elevación de la laringe lo cual se consigue tensando los músculos del cuello próximos a las cuerdas vocales, en lugar de relajando las cavidades y elevándolas con el espacio adecuado para que la resonancia consiga la afinación

precisa desde un proceso apoyado en el aire. Esto constituye la diferencia entre lo que la escuela Italiana llama *col aire* (con aire) y *sul aire* (sobre el aire).

Cantar de "garganta" o sentir que la laringe se aprieta, se tensa y duele, es sinónimo de que no hay una buena coordinación del aire y del movimiento de los músculos y órganos que crean el sonido de la voz.

Los factores que intervienen el golpe de glotis:

- a. Utilizar fuerza muscular para crear sonidos agudos, fuertes o suaves.
- b. No hay relajación de los músculos altos del cuerpo (pecho, garganta y cuello).
- c. Hay ausencia de un buen apoyo y de la compresión del aire.
- d. Cantan con el famoso "*belting*".
- e. Se empuja la lengua para abajo para tratar de que la laringe no se suba.
- f. Disfrazan el color natural de su voz.

Clasificación errónea de la voz:

Dependiendo de la técnica y de una guía adecuada, un cantante puede descubrir o ser orientado, de acuerdo a las características de flexibilidad, intensidad en el registro, timbre o color, la *tesitura* que le corresponde, sería dañino para una voz grave de Mezzo o Barítono cantar papeles de Soprano o Tenor, del mismo modo que estos últimos al cantar uno grave estarían empujando la zona grave de su registro en el detrimento paulatino de las cualidades naturales de su voz.

Escoger el repertorio adecuado es crucial para el mantenimiento adecuado del aparato fonador, las voces ya situadas en la tesitura que les caracteriza también deben aprender del tipo o variación que exija su voz ya que, de acuerdo a los matices, por ejemplo, un tenor ligero posiblemente deba abordar un repertorio belcantista y no verista y en cambio alguien dotado de las características de un tenor heróico o "Helden-tenor" Wagneriano no puede cantar fácilmente una coloratura rossiniana.

Clasificación de las voces: La clasificación de las voces se realiza observando los siguientes aspectos:

Por tesitura – rango en el que el cantante canta con mayor naturalidad y comodidad con estética y habilidad, este método es el más antiguo y tradicional.

Por el color de la voz (timbre): Éste método es subjetivo ya que en ocasiones los formantes pueden cambiar con la posición de la laringe y de la boca y una persona poco entrenada puede confundir las frecuencias naturales, en un cantante con una técnica consolidada este elemento es utilizado comúnmente para determinar la sub-clasificación de una voz, por ejemplo, para saber si un tenor es lírico o ligero.

Clasificación por características anatómicas: la longitud de las cuerdas vocales, del tracto vocal y el tamaño de la laringe son determinados principalmente por la edad, el sexo y la talla. En el caso de los hombres, los adultos altos y delgados con cuerdas vocales más largas y tracto vocal de mayor longitud, tendrán generalmente voces más oscuras, tesitura más grave y por lo tanto es más probable que tengan voz de bajo o barítono.

Por el tono medio hablado: el tono que se repite más veces cuando se habla tiene relación con la tesitura, igualmente este es variable.

Clasificación por el pasaje: el pasaje de la voz es una técnica en la emisión vocal, que permite por medio de ciertos movimientos de los músculos del aparato fonatorio lograr la emisión de los agudos en voz cantada de manera homogénea. En esta clasificación las variables serán con respecto a la técnica, sin embargo, existe una relación casi absoluta entre las notas de paso y la clasificación vocal según tesitura. (Ortega, 2012)

Disfonías funcionales compartidas que no precisamente implican una observación en la técnica de canto: también se presentan disfonías que no se justifican por la existencia de alguna alteración de la anatomía laríngea; en el libro *Medicina del Canto* (Rumbau, 2011), el Dr Biurrún expone algunas de las causas de disfunciones vocales como:

- Deficiencias en el control audio fonatorio.
- Problemática de tipo psicológico.

- Alteraciones del control del tono muscular, con implicación importante de las musculaturas intra y extralaríngea, escapular, cérico facial, respiratoria.
- Ambiente laboral, personal o social de alta exigencia vocal.
- Situaciones de estrés laboral o personal.
- Alergias.
- Desequilibrio hormonal.
- Carencia nutricional.
- Alteraciones en el control postural.
- Desproporción en los órganos de fonación, como ejemplo: demasiado volumen pulmonar en comparación con cuerdas vocales débiles.
- Aprendizaje incorrecto de elementos que inciden en la fonación, respiración, control de los resonadores, entre otros.
- Hábitos como el tabaco
- Problemas digestivos, reflujo.
- Exposición a ambientes contaminados.

Generalmente el tratamiento de todos estos problemas es terapéutico.

Rumbau, (2011) hace hincapié en la toxicidad y el papel del humo del tabaco, sus efectos nocivos en la voz, por lo cual es imprescindible para el cuidado de la voz, el estar libre del alcance de este vicio.

II.4.3 PRINCIPALES DIFICULTADES TÉCNICAS EN EL TENOR

Usualmente se considera que el talento o bien la pasión en el estudio pueden conducir a una ejecución eficiente, no obstante, la técnica no obedece a una corazonada, menos aún los caprichos técnicos a los que un tenor ha de enfrentarse.

Para ahondar en este tema, se tomará de nuevo como referencia la literatura existente que goza de aceptación por docentes y ejecutantes en el idioma inglés. Richard Miller (1993) y Antony

Frisell (2006) recuperan algunas cuestiones vitales en el desarrollo de la técnica vocal del tenor, las cuales son cruciales para entender a esta tesitura:

Desenfocar por “abrir de más” (del inglés *spreading*) en la búsqueda de la resonancia:

Abrir la voz es una característica que aparece cuando el tenor da un exceso de brillo a su voz, poniendo una colocación demasiado frontal lo que impide la modificación de vocales en la zona del *pasaje*. No es un problema que signifique una particularidad dentro de un subtipo de la voz, tal como explicar que sencillamente los tenores ligeros son mejores en las agilidades y los dramáticos en profundidad trágica.

Abrir los formantes o bien la cavidad bucofaríngea remite al uso incorrecto de las articulaciones del idioma y de las necesarias modificaciones vocales en el tenor y también viene de ideas que da una técnica poco funcional que supone que la estabilidad en el timbre se logrará manteniendo la boca y la laringe en la misma posición, usualmente muy abierta. “El tenor puede arreglar esto trabajando frente al espejo con intervalos lentos con vocales diferentes y bien definidas” (Miller, 1993).

Confundir nasalidad con brillo: Como ya se ha referido anteriormente con el sustento médico de los estudios de fisiología, las cavidades de los senos paranasales dotan al cantante de sensaciones propioceptivas pues el sonido no es amplificado en este lugar. En su listado de problemas más frecuentes en el tenor, Miller (1993 pág. 120) explica exactamente lo mismo, la nasalidad puede percibirse similar al brillo o al *squillo*, sin embargo los mecanismos que producen los dos tipos de propiedades en el timbre son diferentes, la confusión puede deberse a que en realidad sí existe una similitud entre patrones espectrales de armónicos.

Tanto Miller como Webb (2012) quienes son algunos de los pocos autores de fuentes en inglés más asequibles para el estudiante en el continente americano (aunque sus libros no se encuentran a la venta en México por ejemplo), dotan de ejercicios y recomendaciones para acabar con algunos de estos problemas técnicos más reconocen siempre la responsabilidad de una guía.

Puede concluirse que aunque la nasalidad puede ser usada para que el alumno experimente la sensación de resonancia en la máscara, es responsabilidad del maestro mostrar y

enseñar a discernir las diferencias entre estos timbres, como también que existen preferibles maneras de acceder a estas sensaciones y al brillo como tal (Miller, 1993, pág. 121).

Problemas con el manejo de la mandíbula: Este concepto está ligado a la articulación, la mandíbula controla la tensión y está relacionada con el equilibrio integral que se consigue mediante una técnica que involucre la corporalidad. En los manuales específicos sobre el tratamiento de tenores se explican métodos para solventar situaciones donde el estrés o la tensión, comprometen el proceso de una fonación eficiente, pero una relajación total implica el descenso del velo del paladar o una acción no funcional de la faringe. Es recomendable el equilibrio y la acción funcional para imprimir vitalidad al canto. Se sugiere en cambio tener mucho cuidado con el bostezo, que en exceso puede provocar una tensión artificial que demerite el brillo y la expresividad, creando otra clase de tensiones, pues no es natural en la fonación un exceso de apertura en espacio entre laringe y faringe, y contracción de esta última.

Inestabilidad laríngea (laringe en una posición alta versus baja): este es uno de los conceptos que dentro de la investigación sobre técnica vocal pueden resultar menos incluidos en las fuentes referenciadas y que resultan cruciales en el desarrollo de la voz del tenor. Forzar una posición alta o baja acarrea inestabilidad y con esto un quiebre frecuente, también llamado *gallo* o *yodl*. De manera inconsciente los hombres no entrenados, tenderán a producir los tonos que regularmente quedan fuera del espectro de su habla cotidiana mediante la elevación de la laringe, acompañado de llevar la barbilla al frente y la cabeza hacia arriba. De igual manera el cuello y la lengua se ven involucradas en este proceso de tensión-elevación (como la mandíbula está conectada con los músculos que mueven la laringe, todo resulta afectado por su tensión), provocando un sonido que no está libre y que no posee todos los armónicos de la voz, y por lo tanto un sonido distorsionado.

En una inhalación común y natural, la laringe desciende relajadamente dejando pasar el aire, esta posición debe ser mantenida durante el canto. Se recomiendan prácticas con la experimentación del equilibrio en diferentes vocales y combinaciones que inicien con el fonema “V” (va, ve, vi, vo, vu y sus combinaciones fonemáticas en idiomas). En concordancia con el método de la técnica Alexander, se recomienda hacer pequeños movimientos con la quijada para

verificar si hay tensión durante la fonación y equilibrar los músculos que comprometen la elevación de la laringe, lo mismo que se recomendó para equilibrar y alinear el torso y la cabeza con el cuello de manera funcional para el apoyo. Si la laringe está en una posición baja en la fonación y es un descenso natural producido por la inhalación, pero asciende durante la fonación, entonces se tiene un claro indicador de que la presión del apoyo está excedida.

El “complejo de *spinto*”: “El tenor que está convencido de pensar en un despliegue de potencia como la forma más importante de comunicación vocal, sufre del complejo de *spinto*” (Miller, 1993). Cada vez es más frecuente que los directores soliciten que tenores líricos canten como *spinto* por medio de un incremento de intensidad que requiere un mayor uso de presión, a su vez a los *spinto* les es requerido que canten roles *robusto* tarea que constituye un exceso vocal, acelerando el fin de su carrera (Ídem, pág 126). Este problema se relaciona estrechamente con la estabilidad mental y una consciencia sana de la propia “imagen vocal”, una voz trabajada con una buena técnica, sonará efectivamente a través de cualquier teatro sin importar su “talla” o el subtipo de la tesitura, el cual nunca debe alterarse en aras de conseguir otro tipo de color o peso.

La voz del tenor internalizada: Es justo lo opuesto al *Spinto* tenores cuya voz está constreñida por los formantes o por una postura que sofoca la voz, por lo general el cuello hacia adelante o la cabeza hacia arriba, lo que sacrifica armónicos, profundidad y *pasta*. El cantante debe estar consciente de que lo que escucha en su interior no corresponde con la sonoridad obtenida fuera de él. También hace referencia a una falta de *línea de canto* y de sentido en las frases, en pro de una supuesta interpretación que quiere dotar cada nota de un color distinto por mirar de manera muy superficial las dinámicas de la partitura.

Una auténtica plenitud del timbre vocal viene de la respuesta corporal eficiente a un concepto mental de belleza tonal. Tal concepto debe contener respuestas de salud física e imaginación artística. Un canto que está manipulado, explosivo o agresivo, no es ni verdadero ni eficiente (Miller, 1993).

Problemas especiales resultantes del entrenamiento del *falsetto*: Como fue explicado previamente la *voz de cabeza* es necesaria para desarrollar herramientas como la *voz mixta*, donde el mecanismo del *falsetto* es similar y puede servir como un recurso para después unirlo o mezclarlo con la voz plena. Miller todavía refiere su uso como nocivo e incluso aporta referencias

sobre su poca utilidad o su limitado uso a manera de efecto cómico (1993, pág. 129), aunque lo admite como herramienta pedagógica para descansar la voz y para posturas que ayuden a mitigar la rigidez en el tenor durante el montaje de pasajes de piezas muy agudas; según los estudios de Frissell (2006), puede usarse como herramienta con la guía adecuada para desarrollar la familiaridad con el registro superior del tenor.

La coordinación motriz que permite el sonido del *falsetto* no es tan compleja como la de la *voz plena* en el registro superior; sin embargo tomando como referente la necesidad de conocer el funcionamiento fisiológico de los mecanismos en la fonación, se reconoce que son más parecidos de lo que parecen a oídos superficiales, ya que la elongación de las cuerdas vocales para producir notas más agudas es casi la misma, sin embargo las cuerdas se tocan de manera diferente permitiendo una mayor intensidad en el sonido, también cambia la posición de la laringe siendo esta más elevada en el *falsetto*, lo que como se ha explicado influye en la eficiencia de las zonas resonanciales.

El tiempo de desarrollo adecuado: Miller (1993), Frisell (2006) y Webb (2012), como muchos otros, del mismo modo que tenores como Juan Diego Florez en documentales (2015) (2017) refiere la importancia de escoger el repertorio adecuado tanto para la edad, como para las características del subtipo de voz.

[...] será responsabilidad del maestro no sólo dejar el repertorio adecuado durante la formación del tenor, sino también fincar en él la conciencia de la responsabilidad que debe mantener para cuidar su misma formación, entrenando aspectos como las dinámicas y todas las características técnicas que se le demandan al tenor [...] las arias de ópera deben ser prohibidas categóricamente, desarrollando la musicalidad y el control de habilidades sutiles en el canto mediante, canciones en su propio idioma, repertorio de lieder, *chanson* francesa, arias antiguas etc. [...] (Miller, 1993).

Bari-tenores: La clasificación errónea de la voz como fue descrito en el apartado sobre problemas técnicos, es un problema sumamente común que algunos maestros parecieran ignorar, guiándose por características del registro. Un aspecto confuso es tener los tonos o bien no tenerlos y otra cosa son las cualidades del timbre; el que hecho de que no todos los tenores suenen ligeros y agudos los clasifica como barítonos. Se requiere una evaluación integral de las características de

la voz, luego de un entrenamiento preliminar en el que se relajen las condiciones fonatorias y entonces se pueda apreciar la verdadera naturaleza de la voz. Es un trabajo de atención precisa y de paciencia encontrar la facilidad adecuada de una voz de tenor, que ha sido trabajada como otra tesitura modificando el balance natural de su voz. Requiere por ejemplo de pasar mucho tiempo reparando el registro medio bajo del tenor para luego empezar a tocar los agudos con ligereza.

Cuestiones psicológicas: Siempre habrá una profunda correspondencia psíquica a una fisiológica, generalmente mecanismos muy simples cuando se refieren a las pulsiones primarias desembocan en muy complejos que si no son tratados a tiempo se traducen en un bloqueo de las estructuras energéticas físicas. Baste decir que la Dra. Jiménez Draguicévic (2010) menciona cómo la información de dichos bloqueos es tratada y reconocida por técnicas como la Mezieres, la Eutonía y la Alexander, entre otras, y que la doctora Neira (2013) dedique todo un capítulo en su tratado sobre la técnica vocal a los trastornos de origen emocional, lo cuales enumera a detalle con las propias recomendaciones, aunque ella misma indique la discordancia con algunas de ellas.

Para algunos es conocido como somatización y de manera más severa como conversión lo que significa [...] un mecanismo de formación de síntomas que interviene en la neurosis histérica, el cual consiste en una trasposición de un conflicto psíquico y una tentativa de resolución del mismo en síntomas somáticos motores (2015, pág. 167). Con base en que:

[...] toda vivencia subsiste a los afectos penosos del horror, la angustia, la vergüenza. Y de la sensibilidad de la persona dependerá que la vivencia se haga valer como trauma. El sujeto nunca simula su padecimiento, lo padece en la realidad por lo que no se debe confundir la conversión con la simulación (*Freud* en Neira 2015, pág. 168).

De modo que una variedad de autores defiende el que la patología vocal incluso de origen físico puede nacer siempre de la psique por estar conectado el canal de expresión de manera directa con las emociones del paciente. Llama la atención la correspondencia entre las facilidades del entrenamiento vocal en el sexo femenino, que lo que los autores como Rumbau (2011) o Cuart (2014) definen como una sensibilidad que le dota del talento expresivo e intuitivo, es la misma que en los aspectos psicológicos puede constreñir el instrumento. Cabe la mención que el autor del presente trabajo de tesis considera que no es más que una generalidad adjudicada a la sensibilidad que puede residir en cualquier género.

En una variante sobre los aspectos psicológicos Miller (1993) habla sobre la ansiedad y otros detonantes: [...] la ansiedad en el cantante puede nacer de no tener una pieza segura y presentarla para lo cual se necesita ser muy tonto, de igual forma si alguien posee la habilidad requerida y el entrenamiento adecuado sería muy tonto estar inseguro, más allá de estas situaciones es normal tener un grado de ansiedad, no hay necesidad de mencionar que las demandas del tenor probablemente sean las que hacen que comúnmente sea considerada una voz nerviosa [...], ni siquiera la soprano de coloratura recibe tanta exigencia por la misma música para que sus climas en las altas tesituras tengan el impacto dramático que le es requerido a los personajes de tenores (Ídem, pág 1993).

Por esto es vital que el tenor mantenga su vida, sus hábitos y su mundo cargado de salud y estabilidad, que requiere por encima de otras voces con singular disciplina, ahí reside el alto rendimiento, en el equilibrio.

III. SOBRE LA INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y EL SONDEO SOBRE CONOCIMIENTOS VIVENCIALES (METODOLOGÍA).

Para la realización de la presente investigación se elaboró un esquema metodológico con base en el trabajo de estructuración previo, que como mentora realizó la Maestra Laura Chávez Blanco docente de la Facultad de Bellas Artes UAQ, para su trabajo de tesis de maestría, con la finalidad de reunir los elementos útiles a este tratado, ordenados según la importancia, clasificación y relación, permitieron concentrar la información necesaria previamente recabada sobre conceptos, teorías, disciplinas y autores, para generar las categorías de análisis como ejes de estudio de donde surgen las hipótesis que ya se presentan previamente en el trabajo práctico de la experiencia de cantantes que rodean el entorno vivencial de esta tesis.

La metodología aplicada en la investigación es cualitativa, exploratoria y documental, ya que se realizó una revisión de fuentes específicas como punto de partida, se reconoce la extensión de dicho análisis en el sustento teórico, el cual llevó consigo un trabajo extenso de investigación, análisis y traducción; las fuentes escritas que hablan sobre el tema de los tenores en específico solamente fueron encontradas en inglés y se consiguieron por un contacto directo que las adquirió en Estados Unidos de América, la problemática de su desarrollo y la especialización que requiere el trato de su enseñanza son exclusivas del idioma inglés.

Si bien se agradecen ampliamente las bases técnicas generales sobre un desarrollo integral de las cualidades vocales que ofrecen los trabajos locales, no dotan de alguna especificidad sobre la cuerda del tenor.

Dicho estudio preliminar conlleva la estructura de un análisis bibliográfico en el que se determinó la utilidad que de manera asertiva tiene cada fuente dentro del respaldo teórico y estudios previos relacionados con el tema desde diferentes disciplinas, lo que permitió tener un marco teórico firme en tanto que se apoya desde enfoques que puedan coincidir luego de una adecuada confrontación, para lograr una orientación coherente sobre cada punto que constituye parte esencial de la técnica vocal o de la interpretación en los tenores.

Este respaldo teórico fue tomado en cuenta para realizar un modelo de entrevista semi-guiada en la cual se abordan los puntos clave sobre: técnica vocal, dificultades en desarrollo fonatorio, problemas en el crecimiento profesional en las primeras etapas de la carrera de un tenor, necesidades de integración de diferentes criterios por parte de las personas responsables de conducir su desarrollo, la conexión entre diferentes aspectos que pueden parecer indirectos en el canto y recomendaciones para el estudiante.

Los 16 sujetos muestra se seleccionaron por medio de material audiovisual y presencial (conciertos y clases magistrales), a través del cual se apreciaba su nivel y experiencia según el análisis de su trayectoria (misma que puede ser consultada en la sección de los apéndices); posteriormente se formalizaron citas para realizar las entrevistas vía telefónica a cualquier punto del país o bien, vía internet a otros países, explicando el tema a estudiar y evaluando de qué manera su experiencia podía poner a prueba o reforzar los temas clave.

Lo anterior se verificó en la experiencia de los sujetos muestra, los cuales son cantantes de formación sólida, que cuentan con un mínimo de 5 años de práctica como intérpretes, en su mayoría de origen mexicano. Se compararon los datos arrojados por la investigación documental de fundamentos teóricos sobre la técnica vocal, con los de la entrevista semi-guiada de tipo descriptiva y fenomenológica respecto a los escollos en la formación de los sujetos muestra. De esta forma se indagó si existió en su historial un problema fisiológico, de aprendizaje-enseñanza,

de qué manera se relacionaron estos, y capturando las principales recomendaciones que les dejan como legado a otros tenores a favor del éxito en su progreso vocal y profesional.

El primer modelo de entrevista para indagar sobre los aspectos previamente tratados fue enfocado en estudiantes, aunque muchos de ellos ya son también docentes y son conscientes en su mayoría de los escollos que encontraron en su formación:

Modelo de entrevista, instrumento de investigación (para 10 tenores):

“Entrevista para investigación sobre problemas vocales más recurrentes en tenores”

1. ¿Cuántos años lleva cantando?
2. ¿Cuántos años ha estudiado canto?
3. ¿Ha desarrollado alguna molestia recurrente en ese lapso de tiempo?
4. ¿Siente que dichas molestias se deben a la forma en la que lleva su canto o estudio?
5. ¿Cuáles son las principales dificultades que ha encontrado en su carrera?
6. ¿Cómo las ha solucionado o cómo piensa que podría solucionarlas?
7. ¿Cuáles son las mayores dificultades específicamente técnicas que tiene o ha tenido?
8. ¿Cómo piensa solucionarlas y cuánto tiempo cree que le lleve o si las tuvo antes describa por favor el proceso?
9. ¿Cuál sería su sugerencia a otros tenores para solucionar problemas similares?
10. ¿Cuál sería su propuesta a las instituciones relacionadas con la educación y la salud para prevenir estas situaciones?

Después se procedió a reformular un modelo nuevo de entrevista, con un enfoque dirigido a la práctica docente. El nuevo modelo para esta herramienta de investigación fue diseñado con el fin de enfrentar los conceptos que forman base de la enseñanza vocal por parte de los docentes contra el conocimiento recuperado del compendio documental. O por lo menos verificar cuáles fueron las propias dificultades en la formación vocal con tal de verificar la utilidad de la toma de conciencia de la información que debe buscarse por parte de los nuevos alumnos.

Segundo modelo de entrevista para docentes (para 6 tenores):

1. ¿Cuáles considera que son las principales características o habilidades que se buscan en un tenor en cuanto a técnica se refiere?
2. En su opinión, cuáles son los aspectos principales que debe incluir el aprendizaje de una técnica vocal eficiente.
3. ¿Cuáles considera usted que son los problemas principales que afrontan los tenores en su desarrollo técnico?
4. ¿Cuáles cree usted que son los problemas específicos que enfrente un tenor mexicano en el desarrollo de su técnica vocal en comparación con los de otras nacionalidades?
5. Durante el desarrollo de su técnica vocal, ¿Se topó usted con conceptos que le resultaron difíciles de comprender? ¿Cuáles son?
6. Para usted ¿Cuál es el significado del concepto "giro"?
7. ¿Cree usted que el "giro" en los tenores es diferente al "giro" en otras tesituras?
8. ¿Cómo define usted el concepto de apoyo?
9. ¿Cuáles son las sensaciones que usted experimenta en el apoyo?
10. ¿Qué es para usted la colocación?
11. ¿Cuál es la percepción que tiene en su cuerpo de la colocación?

IV. CONTRASTE DE CONCEPTOS ENTRE LA INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y LA EXPERIENCIA VIVENCIAL DE TENORES EN MÉXICO

Las preguntas de ambas entrevistas cualitativas pueden servir para cualquier cantante y cualquier docente; la capacidad de una enseñanza o aprendizaje efectivo depende siempre del método de cuestionamiento ante la información lo cual es crucial en la construcción de conocimiento como bien lo indica la Dra. Jiménez Draguicevic (2010), de modo que es vital que el estudiante se pregunte si tiene algún problema y del mismo modo si existe una manera de explorar otro método.

El maestro también debe cuestionarse si el método empleado es el mejor para el estudiante, pues como se ha expuesto en el apartado teórico de este texto referente a diferentes técnicas efectivas de entrenamiento vocal, las cuales parten de la corporalidad y la individualidad, cada persona tiene su método de aprendizaje el cual debe ser respetado.

Existe en los músicos un tabú sobre las lesiones o problemas sufridos en la música de modo que resultaba difícil que estos aceptaran haber tenido problemas o lesiones incluso habiendo sido estas referidas por colegas. Uno de tantos artículos sobre este tabú dice que:

Tres de cada cuatro músicos han padecido lesiones por su trabajo, que en muchos casos les impiden seguir tocando. Sin embargo, el tema es todavía un tabú y los intérpretes reciben poca atención asistencial [...] La lesión es un tabú entre los músicos porque suele asociarse con una mala técnica de interpretación. (Jar, 2016).

Ésta puede ser una de las razones por la que algunos de los entrevistados como los sujetos muestra 4, 5, 6, y 8 no hablen de problemas en su técnica vocal o de lesiones, o bien que hablen al respecto de cuestiones menores aunque sí del compromiso con una preparación constante y minuciosa; posiblemente hayan tenido de manera intuitiva un desarrollo o unas facultades natas para el manejo de los requerimientos en los tenores. Lo anterior, como mencionan Miller (1993) o Frisell (2006) no significa que las personas no dotadas de esta manera excepcional sean barítonos “la tesitura se obtiene por la calidad del timbre y sus armónicos y no por el registro” (Frisell, 2006), mejor dicho han sido expuestos a una historia que los ha bloqueado o simplemente no han desarrollado las cualidades natas para enfrentarse a una educación vocal que no les otorgue todas las herramientas para ser competitivos en el mundo de la ópera.

A continuación se mencionan de manera resumida algunos casos clave (fragmentos de entrevista) recuperados a través de estas entrevistas con tenores. Incluir todos los aspectos o las entrevistas sería exhaustivo (pueden ser consultadas en el capítulo VIII Apéndices de esta investigación), se le dio mayor importancia a las apreciaciones fenomenológicas y cualitativas que se realizaron de acuerdo al tipo de investigación y al diseño de entrevista, que a un aspecto estadístico, con la finalidad de que los sujetos muestra tuvieran libertad en sus respuestas, señalando áreas de oportunidad que en ocasiones no son visibles en preguntas cerradas

Algunos tenores refieren haber requerido “mucho tiempo para poder alcanzar los agudos” esto es, tiempo para encontrar el apoyo en las zonas resonanciales y girar de manera efectiva según el sustento teórico.

Referencias de entrevistas:

Entré a una escuela particular con un barítono regiomontano, ehm, por el hecho de que yo tenía una mala técnica a la hora de cantar. Quería mejorar, amplificar mi registro porque no podía cantar agudos y entonces eh, decidí entrar con este maestro, que fue recomendado por una primera maestra que tuve, a la cual... con la cual estuve un año y no recibí una gran ayuda de ella... (S. M. 2).

Eh bueno primero mira lo más complicado para mí, fue que yo era un tenor de voz que le llaman corto, era un tenor lírico pero con voz corta, o sea que naturalmente mi tesitura era muy corta, máximo en sol, y digo máximo en sol mal dado eh, entonces “ehm” la cuestión fue desarrollar toda la parte de los agudos durante muchos años de trabajo ¿no?, en desarrollar... siempre tengo que cantar con una técnica excelente porque mi tesitura es más hacia la parte del centro. Tiene más factibilidad para este tipo de cosas, aunque no soy barítono ¿verdad?, pero ésta ha sido la cosa más complicada que ha habido en mi carrera, que no tengo una tesitura alta natural. (S. M. 9).

[...] los maestros ven una voz grave y quieren hacer barítonos, los hacen barítonos y en realidad son tenores, pues chonchos y a las sopranos igual las ven grandes y las quieren hacer mezzos y pues ni al caso... (S. M. 10).

Pues el principal problema creo yo es, eh, esta cuestión del giro y del passaggio, porque igual muchos maestros no tienen la noción de qué está pasando físicamente y pues no hay forma en que ellos puedan expresarnos y hacernos entender, y entonces pues te encuentras a muchísimos cantantes que no tienen resuelta esta parte y que es simplemente cómo abordar los agudos, porque entonces los están gritando o los están forzando o los están produciendo, producidos directamente al esforzar la garganta y no sobre el aire y sobre el apoyo (S.M. 1).

Estos últimos concuerdan en el mismo tema descrito por Miller (1993), Frisell (2006) y Webb (2012) sobre los barítonos.

El sujeto muestra 5 en primer modelo de entrevista describe la voz del tenor como difícil y atribuye esta dificultad en parte a la falta de explicaciones:

[...] la voz del tenor yo no sé si sea la más difícil pero a mí se me ha hecho difícil comprenderla no y si es... o sea es una de las voces más difíciles creo yo [...] en mi experiencia hay voces más naturales que la del tenor o sea, sí o sea, la del tenor es un poco una voz que hay que estarla fabricando, construyendo, más que fabricando, es construirla hay que tener muy buen apoyo, hay que tener muy bien puestas las bases, que sí, esas nadie te las da... ése es el punto yo creo número uno para las instituciones buscar gente que te den las bases verdaderas del canto pero es que este negocio es tan turbulento y tan... “neblinesco” que uno no sabe a quién hacerle caso si hay tantas opiniones, tantas opciones que hasta al final te das cuenta, pues no sé si sea la verdad, pero es la que te sirve a ti ¿no? o sea a quien le haces caso pero sin duda hay malos maestros y hay gente también que está fatal, y que vende una cosa que no es efectiva, hay que tener visión y hay que saber escoger a los maestros y no irse con la finta porque hay mucha gente que se vende muy bien que viene de escuelas muy rimbombantes y que, no vienen tan bien como se promete ¿no?, es como para, como un consejo yo no sabría que decirte porque esto es tan... ¿cómo te digo? tan incierto...

Analizando las entrevistas por medio de claves (codes) se aprecia que el primer concepto que causa dificultad y ciertamente entre los teóricos forma el fundamento de la técnica fue la respiración relacionada al apoyo; en el segundo modelo de entrevistas se aprecian comentarios como los de los sujetos muestra 1 y 8:

Para mí la primera es la respiración porque es la base de todo, o sea el aire es materia prima para poder producir el sonido y muchas veces los maestros no toman en cuenta esa parte y nos hacen realizar trabajos fuera de lo natural y modifican nuestra forma de respirar y después es algo contraproducente porque estamos modificando y cambiamos eh, y forzamos en cierto punto, entonces yo creo que tener un buen conocimiento de cómo funciona nuestro cuerpo y nuestro sistema en el momento de respirar, creo que esa es una de las cuestiones básicas y creo que el enseñarle al nuevo cantante al nuevo, alumno la respiración después como funciona tu cuerpo para producir el sonido, y naturalmente ir eh, ubicando la voz que su posición que también esto, esto con el desarrollo nos irá diciendo qué tipo de voz es y qué posibilidades tiene (S. M. 1).

[...] la verdad, pues nunca he encontrado quién me pueda ayudar en esa cuestión porque pues realmente casi todos los maestros se enfocan en, pues ya en lo que es en la técnica en sí, pero en técnica de respiración yo creo que nadie... (S. M. 8).

Es interesante ver como uno de los sujetos muestra menciona las propiedades del apoyo en relación al trabajo de los músculos intercostales como lo hacen autores como Neira (2013). Sobre este punto en el segundo modelo de entrevista el sujeto muestra 12 indica:

Entonces es esta resistencia que ofrecen los músculos intercostales como cuando uno va al baño.

Y por su parte otros sujetos muestra mencionan:

[...] el maestro Araiza ha venido y nos ha explicado muchas cosas sobre la técnica de mantener los flancos abiertos, o sea como claves que uno tiene que estar presente ¿no? que siempre tienes que respirar profundamente y esa lucha de tener siempre los flancos abiertos y usar la técnica moderna de canto, este, cuesta bastante tiempo como comprenderla y aplicarla... (S. M. 5).

[...] cada quien tiene su mundo y sus visiones pero eh, la respiración para mí es como, es intercostal como una dona que tienes alrededor y es un fuelle, yo lucho por que las costillas no se cierren, exacto es pensarlas hacia afuera totalmente, siempre, siempre, siempre, pero sin presión o sea es que si hay una fuerza que haces pero sin tensión porque si metes tensión ya automáticamente la garganta se hace tensa también (S. M. 10).

Sobre el apoyo se dicen opiniones compartidas acerca de la confusión que este concepto produce. El sujeto muestra 1 en el primer modelo de entrevista dice qué:

[...] fue un camino un poco extenso y realmente hasta hace poco lo comprendí con mayor claridad...

También en similitud a Miller (1993) sobre la manera en la que las tensiones pueden actuar por un mal manejo del maxilar por sustitución del apoyo:

Pues sobretodo que empiecen a detectar esas dificultades en qué momento, también en qué parte del registro empiezan a sentir la tensión y ver por qué la están generando, porque quizá es una falta de apoyo que la sustituyen apretando la mandíbula o este, o porque realmente no se está proyectando o no está colocada la voz adecuadamente y eso está produciendo sí esa tensión, entonces sobre todo estar bien consciente de las respiraciones y del espacio, de que el espacio tiene que ser interno y no producido por una forma tensa, abriendo demasiado la boca o cosas por el estilo (S. M. 1).

En relación a los agudos, la relajación y el giro, los sujetos muestra concuerdan en que la voz del tenor tiene una dificultad especial por cantar en las obras escritas para él en la zona del pasaje. Sobre la complejidad de entender el giro de la voz algunos entrevistados refieren:

[...] el giro de la voz es, eh, exactamente, el paso entre la zona media y la zona aguda de la voz. El giro es cuando ya logras pasar esa zona incómoda que tenemos nosotros los tenores, que es el fa o fa sostenido en la mayoría de los casos y que, muchas de las obras para nosotros están escritas ahí todo el tiempo ¿no? "El elixir de amor" es una perfecta muestra de esto, todo está cantado entre el fa, fa sostenido y el sol... (S. M. 12).

[...] batallé muchísimo para poder llegar a lo que podemos llamarle como la idea de resolver mi instrumento, en este caso para llegar a controlar lo que es el giro de la voz eh, fue como que lo más complejo para mí hasta ahorita y lo que es también, la coloratura, es lo que se me dificulta un poco a estas alturas... (S. M. 3).

Sobre los maestros todos los entrevistados coinciden en la responsabilidad que estos tienen sobre el desarrollo, cómo en muchas ocasiones no encontraron la guía adecuada y refieren:

[...] uno nunca sabe con qué maestro ir y luego otra de las dificultades técnicas es que no hallas cómo resolverlas. Yo he ido con muchos maestros y... Porque los primeros no me decían todo lo que había que saber ¿no?... (S. M. 5).

Conocer la voz de uno y confiar en uno, no se puede escuchar a todos los maestros, hay que escoger uno que tenga apertura al alumno. No todas las voces funcionan iguales. (S. M. 9).

[...] los maestros solo te piden que hagas los ejercicios pero no te explican realmente qué está funcionando de tu cuerpo o qué sensaciones puedes llegar a generar y eso es muy importante, entonces muchos maestros no tiene la capacidad para generar esas ideas en el alumno, y por otra parte también sería muy recomendable que en todas las instituciones donde se enseña canto que sean de gobierno o privadas, se cuente con un especialista o un traumatólogo o lo que sea que pueda dar atención a ciertos problemas específicos no solo de los cantantes sino también de los instrumentistas que es muy importante que tengamos, siempre esta parte de salud pues eh merma mucho el desempeño de nosotros como músicos o cantantes el que no esté funcionando todo correctamente (S. M. 1).

[...] pues mi propuesta sí sería que bueno, este dejar a un lado que el problema egocentrista de los maestros de canto porque de repente sí hay mucho egocentrismo en eso y no dejan que el alumno se desarrolle como, conforme a sus posibilidades y capacidades ¿no?, por lo regular los maestros tienden a imponer cierta técnica y de esa forma tienen que cantar los alumnos, mi propuesta sí sería completamente lo contrario, dejar que la voz se vaya desarrollando poco a poco conforme vaya asimilando el alumno... (S. M. 3).

Básicamente que mis maestros no me supieron explicar el apoyo y la respiración como base del canto, o sea la mayoría de los maestros explican y explican bien como se debe cantar, la línea de canto y todo eso pero, no te enseñan que la fortaleza es que respires bien y que sepas apoyar, eso es lo que me costó mucho desarrollar por mí mismo, o sea yo lo encontré solo (S. M. 6).

[...] los maestros son, por alguna forma llamarlos, no todos claro, pero muchos son, pues “huevones” porque... tu llegas, te ven talento o no te ven talento y te dicen que no que no estás hecho para esto y si te ven talento, se quieren saltar pasos, la respiración es uno de los factores que faltan en todos los maestros, estem, yo no sabía respirar hasta apenas hace seis meses, con mi nueva maestra estem, la respiración, el apoyo tiene que ver con la respiración también, [...] o sea se saltan muchos pasos y en el conservatorio sobre todo, o sea les dan diez minutos, una vez a la semana, entonces no creo que sea algo, saludable y en realidad no los están ayudando porque los que no tienen los medios para tomar clases por fuera pues se tienen que chutar los diez minutos que les dan a la semana y pues sobre todo eso hay muchos maestros así que con tal de ganar dinero pues dan clases así y ya, y ni cantan bien o, no pues ahí que se arreglen... (S. M. 10)

[...] existen muchos maestros que no entienden el mecanismo de los agudos del tenor... (S. M. 2)

[...] los mejores maestros para la cuerda, los mejores maestros de canto, pues no están en México entonces si uno quiere mejorar si uno quiere aprender esa clase de refinamiento de querer cantar en los teatros de mayor nivel y así, pues tienes que salir a buscarlo (S. M. 4).

En resumen, mediante una apreciación e interpretación global se puede concluir que, como se mencionó previamente los tenores, tienen cierta resistencia a hablar de sus propias dificultades y lesiones, pero pueden extender sus opiniones cuando la pregunta se realiza de manera más abierta e indirecta preguntando sobre “las dificultades que enfrentan los tenores del país en su desarrollo” o sobre “lo que más es requerido de un tenor en el campo profesional”. Existe una concordancia en explicar que el público y los teatros quieren voces que estén consolidadas técnicamente, lo que tiene que ver con que muestren un dominio sobre los agudos.

También se registró una opinión común en que el primer aspecto que debe conocer un alumno es el real funcionamiento de todo el aparato fonador; en México muchos estudiantes se topan con maestros que no lo conocen o no lo enseñan. Respecto al tema de los maestros, los tenores presentaron muchas observaciones sobre aspectos y necesidades que no fueron satisfechas. Con relación a este punto también es importante observar los consejos sobre la responsabilidad como cantante de elegir o seguir las instrucciones que sirven y tener una autocrítica sobre lo que está funcionando y lo que no (sujeto muestra 12 segundo modelo de entrevista y sujeto muestra 6 en primer modelo). Así mismo la importancia de considerar el aprendizaje como un estilo de vida:

[...] la responsabilidad es personal y la responsabilidad es de los maestros o del maestro que tú elijas para tomar clases, o sea, por decir mis alumnos no avanzan solamente porque les doy buenas clases avanzan porque cambiamos un estilo de vida y entonces ese estilo de vida eh, te genera un cambio de actitud, un cambio que ves a tu cuerpo como un instrumento, lo cuidas y te vuelves disciplinado, aprendes hábitos y eso trasforma tu canto... (S. M. 6).

Se recibieron referencias al campo de trabajo en México y la relación que este tiene con favoritismos, también a cierta falta de oportunidades y las recomendaciones de generar las propias fuentes de trabajo, con el diseño de proyectos.

Sobre el tema de las recomendaciones a las instituciones y al cuidado del cantante, se observa una vital importancia en la necesidad de la inclusión del aspecto médico especializado o terapéutico para tratar las lesiones y para capacitar a los cantantes respecto al cuidado de su instrumento.

Referente al concepto de colocación se concuerda en que forma parte integral de otros aspectos por lo que resulta secundario, en algunos casos o como consecuencia de una base en un correcto manejo de todo el cuerpo para lograr cantar.

La necesidad de la inclusión del manejo del cuerpo fue considerada en todas las entrevistas. Acerca de la importancia de tener presente el aspecto psicológico, se refirió lo siguiente:

[...] fue una de las primeras dificultades con las que me encontré, el poder encontrar el camino a la voz de cabeza y vencer el miedo psicológico que le tenía también a los agudos, (S.M. 2).

[...] entonces es algo que también se tiene que trabajar mucho mentalmente sobre todo no física sino mentalmente. A - ¿OK, y sobre lo del paso? O – Y el paso pues es totalmente eh con imágenes en tu cabeza, (S.M. 10)

V. CONCLUSIONES

Mediante el trabajo de documentación escrita se encontró que efectivamente no fue posible hallar fuentes que hablaran específicamente sobre la voz del tenor en el idioma español y de autores mexicanos. Se trabajó sobre traducciones del autor donde las problemáticas eran descritas por investigadores y docentes que han trabajado en otros países. Éstas coinciden con los resultados que surgieron de las experiencias en la carrera de los tenores encuestados durante el presente trabajo de análisis cualitativo, en el cual se indagó sobre las dificultades en México relativas a la formación, el desarrollo y la técnica de los tenores que tuvieran más de 5 años de trayectoria como mínimo en este país.

Tanto la investigación documental como la vivencial, refieren la importancia de encontrar una guía adecuada durante el estudio del canto. Se habla de la necesidad de la apertura en los docentes a tomar en cuenta la importancia del reconocimiento de las características del instrumento como una generalidad y de la búsqueda de la adaptación particular en el alumno. Hicieron énfasis en la necesidad de dar a conocer al alumno el aparato fonador humano, en cuanto a su composición y mecanismo, lo cual en su experiencia no fue tomado como premisa por sus maestros.

Se aprecia que independientemente de las sensaciones que los cantantes percibían al aplicar conceptos técnicos en la práctica, algunas veces los estudiantes tardaron años en asimilar aspectos básicos como la respiración, el apoyo, el giro de la voz y la colocación entre otros. Estos principios que fueron descritos como cuestiones de dificultad en el tenor, no fueron explicados en su momento de manera específica derivando en confusiones respecto a los mismos durante mucho tiempo.

Otro punto que defendieron teóricos y entrevistados es que efectivamente deben considerarse ciertas necesidades a diferencia de otras voces, pues las exigencias hasta en el plano emocional y psicológico de los roles del tenor son en exceso demandantes, tomando esta voz como protagonista de muchas óperas, desde que se destacó por la sonoridad que fue referida en el romanticismo. De igual forma en el aspecto técnico los teóricos aseveran que ninguna voz tiene los requerimientos por las obras escritas para ellos como los tenores en el área del *passaggio*.

Tanto los tenores que forman parte de la muestra como los teóricos, refieren la importancia de la tenacidad, la apertura o disponibilidad, la disciplina y sobre todo la autoestima necesaria en los que se postulan a desarrollar una voz de tenor profesional para cantar ópera, que viene en gran parte de una “imagen vocal” o una psicología adecuada, y también de la importancia del reconocimiento y tratamiento del mismo por el maestro de canto. Por ejemplo, la responsabilidad sobre la paciencia en el desarrollo de la voz debe ser inculcada sobre un pupilo para escoger el repertorio adecuado, puesto que dicha “imagen vocal” sobre la que el cantante en formación puede tomar un punto de referencia no puede ni debe compararse con la sonoridad de un aparato fonador trabajado técnicamente después de diez años, porque ya no es el mismo aunque las características fisiológicas y tímbricas clasifiquen su voz dentro de una tesitura.

El punto del trabajo con el cuerpo es esencial como se refiere en los estudios mencionados en la parte documental, y el concepto de apoyo que es punto crucial en el canto debe ser entendido como algo sin tensión. Tal punto no queda muy claro incluso en la parte vivencial de algunos de los tenores entrevistados lo que deja muestras de la falta de claridad sobre estos aspectos.

Una triste deducción sería que los tenores que llegan fácilmente al dominio de su instrumento son los que resultaron predestinados para tal meta, por sus facilidades relacionadas a una configuración fisiológica, psicológica, emocional y hasta socioeconómica; entonces ¿dónde quedan los restantes, quienes tuvieron un desarrollo más difícil y lento solo no fueron lo suficientemente tenaces, constantes y aguerridos para lograr destacar en el mundo de la ópera y el canto académico satisfactoriamente? Tal situación puede desmotivar a un estudiante corriente, sin embargo en la historia personal que se puede consultar en los apéndices de este trabajo, se aprecia una trayectoria demasiado larga hasta llegar a despuntar en el mercado profesional, lo cual podría denotar una carga de frustración artística. Sin embargo, debe haber surgido la necesidad de generar otras características que les permitieron sobrevivir en su empresa, como son la resiliencia, la disciplina y la constancia. Bien se dice ya de manera coloquial que el arte es 10 por ciento talento y 90 por ciento disciplina y constancia.

¿Qué pasa con el ámbito docente de la técnica vocal? ¿Por qué en el aspecto vivencial en general se menciona la dificultad de encontrar una buena guía? ¿una persona que despuntó en el medio del canto operístico como ejecutante, desarrolla capacidades para ser docente, para permear y moldear de manera efectiva en los pupilos sorteando y ayudando a los mismos con todas sus dificultades como una guía adecuada?, ¿Puede una persona que ha recorrido un camino tan demandante, guiar de la mano a otros? En el lado contrario entonces: ¿Una persona que no contó con las herramientas necesarias para llegar a la meta a donde se dirigen sus alumnos, sí? En un asunto tan particular como el canto, en el cual hasta la configuración psicológica es muy especial ¿Pueden estos docentes tener la capacidad para orientar a sus educandos en el desarrollo de las características necesarias? Estas son preguntas que llenan de curiosidad, debido a la ya mencionada falta de documentos y a lo complejo de la materia de la enseñanza de cantates.

Tales conclusiones conducen a una sentencia como la que defiende Michael Gelb en *El Cuerpo Recobrado* (1987) en la que hablando sobre su trabajo de tesis hace 20 años el autor, defiende que los enunciados escritos son apenas como una suposición con palabras como “creo” , “pienso” o “posiblemente” y ahora son defendidos por la voz de la experiencia después de años de tratamiento, práctica y comprobación de los mismos. Ambos, el cantante y el docente, buscan el éxito en su tarea tomando en cuenta toda la variedad de situaciones a las que son expuestos y a desarrollar o encontrar las herramientas necesarias para su meta.

En vista de lo tratado, queda la recomendación tal como fue mencionado por algunos profesionales durante las entrevistas de esta tesis, que el cantante debe desarrollar un sentido de autocrítica, un “sexto sentido”, para elegir el camino de la voz que sea más conveniente. Si bien se habla de la responsabilidad del docente, el encargado del cuidado, el crecimiento o desarrollo de las facultades en el individuo es él mismo, lo cual será logrado a través de la búsqueda del perfeccionamiento constante en un sentido ecléctico y sumamente analítico, tomando en cuenta todas las esferas de la composición humana, técnica, física, emocional o psicológica, con un enfoque integral. Será su responsabilidad ahondar y modificar lo andado las veces que sea necesario para lograr llegar a su meta, tomando claro, como referencia que es un camino complejo y que hay que buscar herramientas en diferentes fuentes y que por diversas circunstancias resulta difícil contar con un maestro que explique la totalidad de la técnica en México.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- A., T. (2010). *EL OIDO Y LA VOZ (FONIATRÍA)*. Madrid, España Original Francia: Pidotribo.
- Calvo, U. (4 de Febrero de 2015). *Técnica de Voz*. Obtenido de <http://tecnicadevoz.com/respiracion-al-cantar/>
- Casting, B. B. (Productor), & Dominic, B. (Dirección). (2010). *Documental: BBC Four "¿What makes a great tenor?"* [Película]. London, England.
- Chang, S. (1993). *EL TAO DE LA VOZ*. Madrid: Gaia.
- Chavez Blanco, L. (2016). *La Reconstrucción de la Imagen Corporal del Músico a través del Re-Encuentro con su Corporalidad*. Querétaro, México: UAQ.
- Chavez, C. C. (2008). *Similitudes entre Italia México*.
- Chinski, L. (29 de marzo de 2017). *Lesion nodular*. Obtenido de Centro de Otorrinolaringología Dr Chinski: <http://www.cechin.com.ar/nodulo-cuerda-vocal/>
- Cobian, D. (06 de 07 de 2013). *la voz y la técnica vocal - la voz del tenor el giro hacia los agudos*. Obtenido de blogspot: <http://lavozylatecnicavocal.blogspot.mx/2013/07/la-voz-del-tenor-en-el-giro-hacia-los.html>
- Conecta, A. (4 de abril de 2017). *Nódulos y pólipos en las cuerdas vocales*. Obtenido de <http://academiaconecta.com/nodulos-y-polipos-de-las-cuerdas-vocales/>
- Cuart R. (2014). *"La voz como instrumento"* *Real Musical, Madrid, España*. Madrid, España: Real Musical.
- Eskelin, G. (2004). *MENTIRAS QUE ME CONTABA MI PROFESOR DE MUSICA*. Madrid: Mundimúsica.
- Esteban, E. (2006). *Coro Alcazaba*. Recuperado el 15 de 11 de 2015, de <http://www.freewebs.com/eduesteban2006/lavozhumanai.htm>
- Fainstain, D. G. (2006). *Fainstain, D. Gaiza, V. "La Voz y la Vibración sonora" Proyecto Ruaj, Un enfoque terapeutico.*. Buenos Aires: Lumen.

- Flórez, T. /. (16 de febrero de 2017). *Masterclass con Juan Diego Florez*. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=8OaRFxSSndg>
- Frisell, A. (2006). *THE TENOR VOICE*. MA: Branden Books.
- G., O. (2013). "*SACA LA LENGUA Y CANTA Como liberar la voz con la lengua afuera.*" .
Madrid: Autor.
- Gelb, M. (1987). *El Cuerpo Recobrado*. Barcelona: Urano.
- Herchovichz, S. (2013). *La Psicología de la Voz*. Buenos Aires: AKADIA.
- Jar, N. (10 de mayo de 2016). *Lesionados Por La Música*. Obtenido de Sinc La Ciencia Es
Noticia: <http://www.agenciasinc.es/Reportajes/Lesionados-por-la-musica>
- Jimenez D, P. (2010). *Eficiencia Vocal Para la Óptima Emisión del Sonido*. Querétaro: UAQ.
- Kirkpatrick, A. (2009). Chiaroscuro And The Quest For Optimal Resonance. *Journal of Singing*
- *The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 66.
- Kuhn, C. (1988). *Kuhn, Clemens. (1988) LA FORMACIÓN MUSICAL DEL OÍDO*. Madrid:
LABOR.
- Lamperti, G. B. (1957). *Vocal Wisdom trans. William Earl Brown*. New York: Taplinger.
- Llisterri, J. (29 de 03 de 2017). *La Fonación*. (U. A. Barcelona, Ed.) Obtenido de Departament
de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona:
http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html
- Llisterri, J. (2 de abril de 2017). *La Fonación*. Obtenido de Departament de Filologia Espanyola,
Universitat Autònoma de Barcelona: Joaquim Llisterri
- Miller, R. (1993). *Training tenor voices*. Nueva York, USA: Shimmer Books.
- Muñoz, F. (14 de 03 de 2010). *Entrenamiento de la voz según Grotowsky*. Obtenido de
Artescénicas: <https://artescenicas.wordpress.com/2010/03/14/entrenamiento-de-la-voz-segun-grotowski-i/>
- Neira, L. (2013). *Teoría y Técnica de la Voz "El método Neria de Educación Vocal"*. Buenos
Aires: AKADIA.

Neira, L. (2015). *"FONOENERGETICA" El arte de cultivar y desarrollar la energía vocal con el fin de integrar al ser en todos los aspectos esenciales de la vida"*. Buenos Aires: AKADIA.

Ortega, E. (7 de 11 de 2012). *Cantamos: La tesitura de la voz*. Obtenido de Blogspot: <http://cantamoseo.blogspot.mx/2012/11/la-tesitura-de-la-voz-la-clasificacion.html>

Ruiz, P. (2015). *El pasaje de la voz*. Obtenido de Voz profesional: <http://www.voz-profesional.com/wp-content/uploads/2014/02/El-pasaje-de-la-voz.pdf>

Rumbau, J. (2011). *Medicina del Canto*. Recuperado el 25 de 10 de 2015, de www.medicinadelcant.com

SALVADOR, U. C. (17 de 04 de 2017). *Aparato respiratorio*. Obtenido de <https://sites.google.com/site/megustanaturales/sistema-respiratorio>

Sano, V. (4 de abril de 2017). *Pólipo, el edema de las cuerdas vocales*. Obtenido de <http://viviendosanowebly.com/blog/el-edema-de-las-cuerdas-vocales-causas-tratamiento-e-intervencion>

Scivetti, A. (2006). *Educación de la Voz. Terapia Fonoaudiológica*. San Luis Potosí: UNSL.

Smith, S. C. (2007). *The naked voice "a wholistic aproach to singing"*. Oxford University Press.

Webb, A. M. (2012). *Art songs for tenor : a pedagogical analysis of art songs for the tenor voice*. Iowa: University of Iowa.

VII. APÉNDICES

TRAYECTORIA DE SUJETOS MUESTRA:

Tenores mexicanos con 5 años de experiencia cantando en teatros que han participado activamente en montajes en primera entrevista; en segundo modelo de entrevista algunos de estos se repiten ya con el requisito de llevar más de un año en la docencia de la técnica vocal en la siguiente sección de este apéndice se describe la trayectoria de los sujetos que participan en el segundo modelo de entrevista se distinguen con un signo asterisco (*).

El Sujeto Muestra 1 Tenor Oskar Roberto Aguilar González*: cumple con el patrón de haber estudiado más de 5 años canto y haber experimentado molestias por una educación que no había resuelto dudas en cuanto a conceptos básicos y sumamente necesarios para la correcta proyección como el apoyo y la colocación. Joven tenor estudio en el Conservatorio de Música José Guadalupe Velázquez y actualmente se encuentra estudiando en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Comenzó sus estudios de canto operativo con la Soprano Marisela Ortiz para posteriormente ser alumno del tenor Joaquín Ledesma, en estos momentos se encuentra estudiando con el tenor Enrique Guzmán quien es miembro del Estudio de Ópera de Bellas Artes, además de sus estudios de piano con la Pianista Eloísa Machado. Recientemente ha tomado cursos de perfeccionamiento vocal con la Soprano Katia Reyes, la Mezzosoprano María Luisa Tamez, el Maestro Horacio Franco, el Maestro Linus Lerner, la Soprano estadounidense Flicka Rahn y el Barítono Alemán Lorenz Miehllich. Participante en la tercera edición del Festival de Ópera de Oaxaca en donde participó en dos conciertos como parte del coro y de igual forma en la producción de Las Bodas de Figaro, dentro de este mismo festival tomo clases con la Mezzosoprano Amelia Sierra, la Soprano Liliana del Conde y el Tenor Adriano Pinheiro. En octubre del 2015 participó en el Primer Festival de Ópera De la Facultad de Bellas Artes en dónde obtuvo el primer lugar en el concurso realizado dentro del mismo, lo que lo hizo merecedor a cantar en la gala final acompañado de la Orquesta de Cámara Santiago de Querétaro en el Teatro de la Ciudad. Es miembro activo del coro Voces Queretanas con el que ha participado en conciertos con la Filarmónica de Querétaro Interpretando obras como la Novena Sinfonía de Beethoven,

Carmina Burana, Magnificat de Bach, Requiem De Mozart y la Ópera Carmen y la Zarzuela Luisa Fernando en San Luis Potosí, producción que se realizó para celebrar el aniversario de la compañía de zarzuela de los padres de Plácido Domingo. Como solista ha participado con el Papel del Zaboyano de Luisa Fernando, en varias galas de Ópera con el grupo Ópera Entre Amigos proyecto del que también es productor y una participación como actor en la ópera La Serva Padrona en el papel de Vespone. Actualmente es miembro del nuevo proyecto de la Universidad Autónoma de Querétaro llamado Ópera Joven UAQ en el que funge como director musical y con el cual se tiene planeado crear la primera compañía de ópera de la Universidad. Actualmente que actualmente me encuentro estudiando en Viena bajo la guía del profesor Bojidar Nikolov, ciudad en la que ya ha presentado varios conciertos.

El sujeto muestra 2 Tenor Juan Enrique Guzmán: Refiere que en 2006 empezó sus estudios de canto con Oscar Martínez, barítono regio. Quería aprender a cantar correctamente ya que no tenía agudos y había estado trabajando con una maestra quien ignoraba las características definidas de la voz del tenor, también refiere que su proceso fue más difícil por en lugar de empezar libremente, tenía que rectificar o de alguna manera olvidar sistemáticamente todo lo aprendido que no funcionaba porque incluso afectaba de manera negativa el desarrollo de su voz, con una mejor técnica Juan Enrique Guzmán, incursiona en el mundo de la ópera con las producciones de “Ópera de Nuevo León. En 2011 fue invitado a participar en el festival de Música Barroca de San Miguel de Allende para interpretar el papel de “Marinero” en “Dido y Eneas” de Purcell. Desde entonces, ha interpretado los roles de “Beppe” en Rita, de Donizetti, “Tamino” en Australia con la Gertrude Ópera, en Melbourne, y “Monóstatos” en la Flauta Mágica y “Don Ottavio” en Don Giovanni, de Mozart; “Gastone” en La Traviata y “Bardolfo” en Falstaff, de Verdi, entre otros. Fue miembro del Taller de Ópera de Sinaloa, bajo la Guía de Carlos Serrano y David Ramirez. En 2014, realizó su debut internacional en la ciudad de Norfolk, Reino Unido, como parte de The Yorke Trust Summer Opera, representando el rol de “El caballero Danés” en Armida, de Gluck. En mayo de 2015 debutó en palacio de Bellas Artes en la gala Voces del Siglo XXI, y en La Traviata. Participó en el Concierto “Príncipe entre Tenores” junto a Javier Camarena en el Auditorio Nacional. En el reciente festival internacional Cervantino, participó en el estreno mundial de la Ópera Ana y su Sombra, de Gabriela Ortíz, y Participó en una gala de Ópera en Mérida Yucatán como parte del “Festival Internacional de la Cultura Maya 2015”. En diciembre pasado cantó El Mesías, de

Händel, con la orquesta sinfónica del IPN. Actualmente, es beneficiario de la tercera generación del estudio de Ópera de Bellas Artes, FONCA – INBA.

El sujeto muestra 3 Tenor Fernando Tonatiuh Arellano: Nace en la Ciudad de México en 1987, con apenas días de nacido, viaja a la ciudad de Mérida, Yucatán; A la edad de 8 años comienza su formación Artística en la escuela de artes de Mérida, tomando clase de Artes Plásticas, Danza clásica, Música, Teatro y Pintura. A la edad de 10 años reside en la ciudad de Zacatecas. se desarrolló como estudiante de la Licenciatura en Música con especialidad en Canto y Violín, siendo alumno de la Mezz-soprano Sara Ortiz 2006-2010 y Rafael Machado Ruiz (Violín) 2008-2010, en la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas, obteniendo la Tesitura de Tenor Lírico-Ligero. Siendo alumno también, de manera particular, del Tenor Jorge López-Yáñez desde febrero de 2008, Y Georgina Carrillo desde 2010, y Arturo Barrera desde 2014, con quienes trabaja actualmente técnica vocal y coaching. Actualmente reside en la ciudad de México donde se desarrolla profesionalmente como solista en la compañía de Ópera “L’arte de la Perla” y los talleres de ópera de la Escuela Superior de Música – INBA.

A los 18 Años, presenta su 1er Concierto Recital en la Ciudad de Zacatecas; presentando obras de Tchaikovsky de la Ópera Eugene Onegin y Mozart, Cossi Fan Tutte. Iniciando así sus estudios musicales superiores. Ha tomado clases de Canto con James Demnster (coach de ópera) y ha participado en el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli, en Agosto de 2008, 09, 011,012,013. Realizado en Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, siendo Finalista en sus ediciones 2012 y 2013, de este concurso. Nombrado también artista concertante de la Suprema Corte de Justicia en 2010. Entre su repertorio se encuentra material Barroco, Belcantista, Líderes, Clásico, Oratorios, Opera, Sacro y Música Mexicana.

Como solista; Debutó en la Ópera “Carmen” de G. Bizet con el rol del Dancaïro (2008) y a lo largo de su carrera ha interpretado los roles; como Nemorino en la Opera L’elisir d’amore (2009), “partiquino” en la Opera “Matilde” de Julian Carrillo, dirigido por el Maestro José Miramontes Dir. De la Orquesta Sinfonica de S.L.P(estreno mundial), Conte Alberto en “Locassione fa il ladro” en 2015, ha participado en varios eventos culturales, como el Festival Revueltas Dgo 2007(selecciones de la Ópera Carmen y maddama Buterfly), Festival Cultural Zac.

2008-2012,2013, Festival Barroco Gpe, Zac. 2008 y varios conciertos Recitales en Zacatecas, Durango, Guadalajara, Aguascalientes, San Luis Potosí, Edo. de México y D.F; ha trabajado recientemente en las producciones de “Cavalleria Rusticana”y “Rigoletto” a cargo del Barítono y director de escena Arturo Barrera, en Zacatecas capital. tambien ha compartido escenario con la Soprano Liliana del Conde, Emilio Pons y Falco Honicht, en agosto del 2013, en un concierto con la Camerata de San Luis Potosi..

Recientemente ha tomado Master Clases de técnica vocal con las prestigiadas, soprano Gabriela Herrera y la Mezzo-Soprano Margaret Lattimore (Solista del METropolitan Opera House N.Y.), los Pianistas y Coach Ángel Rodríguez y Sergio Vázquez 2012 también. ha participado en el III Festival de Canto Operístico Aguascalientes 2013 participando en este en el concierto de alumnos avanzado, coordinado por el Tenor Armando Mora. Y en las master class de Emilio Pons y Falco Honicht, en San Luis Potosi,y Festival de Ópera de Zacateca, bajo la dirección de Linus Lerner.

Como Violinista, debutó con la Orquesta Juvenil G21 en su 1er concierto debut en el *World Trade Center* en la Ciudad de México, en Diciembre del 2008, es miembro del Ensamble Barroco "Musica Libera" desde noviembre de 2010, y de la Orquesta Barroca del Coro del Estado en 2011. Tocando en esta en los conciertos Navideños del Coro del Estado de Zacatecas, Siendo miembro activo de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado de Zacatecas.

El sujeto muestra 4 el Tenor Nahum Daniel Sáenz: Es originario de la ciudad de Chihuahua, egresado de la Facultad de Contaduría y Administración (FCA UACH), inició sus estudios de canto a cargo del Tenor Chihuahuense José Luis Ordóñez y, posteriormente, con el maestro Sergio Barragán como becario en el Conservatorio de Música del Estado. Ha participado en diversos Recitales de Música Mexicana, Zarzuela, Canción Napolitana y Ópera, acompañado por piano y orquesta así como ha tomado Clases Magistrales con los maestros Arturo Rodríguez, la Mezzosoprano Encarnación Vázquez, Verónica Villarroel, Carlos Serrano, Enrique Patrón de Rueda, Martha Félix, el Barítono Luis Ledesma, entre otros.

El sujeto muestra 5 Tenor Héctor Rosendo Valle Loera: como solista se presentó en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara con el Oratorio las 7 palabras de Jesucristo, en el 2010 interpretó Carmina Burana en el teatro Degollado con la compañía de Opera Universitaria. En presentaciones con acompañamiento de piano ha desempeñado los siguientes roles: en 2011 escenificó el “Arlecchino” de la ópera Payasos bajo la dirección de los maestros Andrés Sarre y Flavio Becerra. Al año siguiente, en la misma ciudad fue “Rodolfo” en la Bohème; “Arturo” de la ópera I Puritani de Bellini y “Don Ottavio” en Don Giovanni de Mozart en Mazatlán. En 2013 ingresó al Taller de la ópera de Sinaloa bajo la dirección del maestro Carlos Serrano, también forma parte del Coro de la Comunidad de Culiacán que dirige el maestro Gordon Campbell; fue el “Dr. Cujus” en el reestreno nacional de Falstaff de Verdi dentro del Festival Cultural Sinaloa 2013 bajo la dirección del maestro Campbell.

Sujeto Muestra 6 Joaquín Ledesma: El Tenor ha recibido clases de Francisco Araiza, Sergio Cárdenas, Charles Brett, James Demster, Teresa Rodríguez, Graciela Araya, Carlos Montane, Rogelio Riojas-Nolasco, Denise Massé, Catherine Ciesinsky Jorge Vargas, Peter Webster, Claude Corbeil y Fabrizio Melano. Se ha presentado como solista con diversas orquestas: la Opera de Stuttgart (Alemania) Orquesta Filarmónica de Querétaro, Sinfónica de la UACH, Sinfónica de San Luis Potosí, Cámara de Nuevo León, Camerata de la sinfónica Nacional de Guatemala, entre otras.

Sujeto Muestra 7 Roberto Martínez Ferrusca: Realiza sus estudios musicales en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, en donde estudió la Licenciatura en Música con línea Terminal en Canto.

Participó como miembro honorario en el coro municipal Voces Queretanas con quienes interpretó la Zarzuela *Luisa Fernanda*, haciendo un pequeño rol. Fue Ganador del concurso *La Voz Universitaria de la UAQ* en el 2010 y formó parte de la Camerata de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ dirigida por el profesor José Miguel Epardo, donde se desempeñó como solista, interpretando obras de Haendel, Francesco Sartori y Lucio Quarantotto, Ernesto De Curtis, Donizetti, Mozart y Richard Rodgers; durante este periodo participó en distintos conciertos:

* Intervalo de *Ámbito Creativo* que se llevó a cabo en la Facultad de Bellas Artes UAQ del 22 al 24 de septiembre de 2010.

* Segundo intervalo de *Ámbito Creativo*, en el marco del Segundo Congreso Internacional de Artes y Humanidades llevado a cabo en la Facultad de Bellas Artes 27,28 y 29 de Octubre de 2011.

* Festival Artístico por el XXV Aniversario del Campus San Juan del Río de la Facultad de Bellas Artes.

Tomó el curso de *Teatro musical y Canción Americana del Arte en el mes de Mayo de 2011* y es seleccionado como alumno de intercambio con la “Texas A&M University of Corpus Christi” del 14 al 22 de abril, participando en un concierto con alumnos de dicha institución.

El 28 de Junio de 2012 realiza un concierto con la pianista y compositora Martha García Renart en el Museo de la Ciudad, presentando un ciclo de canciones de Robert Schumann y posteriormente el 6 de Julio de 2012 una presentación en la Escuela de Laudería, en compañía del pianista Diego Balderas Chacón.

En el mismo año participa en las Clases Magistrales del maestro Horacio Franco llevadas a cabo los días 11 y 12 de Octubre en la Universidad Autónoma de Querétaro.

En 2013 participa en “*Germinaciones Festival Permanente de Creación Latinoamericana*” en colaboración con destacadas instituciones como la Facultad de Bellas Artes, El Conservatorio, El CENCREM, y el Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, estrenando obras de música contemporánea de compositores queretanos y del Distrito Federal.

En el mismo año obtuvo un rol principal en la ópera *La flauta Mágica* de W.A. Mozart, en una colaboración de la Orquesta Sinfónica Juvenil *Silvestre Revueltas*, *Coro Juvenil del Conservatorio de Celaya* y los solistas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Fue semifinalista regional del XXXI Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli y posteriormente fue seleccionado para participar en la semifinal nacional de dicho concurso.

También participó como solista en la “Novena Sinfonía de Beethoven” compartiendo escenario con los cantantes Genaro Sulvarán (Barítono), Amelia Sierra (Mezzosoprano) y Gabriela Herrera (Soprano), acompañados por la Orquesta Juvenil *Silvestre Revueltas* y el Coro Juvenil del Conservatorio de Celaya; esto en la inauguración del festival Universitario el 21 de Octubre de 2013 y el 25 de Octubre del mismo año da un concierto en el Campus Aeropuerto UAQ interpretando arias de ópera alemana, italiana y rusa.

En 2015 participa como integrante del Ensamble Vocal a Capella, en el concierto “7 Perspectivas sobre la Inseguridad” en el marco de las Jornadas de Proceso Creativo Musical. Evento realizado en coordinación con el Centro de las Artes CEART, Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo.

Fue seleccionado para participar en el 3er Festival de Ópera de Oaxaca, participando en una gala de ópera y también en una de las dos producciones de ópera, desempeñando el rol de Basilio en *Le nozze de Figaro* de W.A. Mozart. Ambas presentaciones se realizaron en el teatro Macedonio Alcalá de la ciudad de Oaxaca. Actualmente continúa su formación con la Soprano Gabriela Herrera.

Sujeto muestra 8 Tenor Daniel Venegas: Estudió la Licenciatura en Educación Musical, en la Universidad Autónoma de Querétaro, comenzó sus estudios de canto con los maestros Francisco Núñez y Miglena Savova, fue miembro fundador del Coro Municipal Voces Queretanas hace ya 20 años, ahora Coro Municipal Santiago de Querétaro en el que es solista hasta el día de hoy, ha cantado los roles de Javier Moreno en la zarzuela *Luisa Fernanda* y del Remendado de *Carmen*. Se ha presentado como solista con las orquestas sinfónicas de Oaxaca y la Camerata Santiago de Querétaro y en giras en Singapur, Canadá y Estados Unidos como en los estados de Tamaulipas, Guanajuato, San Luis, Sinaloa, Jalisco y Nayarit.

Sujeto muestra 9 Tenor Ismael Jiménez Álvarez: Ha realizado estudios de canto y piano a nivel licenciatura en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y Bellas Artes. Fue becado por la Universidad del Sur de Mississippi donde cantó el papel de Don Otavio en la Ópera *Don*

Giovanni así como diferentes roles en varias puestas del *Gol Coast*. Participó en conciertos en varias ciudades de los Estados Unidos. En México se ha presentado en salas de concierto como la Manuel M. Ponce en Bellas Artes, ha cantado como solista invitado en España, Chile y Argentina para representar a México con Música mexicana, Ópera, Música Napolitana y Zarzuela.

Sujeto muestra 10 Tenor José Octavio Sosa Ávalos: Nacido en la Ciudad de México, el tenor José Sosa ha estado involucrado en la Ópera desde los 5 años de edad, participando en diversas óperas del Teatro de Bellas Artes como actor/figurante, más tarde inicia sus estudios con el Mtro. Alfredo Portilla, seguido de la Mtra. Alejandra Sandoval. Formó parte del coro del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección del Mtro. David Arontes, participando en óperas como “*La mulata de Córdoba*”, “*Homenaje a Francisco Savín*”, “*El Conde Ory*”, en CNA y Sala Miguel Covarrubias, “*El Murciélago*”, en el Teatro Macedonio Alcalá, interpretando al personaje hablado, Iván, “*Sor Juana*”, “*Anita*”, entre otras.

También ha participado en otros coros profesionales e independientes, como *Enharmonía Vocalis*, bajo la dirección del joven director Fernando Menéndez, participando en obras como “*Belshazzar’ s feast*” y un Concierto de música mexicana con Eugenia León en el Palacio de Bellas Artes

Ha participado como solista en Recitales de canto “*Por el gusto de cantar*”, Concierto de Ópera beneficio a BCS, Recital en la 7^a. Semana cultural Santa clara de Asís, Concierto “Viva México” con Alejandra Sandoval.

También ha participado en cursos de perfeccionamiento vocal y artístico, con el Mtro. Ragnar Conde haciendo una de las primeras óperas de Gaetano Donizetti “*Betly*” en versión concierto. En el “Estudio de Ópera UAQ” en Querétaro, finalizadas con una gala de clausura.

Sujeto muestra 11 Tenor Andrés Tapia Herrera*: Nació en Querétaro, México, el 7 de Enero de 1994, (23 años). Inicio sus estudios de canto con el maestro Ramón Campiña a los 14 años de edad.

En 2010 ingresa a la edad de 16 años al Conservatorio de Música y Escuela de Música Sacra del Estado de Querétaro, donde concluyó su Bachillerato musical con especialidad en canto. Actualmente estudia el segundo año de Licenciatura en Música en la misma institución.

Fue integrante del coro Voces Queretanas 2 años, donde canto como corista Ópera con la Orquesta Filarmónica de Querétaro.

Como solista ha cantado Ópera y Música Sacra con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Querétaro, así como las Orquestas de cuerdas de adultos y niños del mismo. Ha cantado también con la Orquesta Típica Bicentenario y la Banda Sinfónica Juvenil de Querétaro.

Fue el Tenor solista de obras Sacras con la Orquesta Sinfónica y el coro del Conservatorio de Querétaro “José Guadalupe Velázquez” las obras de *7 Palabras de Jesucristo* de Theodore Dubois, *Misa solemne a Santa Cecilia* de Charles Gounod, *Spatzen Messe* de W. A. Mozart, *Nelson Messe* y *Theresienmesse* de Joseph Haydn.

Recientemente hizo su debut como solista con la Orquesta Filarmónica de Querétaro, con una pequeña participación cantando El Brindis de *La Traviata*, en un concierto de coros célebres, bajo la batuta del maestro Jesús Almanza como director huésped, y posteriormente con la *Theresienmesse* de Joseph Haydn, bajo la batuta del maestro José Guadalupe Flores. Ha interpretado el papel de Javier Moreno en la Zarzuela *Luisa Fernanda* en Querétaro bajo la dirección del Actor y Director de Escena Ituriel Hernández.

Fue invitado para cantar en un Homenaje a la Pintora Mexicana Rita Amaya en el Estado de México donde interpreto Arias de Ópera y Música Mexicana e italiana.

Tomó clases de canto con la Mezzosoprano Ángeles Maciel Epardo como maestra del Conservatorio, y externamente con los Tenores Joaquín Ledesma y Armando Mora, con la Mezzosoprano Elba Flores (activo hasta la fecha), un curso de canto con la Soprano Katia Reyes, así como coaching de Ópera con Rogelio Riojas Nolasco.

Actualmente es miembro activo del Coro Orfeo como corista y solista, bajo la dirección de la Maestra Elba Flores. Su repertorio abarca Zarzuela, Opera, Música Sacra, Música Mexicana, Barroco, Música Napolitana, Lied, entre otros.

Sujeto muestra 12 Tenor Dante Alcalá*: Tenor originario de la Ciudad de Guadalajara, Jalisco. Hace su debut en El Palacio de Bellas Artes en el año 2000 y desde entonces ha participado en diversas producciones operísticas entre las que se encuentran:

El Trovador, El Elixir de Amor, Alicia en el País de las Maravillas, Macbeth, Rheingold, Mulata de Córdoba, Juditha Triumphant, Romeo y Julieta (Gounod), Romeo y Julieta (Berlioz), La Vida Breve, La Traviata, La Rondine, Madame Butterfly, María del Carmen, La Vestale, El Orfeo de Monteverdi, Ildegonda, Diálogo de Carmelitas, Cavalleria Rusticana, Lucia di Lamermoor, Edgar, Sala de Espera, Matilde, El Murciélago, La Viuda Alegre, Rigoletto, Tosca, La Boheme, Carmen, entre otras.

Su repertorio en oratorio comprende:

La Pequeña Misa Solemne de Rossini (alternando con el mundialmente conocido coro vasco Orfeón Donostiarra), *Misa de Coronación de Mozart, Misa en Do Menor de Mozart, Novena Sinfonía de Beethoven, Requiem de Verdi, Requiem de Mozart, Fantasía Coral de Beethoven, Magnificat de Bach, Te Deum de Bruckner,* entre otros.

Ha sido dirigido musicalmente por: José Areán. Paolo Arrivabeni. Enrique Bátiz. Max Bragado Darman. José Luis Castillo. Zohuang Chen. Eric Culber. José Cura. Eduardo Díaz, Muñoz. Plácido Domingo, Srba Dinic, Horacio Franco, Raúl García Velázquez, Carlos García Ruíz, Raúl García Velázquez, Miguel Gómez Martínez, Guido Maria Guida, Héctor Guzmán, Hoffman, Alfredo Ibarra, Mikhail Jurowski, Stephan Lano, Daniel Lipton, Fernando Lozano, Rodrigo Macías, Gianfranco Marceletti, Fernando Mino, José Miramontes, Marco Parisotto, Enrique Patrón de Rueda, Carlos Miguel Prieto, Carlo Rizzi, Samuel Saloma, Alexander Shelley, Alfredo Silipigni, Carlos Spierer, Lim Yau, Marco Zambelli, entre otros.

El Festival Internacional Cervantino ha sido testigo de la participación exitosa del tenor Dante Alcalá en diversas producciones operísticas y de concierto a lo largo de varios años consecutivos.

Participó en el Klassik Open Air en la ciudad de Nuremberg, Alemania, en un concierto para más de 60,000 personas con la orquesta Filarmónica de Nuremberg, bajo la dirección del maestro Alexander Shelley.

En 2012 obtuvo la beca otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en la categoría de Creador Escénico con Trayectoria.

Recientemente, tuvo el honor de ser dirigido por el Mtro. Plácido Domingo en la conmemoración de los 30 años del sismo de 1985 de la Ciudad de México, en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco.

Asimismo, ha sido acreedor, junto con la Orquesta Sinfónica de Minería, al premio "Lunas" en su edición 2015 en la categoría de Mejor Espectáculo Clásico en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México.

Sujeto muestra 13 Andrés Moreno García*: Es un tenor de Monterrey, Nuevo León, México. En Italia fue reconocido por críticos como “Un gran tenor, emocionante, con un sonido brillante, completo que es claro, con gran timbre y vibrante.” “Una voz que hay que ver, con un futuro muy prometedor.”

“El tenor Andrés Moreno García canta brillantemente y con facilidad.”- Arts Journal. Andrés a cantado alrededor del mundo en países como Estados Unidos, Italia, Alemania, Polonia, Israel por mencionar algunos. Sus presentaciones más recientes incluyen Alfredo en *La Traviata* de Verdi en Tel-Aviv, Israel. Ferrando en *Così fan tutte*, Rodríguez en *Don Quijote* de Massenet, Flute en *Midsummer Night's Dream* de Britten con Yale Opera, Rodolfo en *La Bohème* de Puccini en el Festival Musica e Musica en Italia. Rinuccio en *Gianni Schicchi* de Puccini y Beppe en *Pagliacci* de Leoncavallo con Connecticut Concert Opera, Tamino en *Die Zauberflöte* de Mozart, Lippo Fiorentino en *Street Scene* de Kurt Weill, Bill en *Hand of Bridge* de Samuel Barber con Hartt Opera Theater, además cantó en el estreno mundial de la ópera *Unleashed* de Kurtenbach como el Dr. Gabriel con Hartford Opera Theater. Andrés también ha cantado los solos de tenor en diferentes conciertos como la *Sinfonía No. 9 de Beethoven*, *Renard* de Stravinsky, *Réquiem de Mozart*, *El Mesías de Handel*, la *Paukenmesse* y la *Missa in Angustiis* de Haydn. Ganador de premios en distinguidos concursos como el *Nichols Encouragement Award*, *New England Region del Metropolitan Opera National Council Auditions*, *Connecticut District Winner del Metropolitan Opera National Council Auditions*, *Shaulis/Gasperec Emerging Artist Award de Opera Index Vocal Competition Encouragement Award* de Giulio Gari Competition en Nueva York; 3er lugar en *Amici Competition* de Opera Theater of Connecticut and *Therese Anne McCarthy Memorial Award* del Concurso Opera de San Miguel en México. Andrés comenzó sus

estudios en el 2009 en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. En el 2012 recibió beca completa para continuar sus estudios en The Hartt School of Music donde se graduó con honores. Actualmente estudia su Maestría en Música en la Universidad de Yale como parte del Yale Opera Program. Andrés participará en el Internationales Opernstudio Der Staatsoper Unter Den Linden y cantará en Berlín Staatsoper la próximas dos temporadas (2017-2019).

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

GLOSARIO:

Bari-tenores

Tenores que sin un paso natural hacia los agudos son confundidos con barítonos sin serlo..

Véase capítulo II.4.3

Bell Canto, 15

Calidad lírica

hace referencia a la calidad en la que un sonido es emitido y una frase musical interpretada con relación a la riqueza armónica del timbre., 16

Canto belcantista

Estilo de canto desarrollado en Italia a finales del siglo XVI de gran exigencia, elegancia y refinamiento técnico donde se le daba especial importancia al dominio del legato, de agilidades vocales y varios despliegues de virtuosismo., 14

Cuerda

Entiéndase como tesitura, 9, 11, 14, 18, 31, 38, 39, 40, 52, 62, 105, 106

Falsetto conectado

el falsetto o falsete en su término castellanizado no es voz de cabeza pero puede servir de puente para unir los diferentes registros y llegar a una voz mixta Frisell (2006), 15

Formantes

Un formante es el pico de intensidad en el espectro de un sonido, 35, 36, 44, 46, 48

Fulcrum

En términos mecánicos es el punto de apoyo donde pivota una palanca, en términos de técnica vocal es usado por diferentes teóricos como un apoyo o conducción del sonido en los resonadores para relajar las cuerdas vocales y permitir el cambio de mecanismo de manera sutil, tal como lo haría un automóvil al cambiar de velocidad., 35

Legato

Término que implica la ejecución de varias notas en una frase musical sin interrupción por articulaciones o cambio súbito del timbre., 15, 128

Logopeda

Persona que ejerce la logopedia, siendo ésta última el tratamiento y corrección de los trastornos que afectan a la voz, a la pronunciación y al lenguaje oral y escrito, mediante técnicas de reeducación., 30

Pasaje. Véase apartado especial dedicado a este concepto en el capítulo II.3.2

Piccolo martello

Método de la escuela italiana de canto, en el que se dan pequeñas explosiones de presión subglótica con la finalidad de relajar las cuerdas y unir los registros de pecho y cabeza

Frisel (2006) expone el método y da instrucciones para trabajarlo cuidadosamente., 15, 37

Registro desconectado

falsetto desconectado. Véase

Squillo

sonido o timbre que sobresale por encima de otros por su configuración de armónicos, requerimiento en una voz para sobresalir en una orquesta, se logra por el uso de una coordinación del aire con los resonadores., 46, 125

Stamina

resistencia o aguante, 14

Voz mixta

Recurso vocal en el que se equilibra la calidad tímbrica de ambos registros (cabeza y pecho), que permite a los músculos de las cuerdas vocales efectuar diferentes dinámicas y un legato eficaz en la zona del passaggio, la voz mixta es un legado del Bel Canto y se ejecuta de manera sutil y tenue. Véase, ANEXO ENTREVISTA 14, 17, 35, 37, 48, 103, 126

ENTREVISTAS:

ANEXO ENTREVISTA 1

Entrevista para investigación sobre problemas vocales más recurrentes en tenores.

24/08/2015, UAQ, Bellas Artes.

Tenor Oskar Roberto Aguilar Gonzáles,

Tenor lírico ligero.

A -Me da permiso expreso para entrevistarle acerca de su carrera de canto.

O -Así es, sí.

A -Bueno me puede proporcionar su nombre completo por favor

O -Oskar Roberto Aguilar González

A -Y su edad

O -23 años

A -Muy bien ¿Cuántos años lleva cantando?

O -5 años

A -Empezó a qué edad

O -Empecé a los 18 años

A -OK ¿Cuántos años ha estudiado canto?

O -Los mismos 5 años

A -Los mismos 5 años entonces o sea ¿No cantaba anteriormente?

O -Sí de pequeño

A -Entonces desde ¿Qué edad llevaba ya cantando?

O -Desde los ocho años

A -Desde los ocho años pero formalmente con técnica de canto 5 años

A -¿En el tiempo en el que ha estudiado ha desarrollado alguna molestia recurrente? ¿Aunque ya haya desaparecido?

O -“Mhm” al principio y ocasionalmente irritación

A -Irritación

O -“Aham”

O -En la garganta

A -OK ¿Y siente que esa molestia se debía al método de canto o qué la atribuía?

O -Siento que al principio era porque estaba trabajando en una tesitura que no me correspondía y... actualmente lo percibo cuando excedo el uso de la voz o trato de emitir más volumen del que puedo.

A -Entonces lo modera, ¿Así, descansando o...?

O -Sí

A -Ok “ehm”

A -¿Qué tesitura era la que estaba trabajando en ese entonces y ahora?

O -Barítono y ahora estoy trabajando como tenor

A -Ok, y ¿cuáles son las principales dificultades que ha enfrentado en su carrera sean o no técnicas?

O -Pues sobre todo la oportunidad y los espacios que se brindan en el género en cuestión gubernamental es un poco complicado específicamente en nuestra ciudad, encontrar espacios en donde podamos expresarnos hay... “mhm”. Espacios ya monopolizados y pues eh... abrir campos a las nuevas generaciones de cantantes ha sido como el principal obstáculo o complicación en la carrera.

A -“Mhm” y ¿cómo ha tratado de solucionarlas o qué piensa que se podría solucionar?

O -Pues generando nuestros propios espacios, es decir no esperarnos a que alguien realmente nos busque sino nosotros organi... organizar, bueno, organizando conciertos o, presentaciones de forma eh, propia o individualmente este... pues con el propósito de darnos a conocer y que ya eso genere que se nos reconozca y se nos pueda contratar en un futuro o lo que sea.

A -Ok eh, ¿cuáles son las mayores dificultades técnicas, podría describirlas eh, que tiene o ha tenido? ¿Podría describirlas?

O -Eh empezando eh... realmente la concepción de lo que era el apoyo de la voz fue un cam... – el apoyo – “aham” fue un camino un poco extenso y realmente hasta hace poco lo comprendí con mayor claridad y la otra cuestión con la que sigo trabajando es sobre todo la colocación y el concepto de cubrir o esa cosa, esta cuestión de la resonancia del sonido ¿no?...

A -¿Y puede describir cómo afectaba así en palabras un poco coloquiales?

O -Sí pues... lo hacía un sonido a veces chillante o un sonido demasiado pesado que no correspondía al tipo de voz que soy,

A -Por la colocación

O -Sí,

A -¿Y por el apoyo?

O -Y por el apoyo pues, un registro inestable o sea la voz no se escuchaba pareja y eh, encontraba así lugares donde resonar para sustituir el apoyo y a veces la voz se escuchaba muy nasal o repito la cuestión de que no se escuchaba un registro pareja, los agudos estaban siempre calados y así.

A -Ok “ehm” ¿Y actualmente qué está solucionando?

O -Actualmente me encuentro solucionando sobre todo la parte de la relajación es un factor fundamental para poder dejar que el sonido corra con libertad y fijar la idea de la colocación, que eso le dará mayor proyección al timbre.

A -¿Y qué estás haciendo para, específicamente sobre... esos problemas para solucionar?

O -Pues el primero es el detectar siempre, siempre consciente de qué tan relajado están sobre todo los músculos faciales y la región del cuello y la mandíbula, este... porque esto es un factor muy importante para que lo demás funcione porque ya después trabajas solo la cuestión de elevar el paladar también al estar.. generar una idea de que el sonido siempre está hacia el frente proyectado desde la máscara y todo es bajo sensaciones, estoy trabajando mucho sobre, la cuestión de sentir más que escucharme u otra cosa.

A -El sentirse relajado ¿Pero utiliza un método especial así como un tipo de respiración o verse al espejo o qué? describa

O -Sí el espejo me sirve mucho porque allí me doy cuenta de ya si lo estoy haciendo porque muchas veces al hacerlo así sin consciencia, puedes caer rápidamente en volver a tensar, entonces estoy trabajando frente al espejo para buscar eso mismo, “ehm”, y sobre todo también apoyarme mucho en la respiración porque cuando uno respira bien, adecuadamente, es, todo lo demás funciona y se acomoda y existe y se genera una relajación más fácil.

A -Ok eh, ¿Usted cree que este problema también lo experimentan otros tenores? ¿Y si en específico el tipo de voz que tiene usted?

O -Sí, estoy seguro que es un problema común entre los tenores, sobretodo porque creo que a diferencia de las demás cuerdas, el tenor tiene que crear muchos lugares, o no crear sino sensibilizar muchos lugares de resonancia pues el registro se extiende más allá de lo que una voz común puede trabajar y... entonces se empieza a generar una cierta tensión por querer lograr o crear ese sonido que al final de cuentas es eso no se está produciendo naturalmente, sino se está creando y esto causa al menos en mi experiencia es algo que entre los tenores he visto que se da mucho sobre todo el no encontrar la colocación y en un sonido apretado o no relajado.

A -OK, eh ¿Cuál sería su sugerencia para otros tenores que pueden experimentar o que están experimentando problemas similares?

O -Pues sobretodo que empiecen a detectar esas dificultades en qué momento, también en qué parte del registro empiezan a sentir la tensión y ver por qué la están generando porque quizá es una falta de apoyo que la sustituyen apretando la mandíbula o este, o porque realmente no se está proyectando o no está colocada la voz adecuadamente y eso está produciendo si esa tensión, entonces sobre todo estar bien consciente de las respiraciones y del espacio de que el espacio tiene que ser interno y no producido por una forma tensa, abriendo demasiado la boca o cosas por el estilo.

A -OK y ¿Cuál sería su propuesta para las instituciones relacionadas con la educación y la salud para prevenir, eh, alguna situación como lo que me comentaba sobre todo al principio que estaba irritado, porque estaba trabajando en una zona donde no estaba su voz o lo de los espacios, esto dirigido a las instituciones que se encargan de guiar a las personas que estudian canto?

O-Pues creo que sobre todo tendría que haber un estudio quizá no tan específico pero si general de lo que es nuestra anatomía, porque es importante que nosotros reconozcamos los espacios y los lugares que tiene nuestro cuerpo y como funciona eh, muchas veces los maestros solo te piden que hagas los ejercicios pero no te explican realmente qué está funcionando de tu cuerpo o qué sensaciones puedes llegar a generar y eso es muy importante, entonces muchos maestros no tiene la capacidad para generar esas ideas en el alumno, y por otra parte también sería muy recomendable que en todas las instituciones donde se enseña canto que sean de gobierno o privadas, se cuente con un especialista o un traumatólogo o lo que sea que pueda dar atención a ciertos problemas específicos no solo de los cantantes sino también de los instrumentistas que es muy importante que tengamos, siempre esta parte de salud pues eh, merma mucho el desempeño de nosotros como músicos o cantantes el que no esté funcionando todo correctamente.

A -Bueno, pues muchas gracias

ANEXO ENTREVISTA 2

Entrevista sobre problemas en el desarrollo de la voz y la carrera en tenores.

21/09/2015, Remoto, (vía telefónica).

A - Bueno, la entrevista lo primero es que me digas por favor tu nombre completo.

D - Ok

A - ¿Dany?

D - ah ya ya... Daniel Venegas Pacheco.

A - sí, muy bien gracias, este ¿Tú edad?

D - ¿Perdón?

A - Tu edad ¿cuántos años tienes?

D - 36

A - 36, y bueno que me indiques que sí me das permiso de grabarte para la entrevista.

D - claro

A - muy bien eh ¿Cuántos años llevas cantando?

D - pues desde el 98, 17 años.

A - 17 años

D - ajá

A - ¿Y cuántos años has estudiado canto? tú me comentabas que no habías estudiado de hecho nunca canto que todo había sido como por tu cuenta

D - sí, fueron pocas veces las que estudié canto pero muy esporádicamente, con el Maestro Núñez poquito tiempo, con la Maestra Miglena igual y ya hasta últimamente con Carlos Sánchez pero nunca fue así un proceso continuo o sea siempre fueron "clasecitas" así esporádicas digamos.

A - muy bien, gracias, ¿Alguna vez desarrollaste alguna molestia recurrente en tu canto?

D - pues que yo me acuerde pues no nunca, bueno tal vez al principio al principio cuando las dos tres primeras veces que vocalicé, tal vez a acabé un poquito ronquito pero después de ahí pues la verdad no me acuerdo de nada ¡eh!.

A - Muy bien, este... ¿Cuáles son las principales dificultades técnicas que has tenido en tu canto?

D - pues sobre todo yo creo la respiración aguantar frases largas

A - Aguantar frases largas muy bien, este en cuanto a muchos tenores me han mencionado que tienen problemas con el pasaje ¿Tú realmente nunca tuviste problemas con eso?

D - ¿Con qué perdón?

A - Con el pasaje, con el paso de la voz

D - Ah ok que yo me acuerde no, para nada, siempre sentí, nunca sentí ningún brinco en ninguna nota siempre me iba así de paso con la vocalización nunca sentí ese cambio del, no de, lo que es del... sobretodo en las voces agudas no del fa, fa sostenido al sol, por ahí ¿no?

A - ajá, muy bien, y bueno, ¿Cuánto tiempo, qué, cómo, cómo fue que solucionaste tu ese problema que me mencionas cuanto a la respiración y al aguantar lo de las frases largas y todo eso cuánto tiempo empleaste y cómo lo solucionaste?

D - Pues realmente yo creo que al 100 por ciento pues no está solucionado ¿no?, o sea, yo creo que siempre todo puede ser perceptible, y este, pues yo creo que llegué a solucionarlo en cierta medida para poder dedicarme a esto, pero, pero al 100 por ciento yo creo que todavía no, este y la verdad pues nunca he encontrado quién me pueda ayudar en esa cuestión porque pues realmente casi todos los maestros se enfocan en pues ya en lo que es en la técnica en sí, pero en técnica de respiración yo creo que nadie, ¡eh!

A - Ok y ¿Cuáles son las principales dificultades que has enfrentado en tu carrera que no sean precisamente técnicas, hablo de no sé el aspecto laboral, espacios para cantar, no sé, de cualquier tipo pero que estén relacionadas con la carrera?

D - Pues cuestiones externas pues lo de siempre no o sea realmente yo creo que aquí en el país hay poco mercado no para pues para dedicarnos a este tipo de música, para, dedicarnos a este tipo de profesión, pues realmente yo creo que sí es muy gustada la música pero sigue siendo elitista ¿no? entonces yo creo de cualquier manera no hemos alcanzado a llegar a toda la gente que quisiéramos para que esto fuera un poquito más, pues dejemos de decir comercial no con que fuera un poquito más digerible para la gente entonces por ese aspecto yo siento que sí no hay mucho trabajo y esa es una de las causas que yo veo como problema no, que puedan llegar a hacer desertar a varios estudiantes sobre todo.

A - Ok

D - No pues yo creo que el proceso en sí no, o sea nunca se llega a cantar en un mes bien, o sea pues te digo, yo llevo 20 años y siento que todavía me falta mucho ¿no?, igual este pues una carrera de 4-5 años yo creo que a los 5 años apenas estás vislumbrando la manera y todavía te falta un buen camino ¿no? o sea yo pienso que este es un proceso muy muy largo, bueno, habrá quien ya cante bien de nacimiento no pues ahí están los grandes genios del canto, pero pues es muy raro la mayoría de gente necesitamos un proceso muy largo.

A - muy bien ¿Cuál sería tu sugerencia para otros tenores que tienen problemas similares tanto el aspecto técnico que me mencionaste de, de la respiración y este... pues el de las oportunidades?

D - pues si mira o sea que mal no, pero yo creo que si se quiere crecer o si se quiere aprender realmente canto pues este, pues yo creo que aquí en la ciudad, no, yo creo que tendría que ser en

DF y como pues ahí está, saturadísimo de gente y de alumnos yo creo que pues hay que salir del país hay que buscar nuevas propuestas para poder uno crecer.

A - muy bien, Daniel este, y ¿Cuál sería tu propuesta para las instituciones relacionadas con la educación del cantante para ayudar en este aspecto de las oportunidades y también en el aspecto técnico de la respiración?

D - pues este, no sé, tal vez este, crear algún tipo de, bueno en este caso de aquí de Querétaro no, pues ya ves que existe lo que es el coro municipal o vocees queretanas que ahorita ya nada más el coro municipal Santiago, pues este de no ser de alguna iniciativa privada, o de algún gobierno, de algún gobernante que le apueste a esto pues realmente yo creo que es algo difícil no, o sea realmente son siempre esfuerzos aislados los que se tienen que hacer y pues realmente son pocas las oportunidades, pero pues a machetearle no, ahí en los gobiernos municipales y a los que pues se saben mover en esa onda de la iniciativa privada y todo eso yo creo es la única manera, no, no hallo cómo pueda uno sobrevivir de alguna otra manera en este ambiente ¿no?

A - claro, bueno Dany pues muchas gracias esa sería la última pregunta este, de veras te agradezco mucho yo sé que estas muy ocupado, pero bueno ya con esto ayudaste bastante a mi proyecto de investigación.

D - ok, no gracias a ti.

A - que tengas bonita noche, hasta luego.

ANEXO ENTREVISTA 3

Entrevista sobre problemas en el desarrollo del uso de la voz en tenores.

20/09/2015, Remoto.

Fernando Tonatiu Arellano Ramírez

A – ¿Edad?

F – 28 años

A – Y tienes que dar tu permiso de que te entreviste.

F – Ok adelante.

A muy bien, ¿Cuántos años llevas cantando?

F – Llevo cantando justamente 10 años

A – 10 Años, eh... ¿Cuántos años has estudiado canto?

F – Eh, 10 años también los mismos, los mismos que llevo cantando he estudiado la técnica vocal y trabajando con la voz.

A – Eh ¿Hás desarrollado alguna molestia recurrente en ese lapso de tiempo?

F – Eh Sí, este, pues más que nada los problemas eh, normales por exceso de trabajo que son las disfonías, este, las inflamaciones en cuerdas, eso es lo más común en mi trabajo y estos diez años ya que pues bueno, pues el exceso de trabajo si ha sido bastante, y pues de ahí pues, se han desarrollado “ehm”, al inicio de mi carrera en el... ¿Qué será? a los tres años de haber empezado, pues desarrollé lo que es un nódulo al inicio y eh, este año en 2015 eh, por exceso de trabajo y tuve una enfermedad gastrointestinal, pues desarrollé lo que es un pequeño pólipo, “aham”.

A – Ok, ¿en la primera vez que tuviste un problema sientes que se debió a tu método de canto?

F – Sí así es fue no el nódulo pero si más que nada por mala técnica apareció también por el abuso desmedido del repertorio para mi corta edad, te estoy hablando que me salió a los 20 o 21 años más o menos y el repertorio era muy pesado para mi edad, yo estaba trabajando un repertorio para un tenor lírico *Spinto* o un lírico *di Grazia* y pues bueno a mi edad era como muy pronto para trabajar ese tipo de repertorio, entonces sí, más que nada fue por mala técnica. A - y tú ¿qué tesitura tenías en ese entonces o qué tesitura tienes? F – Ahorita a mis 28 años, estoy trabajando como tenor *lírico ligero*, con tendencia más hacia lo ligero pero al inicio me empezaron trabajando como un tenor *lírico spinto*, conforme pasaron los años, la voz se fue asentando, la técnica se fue desarrollando de una mejor manera y más positiva y se fue asentando más hacia lo lírico y este la coloratura, ¿no? También.

A – De acuerdo, eh, bueno pues la siguiente pregunta eran cuales fueron las mayores dificultades técnicas que has tenido, no sé si serían estas molestias o en particular en el desarrollo de tu educación has tenido otra dificultad.

F – claro pues sí pues más que nada batallé muchísimo para poder llegar a lo que podemos llamarle como, la idea de resolver mi instrumento en este caso para llegar a controlar lo que es el giro de la voz eh, fue como que lo más complejo para mí hasta ahorita y lo que es también, la coloratura, es lo que se me dificulta un poco a estas alturas, pero dentro de todo mi trayecto sí, lo que ha sido respiración y el giro de la voz ha sido con lo que más he batallado y quizá un poco lo que es la famosa línea del canto, pero, estos tres pienso que es como lo más complicado para mí ¿no?

A – El giro de la voz en el pasaje, F – claro, más que nada en el registro agudo en ese nivel ya de ¿qué será? Del do 5 que sería otro paso “Mi”, Fa, Fa #, ahí tengo otro brinco de repente medio

alocado y después de eso del que será del “La” eh la sostenido sí natural y do, allí tengo otro giro que sí me cuesta un poco resolver, ya después del do sobreagudo hacia arriba pues ya todo está como muy resuelto en el sentido de que pues bueno de antemano, de antemano sabemos que los sobreagudos son gritos impostados, pero sí esos pequeños pasos, ya de la voz controlar voz media hacia el registro agudo sí para mí es un poco complejo ya que de repente puedo sobre cubrir la voz.

A – Ok y bueno la siguiente pregunta es cuánto tiempo te tardaste en solucionar o te has tardado en solucionar esta dificultad técnica.

F - Pues fijate que eso si es interesante porque a siete años de carrera, bueno, desde el día uno hasta el año número siete estuve trabajando muchísimo sin tener grandes avances, y eso te lo digo que fue apenas hace dos años cuando fui a Jalisco que fue una maestra del *Metropolitan Ópera House* de Nueva York, la maestra Margaret, me resolvió ese problema en siete días casualmente no?, entonces podríamos decir que llevo siete años y siete días en resolver o más bien en entender la idea de lo que se trataba el giro y dejar pasar y conectar resonadores y todo esto para poder resolver el giro no?. A – Perdón podrías repetirme el nombre de esta maestra, es que no se escuchó muy bien, F – “Aham” la maestra se llama Margaret Lattimore es mezzosoprano del *Metropolitan Ópera House* de Nueva York. A – Ok muchas gracias.

A – Bueno “ehm” ¿Cuál sería tu sugerencia para otros tenores en solucionar problemas similares?

F – Pues más que nada paciencia, concentración hacia lo que es “estem”, la fase, no se puede decir “estem”, si en base a lo que sentimos mientras estamos trabajando la voz ¿no? O sea simplemente es dejar ir ahora sí que nuestra capacidad de cantar, no estresarnos frente a los que no es tener espacios, más lo que son los tenores jóvenes tienden como a desesperarse, entonces si recomiendo mucha, mucha paciencia y concentración hacia lo que vamos haciendo técnicamente, para que sobre lo que estemos sintiendo, vayamos resolviendo y encontrando el camino a final de cuentas la técnica pues la vamos a desarrollar nosotros mismos el maestro de canto se encarga solamente de guiarnos por un mundo de posibles sensaciones y ya nosotros como ejecutantes, como aprendices de la técnica, también pues, tenemos que este identificar el camino correcto, que esa es una fase muy complicada, por lo mismo que de repente tendemos a estresarnos a desesperarnos porque no sale a la primera, sino que eso bien puede tardarnos, como bien dije siete años o siete días, entonces va a depender mucho de cómo lo vaya sintiendo o como lo vaya asimilando el alumno o en este caso el cantante.

A - Bien ¿Cuáles son las principales dificultades que has enfrentado en tu carrera pero no necesariamente técnicas?, o tu sientes que en lo técnico es lo más que has experimentado de dificultad y en otros aspectos, no tanto.

F – claro pues yo he presentado dos tipos de dificultades, sí técnicas porque sí eh varios *couches* me han dicho bueno, hay que trabajar, ciertos aspectos de mi voz, por ejemplo la letra i, que sí para mí es un problema bastante grande, emparejar la letra i, “ehm” cosas técnicas pues la línea de canto también, el control de mi aire y por otro lado también la otra dificultad, pues es “ehm”, la cuestión de “ahm”, vaya, económica, por seguir trabajando con un *couch* más en forma, digo si lo hago pero me gustaría hacerlo por periodos más largos, pero de todas formas siento yo, por otro lado de afuera si me han comentado, prácticamente es cuestión técnica y seguridad en lo que estoy haciendo, confianza en lo que puedo hacer y debería hacer, entonces más que nada confianza y en el aspecto económico como estudiante pues, todo el mundo vamos a sufrir y pues la razón técnica también.

A - Entonces tú dirías que una manera de solucionar estas dificultades que has tenido han sido en base a confianza, y a solucionar el aspecto económico. F – sí.

A – ¿Cuál sería tu propuesta para instituciones relacionadas con la educación y la salud para prevenir estas situaciones que mencionaste en tu carrera y en tu técnica que han sido difíciles?

F – Claro, pues mi propuesta sí sería que bueno, este dejar a un lado que el problema egocentrista de los maestros de canto porque de repente sí hay mucho egocentrismo en eso y no dejan que el alumno se desarrolle como... conforme a sus posibilidades y capacidades ¿no?, por lo regular los maestros tienden a imponer cierta técnica y de esa forma tienen que cantar los alumnos, mi propuesta sí sería completamente lo contrario, dejar que la voz se vaya desarrollando poco a poco conforme vaya asimilando el alumno las ideas y él solamente guiarlos, y claro ponerlos a cantar a los alumnos, obviamente con el debido repertorio conforme su nivel musical y apoyarlos más que nada apoyar a los jóvenes estudiantes porque en realidad es en el escenario en donde se hace un cantante ¿no? a la hora de cantar es cuando vamos a identificar los problemas que tenemos y los detalles que podamos tener con ciertos compositores y estilos musicales y sobre eso porque pues en un salón de clase pues no reconocemos tanto no? Entonces en base a la práctica pienso yo que es una forma también muy factible de aprendizaje y obviamente pues en el acto de canto tiene que avanzar a su ritmo de cada estudiante.

A – Pues muchas gracias pues esas eran todas las preguntas.

ANEXO ENTREVISTA 4

20/09/2015, remoto.

H - Héctor Rosendo Valle Loera

A - Muy bien, ¿tu edad?

H - 30 años

A - 30 años y bueno, el que me das permiso de entrevistarte.

H - sí

A - Muy bien, este, Héctor ¿cuántos años llevas cantando?

H - ¿Profesionalmente o estudiando?

A - Eh, aunque sea estudiando o incluso si cantabas antes, desde el inicio, desde el inicio que cantabas.

H - Bueno, si es desde antes pues casi, no sé, unos quince años o 16.

A - Y ¿cuantos años llevas estudiando?

H - Llevo estudiando doce.

A - Doce años ok, durante el tiempo que has cantado ¿Has desarrollado una molestia recurrente en este lapso de tiempo?

H - Molestia no, alguna vez tuve un problema de “nnnn” mis cuerdas por reflujo, casi como a los cuatro años de estar estudiando, este estudiaba mucho y me lastimé, pero después ya lo curamos con homeopatía y hasta ahorita no he tenido problemas.

A - Ah muy bien gracias, ¿Cuál serían las principales dificultades técnicas que tienes o has tenido alguna vez en lo que llevas estudiando?

H - Pues dificultades técnicas para mí ha sido una como descubrimiento constante ¿no?, si te digo más como dificultades técnicas más bien como he estado construyendo la técnica que es algo tan complejo que al principio no lo vislumbras, no lo comprendes, es demasiado es complejo y a la vez muy fácil eso es lo que tiene ¿no?, este eh, lo que yo traía de natura era como mi registro y o sea el registro completo siempre lo tuve, siempre tuve el do, siempre tuve todo el registro lo que no tenía era como afinación constante este, siempre tuve el volumen pero me fallaba mucho la afinación, algo una complicación técnica que tuve cuando empezaba es que yo no tenía *vibrato* y me costó bastante cómo entender cómo hacerlo como lograr que se equilibrara y tal ¿no?, este ya después, pues he ido construyendo y este último año que he estado en el estudio de ópera este pues ha sido un, un avance técnico muy importante porque como me he topado con muchas por ejemplo

un problema técnico o una... ¿cómo me dijiste tú? una dificultad, fue por ejemplo los pianos ¿no? porque yo siempre cantaba fuerte, entonces cuando entré, me topé con Mozart ¿no? y para cantar Mozart se necesita saber cantar, o sea completamente o sea es algo tan... (con matices) con tantos matices tan pulcros y tanta línea necesitas una técnica sólida para abordarlos, yo ya había abordado el *Don Ottavio*, así como estudiante pero como me puse el reto otra vez, sí me costó muchísimo trabajo volver porque para empezar no es un papel como adecuadísimo a mí y... pero este, descubrí muchas cosas pues, que me hacían falta por ejemplo ahora ya se un poco como es sentarse en el aire no, “estem” el maestro Araiza ha venido y nos ha explicado muchas cosas sobre la técnica de mantener los flancos abiertos, o sea como claves que uno tiene que estar presente no que siempre tienes que respirar profundamente y esa lucha de tener siempre los flancos abiertos y usar la técnica moderna de canto, este cuesta bastante tiempo como comprenderla y aplicarla, pero más o menos esos son las dificultades que he tenido, la afinación y el volumen.

A - Ok ¿Qué tipo de tesitura tienes tú?

H - Yo soy tenor, lírico.

A - Tenor lírico, muy bien, perdón esto de tener los flancos abiertos ¿qué es? abrir los resonadores, abrir el pecho, o ¿a qué te refieres con tener los flancos abiertos?

H - Hay una, hay una, las últimas costillas de las que son costillas, (flotantes), flotantes este aquí hay una parte a la que le llaman los flancos.

A - Ah muy bien

H - y mantenerlos abiertos es como pues abrirlos y cuando cantas no colapsarlos o sea, la técnica moderna de canto parte de una de una posición que no es natural en el cuerpo, este, cómo te puedo decir cuando uno respira, respiras hasta cierto punto pero lo que es natural, pero la técnica moderna “mhm”... postula, o más bien propone que abras tu capacidad pulmonar al máximo y desde ahí comienzas a cantar entonces se potencializa toda tu voz tu volumen todo, eso significa abrir los flancos o sea mantener esa parte de las costillas abiertas.

A - Muy bien muchísimas gracias, sí, este... ¿Cuáles son las principales dificultades que has enfrentado pero ya no en el aspecto técnico sino en tu carrera no se al buscar espacios, a buscar maestros al este, no sé en general en tu carrera, en tu formación?

H - Pues al principio uno busca... vas buscando los espacios ¿no?, yo gracias a dios yo me encontré un poquito no sé si decir tarde, pero me esforcé demasiado si hice varios intentos antes de tener una, la primera oportunidad como de entrar a un lugar con constancia ¿no? O sea fue al taller de

Ópera de Sinaloa, ya ahí, bueno y antes de eso también al taller de ópera del maestro, el del maestro Enrique Pastor fue el primer lugar donde me aceptaron y donde pues... votaron por mí ¿no? me dieron un beca y estuve estudiando un buen rato, este y luego de eso este pues ya me fui ¿no? una tras otra han sido las oportunidades que me han estado dando pero siempre hay como que ... uno nunca sabe con qué maestro ir y luego otra de las dificultades técnicas es que no hallas como resolverlas yo he ido con muchos maestros y... Porque los primeros no me decían todo lo que había que saber ¿no? los primeros, primeros los de la escuela los de la escuela de música. A – ajá H - Me enseñaban pero lo que sabían ¿no? pero ese es un descubrimiento constante siempre estás aprendiendo nuevas cosas,

A – Claro,

H - Entonces le vas hallando y este en general pues si o sea la cosa es estarle buscando el chiste es no rendirse de que no te salgan las cosas porque, si le sigues buscando y sigues buscando opciones algún día le vas a hallar aunque sea adelantar el tiempo a todos nos llega ese momento ¿no? pues sirve estar buscando siempre hacer las cosas mejores y pues con tu individualidad o sea con tu gusto pues este, porque hay gente que le gusta cantar muy fuerte, hay gente que no le gustan los matices y no que todo sea fuerte entonces está un poquito limitado, hay gente que le gusta mucho hacer música, entonces según la visión que tengas del canto es lo que vas a ir desarrollando hasta que llegues al nivel que tú quieras, porque pues uno puede llegar al nivel quiera.

A - Muy bien Héctor pues ya me contestaste como tres preguntas con esa última con la explicación que diste, eh, ya la última sería ¿Cuál sería tu propuesta para las instituciones para ayudar a este proceso donde se les va presentando algunas dificultades a los tenores específicamente?

H - Bueno la voz del tenor yo no sé si sea la más difícil pero a mí se me ha hecho difícil comprenderla no y sí es... o sea es una de las voces más difíciles creo yo porque.... bueno depende también de la tesitura no porque hay tenores ligeros que abren la boca y ya están cantando pero en mi experiencia hay voces más naturales que la del tenor o sea, sí o sea, la del tenor es un poco una voz que hay que estarla, fabricando, construyendo, más que fabricando, es construirla hay que tener muy buen apoyo, hay que tener muy bien puestas las bases, que si esas nadie te las da... ése es el punto yo creo número uno para las instituciones buscar gente que te den las bases verdaderas del canto pero es que este negocio es tan turbulento y tan.... “neblinesco” que uno no sabe a quién hacerle caso, si hay tantas opiniones, tantas opciones que hasta el final te das cuenta pues no sé si sea la verdad pero es la que te sirve a ti ¿no? o sea a quien le haces caso pero sin duda hay malos

maestros y hay gente también que está fatal, y que vende una cosa que no es efectiva, hay que tener visión y hay que saber escoger a los maestros y no irse con la finta porque hay mucha gente que se vende muy bien que viene de escuelas muy, rimbombantes y que, no vienen tan bien como se promete ¿no?, es como para, como un consejo, yo no sabría que decirte porque esto es tan... ¿cómo te digo tan incierto?, este, que tendría que buscar a una persona que elija bien a un maestro que va a estar en una institución, sería elegir bien pero el elegir bien depende del lente con el que se ve, entonces si está al mando una persona que piensa que una persona es buena, depende de su conocimiento de la disciplina, entonces lo único que puedo decir, lo único es que es muy cierto es que al árbol, se le conoce por los frutos y a los maestros por los alumnos, si un maestro tiene más de 5 alumnos 6, quiere decir que el maestro es muy bueno porque no todos los alumnos entienden, pero ya uno que tiene más de 5 o seis alumnos muy buenos, es que es un maestro bastante bueno, entonces más o menos elegir a la gente que va a estar allí dando clases, pues muy bien y tratar, porque eso es muy bueno, de que haya confrontación, o sea constante con... que inviten gente a dar *Masterclass* que haya, porque siempre en las *Masterclass* se ve el nivel que se tiene, yo... no voy a decir el nombre de una escuela a la que hace tiempo fui y que dio una clase un maestro muy muy bueno, y... y vaya es una institución muy grande pero la gente no canta, o sea tiene un nivel bastante bajo, entonces eso deja ver y ya no se duermen en sus laureles de que si este maestro es bueno o de que si este no, o sea si estás constantemente llevando aunque sea cada seis meses a un maestro bueno, o sea reconocido, que sea un maestro que cante, que cante profesionalmente a un buen nivel este se puede echar de ver el nivel, o es como un examen para los maestros que están y es algo muy bueno que se puede adquirir ¿no?

A - Muy bien, sí muchísimas gracias esas serían todas las preguntas.

ANEXO ENTREVISTA 5

Entrevista sobre las dificultades en el uso de la voz para tenores.

19/09/2015, remoto.

Ismael Jiménez Álvarez

A – muchas gracias, ¿su edad?

I – 44 años

A – Muy bien, ¿Usted me da permiso para que se realice esta entrevista?

I – sí.

A – Muy bien, ¿Cuántos años lleva cantando maestro?

I – 20 años aproximadamente

A – 20 años, Y empezó a cantar desde que estudió canto o ya cantaba anteriormente, ¿cuántos años ha estudiado canto en total?

I – Pues yo empecé a estudiar piano primero a los 11 años y después a los 17 años empecé con las clases de canto.

A – A muy bien, pero entonces empezó a estudiar, desde la clases de canto o ya cantaba anteriormente.

I – No yo cantaba toda mi vida ¿no?, pero de cosas que me gustaban a mí, pero empecé a cantar desde los trece o catorce años que me gustaba.

A – OK, Y ya se formaliza su formación a los 17.

I – Es correcto y al piano a los once.

A – En el periodo en el que lleva cantando ha desarrollado alguna molestia recurrente, I – “ehm” no la verdad no, A – Siempre ha sido muy sano I - pues por la técnica.

A – pero incluso en estos años anteriores a que empezara a tomar técnica de canto no había tenido ninguna molestia.

I – No la verdad no porque “estem”, mientras tuve alguna molestia en lo que aprendía, el paso de la voz “jeje”, en lo que aprendía si había un problema porque pues se cansa mucho la voz.

A - Y entonces cuando usted empezó a tomar técnica es cuando se soluciona esto del paso

I – Exacto y a lo largo del tiempo ¿no?, a lo largo de dos o tres años después de que empezara las clases ¿no?

A – Ya bien, bueno en cuanto a, ya sea de técnica o de otro tipo, ¿Cuáles son las principales dificultades a las que se ha enfrentado a lo largo de la carrera?

I – Eh bueno primero mira lo más complicado para mí, fue que yo era un tenor de voz que le llaman corto, era un tenor lírico pero con voz corta, o sea que naturalmente mi tesitura era muy corta, máximo en sol, y digo máximo en sol mal dado eh, entonces “ehm” la cuestión fue desarrollar toda la parte delos agudo fue durante muchos años de trabajo no?, en desarrollar siempre tengo que cantar con una técnica excelente porque mi tesitura es más hacia, parte del centro. Tiene más factibilidad para este tipo de cosas, aunque no soy barítono ¿verdad?, pero esta ha sido la cosa más complicada que ha habido en mi carrera que no tengo una tesitura alta natural.

A – Ok, mire la siguiente pregunta que tenía yo programada en la entrevista era como podía solucionarla o como pensaba solucionarla, pero me está respondiendo que fue a lo largo de la

técnica, aquí no sé si podría explicar un poco el proceso que tuvo para solucionar el problema, que me comenta de la tesitura o de la voz corta.

I – A ok si, “ehm” fue entender perfectamente el paso de la voz, o sea una vez entendiendo el paso de la voz hay que trabajar en el paso de la voz varios años y así es como se soluciona el problema de la voz corta, “ehm” una vez que el paso está bien puesto la voz y obviamente al trabajar con el paso y los resonadores correctos de la cabeza eh se soluciona ese problema de la voz corta “ehm”, y con mucho ensayo y con mucho “ehm”, vocalización.

A – Ok, cuáles son las mayores dificultades, bueno es que también esa pregunta la anterior se refería a lo técnico pero también si había tenido problemas en el desarrollo profesional en cuanto a espacios o algo así.

I – Ah sí, siempre todos los problemas se tienen, sobre todo ahora que ya está más abierto la parte por lo que es el internet, Facebook, y eso que ya abren más talleres de ópera pero antes no había todo eso, o sea no se sabía dónde acudir, dónde apoyaran más que el FONCA y el FONCA pues siempre apoyaba a los mismos que conocía entonces “estem”, era un problema porque no había apoyos, todo tu lo tenías que hacer, ¿no?, yo estuve becado para Estados Unidos, gané un concurso aquí en México nacional de música y veníamos gente de todas las escuelas y solamente ganando así concursos así muy, muy específicos, y lleno de gente y con muy pocas oportunidades y aparte de ahí yo me tuve que pagar la otra parte, que me pagaron todo lo que fue la beca de la escuela, la colegiatura, el *tuition* que le llaman, pero la parte del *housing* y todo lo que es ir allá eso lo tenía que pagar uno, yo tuve que pagar tres años antes y juntar para irme y estando allá no puedes trabajar porque no tienes el estatus más que unas horas, y entonces te tienes que regresar a México y bueno es un rollo ¿no?, es un problema financiero, esos problemas todos los tienes, o sea tienes que tener una fuente financiera para que puedas “ehm”, en esta carrera mantenerte ¿no?

A – Claro, sí entonces este, sobre todo usted se enfocaría en que en ese tiempo había que ganar específicamente un concurso para que le dieran la oportunidad de poder desarrollarse en otro lado.

I - Sí, era muy complicado ir directamente a una Universidad o a algún lugar especial, ¿no? Había que hacer algo aquí antes, u obviamente irse ¿no? Pero pues eh teniendo muchos recursos ¿no? irse a Europa o eso pero apoyado por alguien, pero solos, pues solamente que tuvieras los recursos.

A – ¿Cuál sería su sugerencia maestro, para otros tenores que tienen problemas similares? Tanto en el aspecto financiero como mencionó de las oportunidades o bien el técnico.

I – Bueno en el aspecto financiero ahora, hay más apertura, hay más lugares donde puede uno eh, empezar a desarrollarse, ese empezar, aquí en México ya hay varios lugares en donde uno puede ir a ver cómo, ya son talleres de Ópera entonces uno puede ir allí a formarse y de allí ya encontrar cuales son todos los polos que hay ahorita en todos los países, hay muchos lugares donde desarrollar y empezar a hacer audiciones, eso es básicamente, poner repertorio para hacer audiciones no?, eso es básicamente, poner repertorio e ir a hacer audiciones a otros países. En México tenemos muchas buenas voces de tenores y eso ya es mucho reconocimiento, sobre todo tenor la verdad las otras voces es más complicado, que hay mejores voces en otras partes no? Pero los tenores sobre todo yo creo que en México tienen todavía probabilidades de salir, pero hay que hacerlo joven ahorita ya hay más oportunidades, más apertura para que los escuchen antes no te escuchaba casi nadie, yo conocí a gente en el *Metropolitan* y a mí ni con recomendaciones a veces no?, entonces eso, básicamente que se busquen los primeros talleres de ópera serios que haya en México y que empezaran allí, aparte de la escuela hay que buscar un taller, la escuela un taller, para empezar ahí a desarrollarse no? Y de ahí buscar en el extranjero un lugar porque pues aquí en México la verdad es que no tiene, o por lo menos no tiene presente ahorita.

A – ok, y en el aspecto técnico ¿qué recomendaría también a otros tenores que han pasado problemas similares a los de usted?

I – Eh que realmente primero que conozcan su voz porque normalmente el maestro les va a decir que hagan esto o que hagan lo otro, yo la verdad es que gracias a que escuché a unos y no escuché a otros, tengo la voz, ahá, entonces, hay que conocer tu voz primero A – confianza en uno mismo, I – Aham, confiar en uno y también un *feeling* del maestro que está trabajando con uno que lo esté entendiendo, porque generalmente también a veces el maestro no entiende y este, eso es lo que pasa no? Eso es lo que pasa que tienen que ponerse de acuerdo, entender la voz, que se pongan de acuerdo en los conceptos y entonces juntos se pueden solucionar muchas cosas pero el maestro también tiene que tener apertura con el alumno tiene que ser un maestro capaz de diagnosticar, primero, que tipo de voz es y luego como funciona su voz porque no todas funcionan iguales, ¿sí? Entonces yo creo que ese es el gran problema, y ¿Cómo se encuentra un buen maestro?, por miedo de las recomendaciones, cuando tú ves recomendaciones de algunas personas, entonces también eso es importante, también al maestro de canto se le encuentra por medio de una recomendación.

A – Bueno y por último, ¿Cuál sería su propuesta viendo todo lo que ha mencionado sobre los problemas que ha tenido y como los ha solucionado, para las instituciones relacionadas con la

educación y la salud para prevenir este el que, para ayudar más bien a los jóvenes en algunas situaciones en cuanto a canto?

I – Bueno yo diría, primero que realmente eh, se desarrollaran instituciones y vamos, escuelas o lo que quieran, eh, y que estén realmente ya vinculadas a que empiecen a hacer cosas directamente profesionales no?, o sea eso se dice pero no se hace, yo me acuerdo en Estados Unidos en la universidad directamente cuando estábamos cantando de la universidad con la orquesta de la universidad para hacer cosas no? O nos daban la oportunidad para hacer audiciones, la cuestión es que yo no tenía el estatus de visado, si no yo me hubiera quedado allí, pero no tenía entonces esa era la cuestión, entonces había que esperar más años y más dinero pues no tenía pero si totalmente tienen que así, ya, que si tienes una escuela que realmente empiecen a hacer conciertos ya pero ya profesionales, pagados o sea a eso me refiero, no que les den una oportunidad, sino bien vinculen realmente, eso de vincular, eso de vincular ya está tan hablado que ya se pierde no? Todas las palabras se han repetido tanto que ya se pierde la importancia, pero básicamente es eso, que las escuelas ya lleven directamente al cantante a las salas de concierto, a que ya hagan directamente que se les pague, de allí que les ayuden a los que van destacando a vincularlos a otros lugares donde hay trabajo también ¿no? que hagan puentes.

A – Bueno maestro muchísimas gracias

ANEXO ENTREVISTA 6

21/09/2015, remoto.

Entrevista sobre problemas en el desarrollo de la voz en tenores Joaquín Ledesma.

Nombre: Joaquín Ledesma Marquina

A - ¿Su edad? J - 44 años

A – Y que me da el permiso para entrevistarlo.

J – Sí sí claro

A – Bueno la primera pregunta es ¿Cuántos años tiene cantando?

J – Ah casi 23 años.

A – 23 años, y ¿Cuántos años ha estudiado canto?

J – Pues mira te podría decir que escolarmente estudié solamente 4 años y preparándome así pues no sé, a lo mejor unos 5 o 6 cursos, pero realmente ha sido muy poco, todo el trabajo que he hecho de capacitación ha sido prácticamente personal.

A – Muy bien, cuando en ese tiempo ha desarrollado alguna molestia recurrente. J - ¿Molestia? A – Sí

J – No, o sea tengo... nunca he tenido problemas con mis pliegues bucales, vocales perdón, he tenido pues sano mi aparato,

A - Muy bien maestro, este, ¿Cuáles son las principales dificultades técnicas que tuvo en algún momento?

J – Básicamente que mis maestros no me supieron explicar el apoyo y la respiración como base del canto, o sea la mayoría de los maestros explican y explican bien como se debe cantar, la línea de canto y todo eso pero, no te enseñan que la fortaleza es que respires bien y que sepas apoyar eso es lo que me costó mucho desarrollar por mí mismo, o sea yo lo encontré solo.

A – Muy bien, la siguiente pregunta precisamente es ¿Cuánto tiempo usted más o menos se llevó en solucionarlo por su cuenta?

J – Eh, mira la respiración la encontré ya que cantaba, o sea cuándo me di cuenta de que ya cantaba yo bien y ya me contrataban las orquestas, ya hacía yo un trabajo profesional, vivía de eso, pero cuando empecé a respirar conscientemente fue hasta el año 2003, o sea hace 11 años o sea después de doce años, por supuesto todos respiramos bien para la hora de cantar pero no respirar conscientemente, y el apoyo lo aprendí como 5 o 6 años después de empezar a cantar.

A – Ok, Muy bien ehm, e independientemente de la parte técnica, ¿Cuál ha sido su principal dificultad en cuánto a la carrera de canto?

J - Eh pues básicamente ha sido que en México, no se identifican las voces o sea la mayoría de la gente quiere tocar un repertorio que en mi caso no es muy, o sea no es para mi voz, siempre quieren escuchar tenores líricos y mi voz es lírico-ligero, entonces siempre tienes la dificultad porque quieren escuchar voces grandes, voces fuertes, no hay las tonalidades, siempre he tenido que, mi repertorio siempre he tenido que subirlo de las tonalidades originales, porque canto muy agudo, entonces cuando canto con las orquestas, la gente se queda con la impresión de que mi voz no es muy fuerte o que no es muy potente pero, porque el repertorio que canto o el repertorio que quieren que cante, que por eso me contratan, no es el adecuado para mi voz y ahí lo que para mí ha sido una dificultad es decir oye, si no canto eso que me piden, pues no canto entonces pues prefiero cantar aunque no sea el repertorio adecuado para mi voz, como lo puedo cantar.

A – OK o sea si lo termina cantando pero como un tenor lírico-ligero o sea bien eh.

J – Sí, aunque a mí me digan que no me oigo o sea yo no sacrifico mi técnica por las críticas que me hagan, yo he sido muy celoso de cuidar mi voz y me ha dado resultado porque hasta la fecha, he tenido otro tipo de problemas físicos pero no de canto o sea, una vez tuve que ir con el otorrino porque este, como mucho picante y me estaba quemando las cuerdas un problema de gastritis que tenía pero no fui porque tuviera algún daño. A – claro J – no, porque mis cuerdas estaban irritadas por los gases que se crean por la, por el problema de gastritis pero no, no precisamente por un problema de técnica, no por un problema en mis pliegues vocales.

A - ¿Cuál sería su sugerencia para otros tenores que han tenido problemas similares? Tanto en el aspecto que me comentaba de la respiración o/y en cuanto a lo técnico y en cuanto a lo que me comentaba de que la gente siempre quieren escuchar voces grandes y que probablemente tenores que no tienen la voz esta que todo el mundo espera escuchar, este ¿Cuál sería su sugerencia?

J – Bueno mira, primero hay que entender que el cantante es un eh, atleta de alto rendimiento, si tú no te consideras un atleta de alto rendimiento es muy difícil que logres la profesionalización de tu trabajo, ello conlleva tener una alimentación adecuada, hacer ejercicio, o sea tener nociones de salud, por decir yo he tenido la fortuna de tener muchos colegas que me piden consejos o que me piden oye, ¿tú no te enfermas? Y básicamente no me enfermo, porque hay que tener una higiene de la boca y de los dientes muy buena, por decir la utilización del hilo dental en la noche es indispensable para los cantantes y el 95 % de los cantantes que conozco no usan hilo dental y cuándo les digo que eso es lo que me ha salvado de enfermarme de la garganta pues, se sorprenden, lo hacen y jamás se vuelven a enfermar, A - ¡ah muy bien! J – y ver tu cuerpo como, o sea es que el instrumento eres tu entonces tienes que cuidarte, tienes que cuidarte en muchos aspectos y eso es determinante para tener ehm, una, un resultado en el canto, o sea básicamente que te cuides de manera integral.

A – Muy bien, Gracias maestro eh, la última pregunta sería, ¿Cuál sería su propuesta para las instituciones relacionadas con la educación para prevenir eh problemas con cantantes, con cantantes tenores en especial? J – Otra vez perdón, A - ¿Cuál sería su propuesta para las instituciones relacionadas con la educación y la formación de tenores para prevenir, estos problemas, para prevenir el que de repente quieran abordar un repertorio que no les corresponde o el problema de pues, el no cuidarse ¿no? Precisamente el no exponerse a tener algunos problemas de salud.

J – Bueno mira, para las instituciones es un poco complicado es un poco complicado porque eh, creo que tenemos un gran déficit de problemas a nivel social en la alimentación, en el ejercicio en la disciplina de cuidarnos, sería casi imposible pedir que una institución educativa, lo haga o lo incluya dentro de sus estatutos o de su reglamento o dentro de su programa de estudio, no creo que lo haga, esta la responsabilidad es personal y la responsabilidad es de los maestros o del maestro que tu elijas para tomar clases, o sea por decir mis alumnos no avanzan solamente porque les doy buenas clases avanzan porque cambiamos un estilo de vida y entonces ese estilo de vida eh te genera un cambio de actitud, un cambio que ves a tu cuerpo como un instrumento, lo cuidas y te vuelves disciplinado, aprendes hábitos y eso transforma tu canto, eso por un lado y lo de las instituciones no creo que se pueda. A – Ok, si es más personal, J – Sí definitivamente.

A – Bueno maestro sería estas todas las preguntas de la entrevista, le agradezco muchísimo, yo sé que está muy ocupado.

ANEXO ENTREVISTA 7

Entrevista sobre problemas en el desarrollo de la voz en tenores.

28/09/2016, remoto.

O - José Octavio Sosa Ávalos

A – edad

O – 26

A – 26, y tu permiso para grabar esta entrevista

O – Sí claro

A – Muy bien, José eh ¿Cuántos años has cantado?

O – Llevo 5 años cantando

A Eh ¿desde hace cuánto tiempo tomas técnica vocal?

O – Desde hace tres años y medio

A – ¿No cantabas anteriormente?

O - no, muy poco casi nada, realmente yo me dedicaba al deporte antes. A – aham, ok, ¿En ese tiempo has tenido alguna?

O - Ehm, hasta qué...

A - sí perdón,

O- Hasta que entré con un maestro y ya me quise dedicar a esto.

A -Y esto fue como a los 23 años entonces, Ok en ese tiempo, O – 22, 23, por ahí...

A - Ok y en ese tiempo antes o después de tomar la técnica has tenido alguna molestia recurrente.

O – Pues al principio sí, eh, yo creo que como todos empezamos con el maestro equivocado, y este, yo salía pues muy fregado de las clases, o sea mis primeras clases eran así mucho dolor, jeje.

A – Ah Ok y ¿Más o menos tu a qué sientes que se debía específicamente? ¿o más o menos...?

O - ¿Cómo perdón? A – Que, ¿Más o menos a qué sentías que se debía esta molestia? ¿A que te vocalizaba sobre un registro de pecho hasta arriba o... no sé dime, dime...

O – Sí digamos me empezaba a vocalizar de un do central hasta el do agudo, sobreagudo, este, yo creo que ese maestro me tomaba como si yo ya supiera muchas cosas y realmente si estaba muy verde y yo no sabía muchas cosas técnicas, y siento que me trataba como si yo ya supiera mucho, entonces, yo creo que ese fue el factor, y principalmente, sin saber nada hacía las cosas como dios me daba a entender, pues me lastimaba.

A – Ok, ok, estem, ¿Cuáles han sido las principales dificultades en el desarrollo de tu carrera?

O – Pues... ¿en la carrera en sí o en el estudio?

A – eh sí primero sería este en la carrera y ya después te pregunto específicamente en el estudio sobre cómo son las molestias pero aquí me refiero en general en tu carrera.

O – Pues han sido varias, hay en la primera es que casi no hay nada, nada en que trabajar, nada en qué audicionar, y cuando las hay pues que ya tienen escogida la gente y solamente las hacen pues para “taparle el ojo al macho” ¿no? O sea otras eh pues, pues también tiene que ver con la técnica, que muchas cosas que hay pues yo todavía no me siento listo o apto para meterme o audicionar o cosas así.

A – Ok y este bueno la siguiente pregunta sería ¿Cómo piensas tu solucionar esto de los espacios de que no hay, de que las audiciones muchas veces ya están dadas, y también en el aspecto técnico me imagino que estudiando más, pero en el rollo de la carrera ¿cómo piensas solucionarlo tú?

O – Pues seguirle así eh ahorita por lo que yo te puedo decir es que mi maestra actual me ha apoyado mucho moralmente y... yo me meto a dónde sea o sea audicionar a donde sea, este año fue mi primer Morelli, pasé una ronda estem, eh o sea que es estar eh, en la línea no dejar ahí, sea como sea, estar ahí, hacer ruido, darte a conocer y pues no hay nada que hacer con el problema creo yo actualmente mas que machetearle y echarle ganas.

A – Y ahora sí ¿podrías describir las dificultades técnicas que tengas en el canto o hayas enfrentado anteriormente?

O – Sí, la primera es esa que te comento que mi primer maestro de canto me tomaba tal vez como si yo ya estuviera listo en algunos aspectos otras que por ejemplo en el conservatorio, o en otros escuelas pues eh los maestros son, por alguna forma llamarlos, no todos claro, pero muchos son, pues huevones porque... tu llegas, te ven talento o no te ven talento y te dicen que no que no estás hecho para esto y si te ven talento, se quieren saltar pasos, la respiración es uno de los factores que faltan en todos los maestros, estem, yo no sabía respirar hasta penas hace seis meses, con mi nueva maestra estem, la respiración el apoyo, tiene que ver con la respiración también, los maestros ven una voz grave y quieren hacer barítonos, los hacen barítonos y en realidad son tenores, pues chonchos y a las sopranos igual las ven grandes y las quieren hacer mezzos y pues ni al caso, o sea se saltan muchos pasos y en el conservatorio sobre todo, o sea les dan diez minutos, una vez a la semana, entonces no creo que sea algo, saludable y en realidad no los están ayudando porque los que no tienen los medios para tomar clases por fuera pues se tienen que chutar los diez minutos que les dan a la semana y pues sobre todo eso hay muchos maestros así que con tal de ganar dinero pues dan clases así y ya, y ni cantan bien o, no “pues ahí que se arreglen”, creo yo.

A – Y me comentas que ya comenzaste desde hace seis meses a tener el aspecto de la respiración mejor por tu nueva maestra, con ella estás cómodo en este momento.

O – Sí exacto ya, o sea es totalmente diferente a los que yo había vivido los tres años o dos años y medio.

A – Y ¿con quién estás tomando clase ahora? O – con Alejandra Sandoval, soprano.

A – Algunos tenores, muchos no, pero también muchos sí, me comentan que su principal dificultad técnica ha sido relacionada con el paso de la voz en el fa, sol, cubrir bien la voz de cabeza para poderla hacer resonar, ¿En tu caso también es parecida esa dificultad o no?

O – si exacto y sobre todo en esta temporada en la que estoy viviendo, es lo que estoy tratando de resolver, porque yo subía al agudo pues también como dios me daba a entender, nunca entendí el giro, o el paso, hasta ahora lo estoy entendiendo ya, antes no podía llegar a algún sol, o sea el sol era mi límite y a veces y ahora lo he estado resolviendo y ya llevo decentemente a un Si b, cubierto y bien hecho.

A – Bueno pues la siguiente pregunta era como los has solucionado o como piensas solucionarlos pero con esto que me comentas ya encontraste el maestro adecuado o con el que estás trabajando sobre eso.

O - Sí sobre todo eso.

A – No sé si podrías describir un poco el proceso de cómo ha sido el solucionar esto “ehm”, físicamente de la respiración cómo de cubrir la voz y el giro, pues físicamente.

O - Digo cada quien tiene su mundo y sus visiones pero eh la respiración para mí es como, es intercostal como una dona que tienes alrededor y es un fuelle, yo lucho por que las costillas no se cierren, exacto es pensarlas hacia afuera totalmente, siempre, siempre, siempre, pero sin presión o sea es que si hay una fuerza que haces pero sin tensión porque si metes tensión ya automáticamente la garganta se hace tensa también, entonces es algo que también se tiene que trabajar mucho, mentalmente sobre todo no físicamente sino mentalmente.

A - ¿OK, y sobre lo del paso?

O – Y el paso pues es totalmente eh con imágenes en tu cabeza, en mi caso yo lo resuelvo un poco con la u eh me funciona algunas vocales funcionan como u y la i, e, pensarlas enfrente, i, e, son enfrente, o, u, son un poco más atrás, no atrás la voz, es que eso también es una de las cosas que confundo, confundí mucho con otros maestros anteriores, que yo tenía la voz atrás, porque te dicen atrás, ¡atrás!, y pues no es atrás realmente, o sea es atrás de la nariz, o sea es pensarlo recto más bien.

A – OK, como por un espacio por donde pueda pasar o correr el aire no?,

O - Exacto, un tubo imaginario, me imagino muchas cosas,

A – Ok,

O – pero si es 100 % psicológico el paso,

A – Ok, ya me respondiste la pregunta que seguía que era sobre lo que te había provocado dificultades o molestias eso ya lo dijiste desde el principio, la siguiente sería ¿Qué sugerencias tendrías para las instituciones relacionadas con el desarrollo de las voces de los tenores en México ya sean educativas o de salud para prevenir “estem”, pues precisamente estas molestias o la situación que tú me comentabas de que nada más le dan diez minutos o de que los maestros pues...

O – Pues creo yo que en primera, una de las cosas que están afectando o afectan a los maestros es que son demasiado jóvenes, creo yo que muchas de las enseñanzas que tienen que dar, tienen que darlas lo maestros que ya han hecho carrera y que han vivido cosas, y que tienen mañas, porque también el canto es mucho de mañas, eh vocales, entonces contratar gente, aunque también una de las cosas es que contratan gente que tiene que tener título a fuerzas y creo que eso también es un error porque pues hay muchos cantantes y muchos maestros que jamás estudiaron en escuelas y/o no terminaron y pues esos maestros a veces son los mejores, los que pueden dar más, y pues

contratan gente que o no tiene experiencia o no canta bien, y pues yo creo que una gente que no canta bien pues no te puede enseñar nada.

Entonces contratar gente que sea buena aunque no tenga títulos, que tenga carrera, este, mover bien a los alumnos para precisamente no generar, tanto alumno al maestro y que nada más tenga tiempo de darle diez minutos a la semana, “ehm”, pues empezando por los directores porque pues ellos son los de las ideas eh, los, no sé o sea creo que viene desde muy abajo eso, sobre todo en el conservatorio, en la nacional está más o menos, y en la superior es de las mejorcitas que tenemos aquí en DF y también es un problema entrar porque te piden ya un cierto nivel casi casi, profesional, entonces ehm, en la nacional, entras hacer tu examen, entramos cien y pues nada más escogieron a diez, entonces también es un problema de sobrepoblación y población de cantantes jaja.

A – Y ¿cuál sería tu consejo para otros tenores que están comenzando a estudiar que se van a ver con estas dificultades precisamente como para hacerles más fácil su desarrollo?

O – Pues primero si tienen posibilidad antes de entrar a alguna escuela tomar clases algunos años por fuera, tanto de solfeo como de canto, que lo hagan, y que después se metan a una escuela si es lo que quieren, y de allí seguir con un maestro por fuera, porque las escuelas en lo que dan un cambio y todo esto, yo creo que debes tener un maestro por fuera ya fijo. Y, no dejarse por lo que veo también en las escuelas los crecen mucho y después ya empiezan a decaer ehm, mentalmente y en persona así dejan de ser un poco humanos y los crecen mucho y son pues unos higaditos, algunos y hehe, necesitan es que los maestros sobretodo no crecerlos así, porque creo que es un problema de los maestros, los hacen sentir como el tenor que México esperaba y el nuevo Pavarotti y es un problema también, creo que hay que tener los pies sobre la tierra siempre y no creérsela de más, si creérsela porque hay que creérsela mentalmente también para seguir pero no de más.

A – Oye muchas gracias ya por último nada más preguntarte que tipo de tenor te han dicho o qué tipo de voz de tenor tienes.

O - pues antes me manejaban como lírico ligero y a veces como ligero, eh, me ponían repertorio pues que ni al caso y pues muy dificultoso y ahorita, Alejandra me está manejando como un lírico joven.

A - Bueno pues muchas gracias esas serían todas las preguntas.

Entrevista a Juan Enrique Guzmán Tamez.

05/09/2015, remoto.

La investigación es sobre problemas en la carrera o vocales en los tenores. Puede ser que no hayas tenido ningún problema pero si los has tenido es importante... mencionarlos y hablar con lo primero que te venga, con la primera explicación. No tratar de hacer explicaciones tan elaboradas. Empiezo la entrevista con preguntarte tu nombre y si me das el permiso para entrevistarte y para grabarte.

Adair - Buenas tardes, ¿me podría proporcionar su nombre, por favor?

Juan - Soy Juan Enrique Guzmán. Soy tenor.

A - ¿Cuál es su edad?

J - Tengo 30 años.

A - 30 años ¿Me da permiso para entrevistarle y grabar esta entrevista?

J - Por supuesto.

A - Muy bien eh... ¿Cuántos años lleva cantando?

J - Tengo aproximadamente desde el año 2006 empecé a tener una formación en el canto operístico.

A - 2000 qué. ¿Perdón?

J - 2006.

A - Antes ¿Ya cantaba de alguna manera lírica o...?

J - No, tengo una manera lírica. Yo tenía la idea, tenía la meta de convertirme en un cantante popular de balada.

A - Ok y ¿Por qué fue que inició sus estudios, así profesionales?

J - Entré a una escuela particular con un barítono regiomontano, Eh... por el hecho de que yo tenía una mala técnica a la hora de cantar. Quería mejorar, amplificar mi registro porque no podía cantar agudos y entonces eh decidí entrar con este maestro, que fue recomendado por una primera maestra que tuve, a la cual, con la cual estuve un año y no recibí una gran ayuda de ella. Ella me recomendó con este maestro y a la hora de investigar pues qué era lo que yo quería lograr con las clases, el me sugirió formarme con arias de ópera para yo poder explotar mi registro por completo.

A - Ok ¿Antes de tomar técnica ya formalmente y después de la técnica, tuvo alguna molestia recurrente en el canto, en ese tiempo?

J - ¿Antes de estudiar técnica?

A - Ahá

J – Yo "estem", pues bueno era el hecho de que mi registro agudo no era constante, por ejemplo: a veces me costaba mucho trabajo dar notas agudas. En mi caso una nota aguda era un sol, o un sol sostenido en el registro medio de tenor, que me costaba muchísimo trabajo y a veces causaba molestia en mi garganta. También tenía un gis constante en mi voz a la hora de cantar, en todo el resto del registro. Era un aire, un este... sí un aire constante que se escapaba a través de la cuerdas vocales, que no sabía cómo controlar.

A – ¡Ah vaya! Bueno es que esta pregunta no estaba preparada en la entrevista, pero ya me surgió. ¿Te hicieron algún examen para ver por qué era o se le atribuyó a la falta de técnica, nada más?

J - No jamás me hice un examen de las cuerdas vocales y antes de tomar técnica la verdad es que no, no me pasó por la mente realizar un examen especial, pero sí había escuchado acerca de los nódulos, sobre todo recurrentes en varios cantantes populares y era una preocupación constante desde que yo era un adolescente, cuando tenía 17 años aproximadamente, y este, temía por este sonido que era recurrente en mi voz, sin embargo no fue como una constante.

No fue algo que me llevó a tomar clases sino simplemente me llevó a mejorar mi técnica y ampliar mi registro. Cuando empecé a estudiar técnica me di cuenta de que no había ningún problema vocal, entonces ese miedo o esa preocupación se fue.

A - Y durante los años que lleva cantando con técnica, me repite por favor la fecha, este,...

J - Yo empecé a estudiar técnica vocal en septiembre del 2006. Con un barítono. Yo como tenía una mala técnica anteriormente y aparte estuve estudiando con una maestra la cual no me ayudó nada; el primer año con un nuevo maestro fue básicamente quitar todas las mañas "pre-aprendidas". Me tomó mucho tiempo poder limpiar y hacer un borrón y cuenta nueva en mi voz.

A – Ok, tú sientes que la técnica... La primera pregunta después de esto es si después de estos 9 años tuviste en entrenamiento con este maestro que sí te ayudó, ¿has vuelto a sentir alguna molestia en tu canto?

J - Sí definitivamente. Hay una constante que me ha tocado en mi particular caso. Encontrarme con maestros, con personalidades del mundo del canto que me han pedido que mi voz esté más conectada, que tenga más pecho en la emisión o que sea más oscura. Me he topado algunos

tres casos en este periodo de tiempo, desde que empecé a estudiar en los cuales me pedían algunas cosas que iban en contra con la naturaleza de mi voz y me dejaban con una molestia que llegó a durar aproximadamente uno o dos meses.

Después de eso un retorno a mi *vocalidad* natural, esas molestias desaparecieron. Pero sí me ha pasado.

A - O sea que principalmente ¿tú sientes que esto se debía a hacerte la voz más pesada de lo que la tienes? A tratar de sacar un sonido más pesado. La siguiente pregunta sería ¿Cuáles son las principales dificultades que has encontrado en tu carrera?... E independientemente de si son técnicas o de desarrollo de un cantante en otros aspectos.

De mis problemas, te puedo mencionar técnicos primero, me viene a la mente el... precisamente para lo que yo empecé a tomar clases, para encontrar un registro agudo. El primer problema técnico que me encontré es que me tomo bastante tiempo entrar en camino hacia mis agudos. Al principio mi maestro me vocalizaba de manera que encontrábamos ese camino y sí encontré agudos, encontré el do sobre agudo, encontré el re sobre agudo. Fue cuando me di cuenta de que era un tenor ligero, lírico ligero.

Pero este... había mucha tensión en mi canto debido a una cuestión psicológica en mí. Qué me daba mucho miedo, al no tener agudos naturales, a mí me daba mucho miedo subir arriba de el *la*, se generaba mucha tensión en mi canto, me costó aproximadamente dos años encontrar una manera de cantar... mis agudos sin tensión y a partir de ahí fue como empezar de cero para poder dominar el estilo de la voz o el paso a la voz de cabeza, entonces esa fue una de las primeras dificultades con la que me encontré, el poder encontrar el camino a la voz de cabeza y vencer el miedo psicológico que le tenía también a los agudos. En otras cuestiones "ehm" en otras cuestiones está algo que todos los cantantes nos podemos topar, con la falta de oportunidades, este...

Habemos, al contrario de lo que la mayoría de la gente piensa bastantes cantantes. "Ehm" México es un semillero de muchas voces, hay muchos cantantes que luego no hay suficientes oportunidades para que todos los cantantes puedan despuntar, puedan cantar y luego haya suficientes lugares donde haya ópera o recitales líricos en donde todos los cantantes en formación puedan tener el... y la experiencia que se necesita para poder realizar una carrera al 100% además de que, por ejemplo, yo me formaba en Monterrey, (bueno no nací en monterrey pero ahí me formé) que a veces ... es una burbuja el mundo de la ópera, y al no tener como estímulos, al no

tener una misión más amplia de lo que pasaba en el mundo de la ópera en el país había una visión muy cerrada de lo que es el canto, de lo que es una carrera operística, en todos los aspectos que uno necesita desarrollar, entonces a la hora de salir al mundo, fuera de nuevo león o de México, uno se da cuenta de que no existe una visión global de la carrera operística, de la carrera del canto.

A – Bueno ya más o menos me respondiste unas preguntas que seguían después de esta, pero, sobre la parte de que no es técnica, de los espacios y eso, en ti ¿cómo ha sido el proceso? ¿Puedes describir un poco cómo le hiciste para ser tomado en cuenta, para buscar los espacios o todo esto?

J - En Monterrey, mi maestro en su academia trataba de hacerlo lo que estaba en sus manos para ponernos ante el tema entonces él hacía aproximadamente uno o dos recitales al año en donde pudiéramos foguearnos y obtener un poco experiencia. Eh, a mí me tocó estar en varios, realmente no eran suficientes, en mi caso creo que sufría de pánico escénico al principio, de mi formación precisamente por ese temor a los agudos. A mí me pasaba que, pasaban 6 meses, iba a venir el recital y me causaba muchísimo conflicto, me daba mucho miedo y probablemente no disfrutaba esa oportunidad al 100%, pasaban otros 6 meses y ya era como si no hubiera pasado el recital anterior, entonces eran tan espaciadas las oportunidades que he no se lograba acumular una experiencia.

Después de estar en Monterrey muchos años me encontré con la posibilidad de ir a cantar a San Miguel de Allende, fue mi debut en un papel de una ópera barroca muy pequeño, el primer marinero de Dido y Eneas, pero fue la primera oportunidad de salir al mundo. La verdad es que fue una experiencia muy padre y me di cuenta de que si me lo proponía, o si me concentraba en lo que realmente tenía que concentrarme no debía haber ningún miedo ni pánico escénico.

En 2012 me da la oportunidad de audicionar para el taller de ópera de Sinaloa y en la hora de audicionar quedo elegido para pasar un año becado en, en la ciudad de Culiacán en este taller en dónde se realizaban conciertos, semanales, era un concierto semanal, después fue un concierto cada quince días, con repertorio diferente y con eso pude obtener muchísima experiencia en el escenario, eh logré perder muchos miedos, logré experimentar muchísimas cosas, y aparte como los espectáculos que realizábamos eran mayormente escenificados aunque no tuvieran nada que ver con el aria o con la canción que se estuviera interpretando, siempre se hacía una escena como estilo teatro musical y entonces eso me generó una gran experiencia actoral y sobre el escenario que me ayudó muchísimo adelante, más adelante en mi carrera.

A – Ok, Ahora podrías describir el proceso que tuviste, que ya me comentaste las principales dificultades técnicas que tuviste y me dijiste que tú lo atribuías en gran parte a una tensión en que se debía a algo psicológico, eh, podrías describir más o menos ¿cómo fue tu proceso para vencer esto?

J – Sí claro al principio eh, la manera en que mi maestro me intentó mostrar que no había eh, que temer a dar los agudos, fue como un método un poco, poco ortodoxo, era casi casi como un grito entonces a la hora de dar este como un grito, controlado, apoyado y colocado, no existía ningún daño en la garganta, entonces esa era como una manera de, bueno, sale el agudo, "ehm", gritado pero está en tu garganta, está en tu naturaleza, entonces era como una manera de hacerme ver, que si yo lo podía dar de esa manera, a la hora de darlo de una manera menos tensa eh menos gritada, el agudo iba a salir mucho mejor, me costó trabajo porque eh, realmente me causaba muchísimo miedo, me daba muchísimo miedo el cantar en ese registro, que era bastante incómoda para mí en ese entonces, la manera en la que yo empecé a encontrar el paso a la voz de cabeza fue por medio del falsete, entonces este... a la hora de pensar en una voz mixta entre el falsete y la voz natural fue cuando empecé a encontrar el *passaggio* o el giro de la voz hacia los agudos entonces, uno de los procesos más importantes que recuerdo fue el cantar con un volumen menor, yo tenía la idea de que para cantar operísticamente uno tiene que cantar fuerte a pesar de las indicaciones de mi maestro de no explotar demasiado el volumen, eh sino más bien en resonancia, a mí me costó mucho trabajo entender esa diferencia pero a la hora de que el me decía bueno, vamos a interpretar la pieza pero en lugar de cantar todo volumen, vamos a cantarla con una voz completamente sin fuerza, sin voz, sin casi en falsete y entonces allí descubrí que no había tensión eh que podía subir a los agudos que yo sentía un poco falsos pero que podía subir a los agudos de una manera bastante sencilla, y a la hora de escuchar grabaciones que fue una de las cosas que mi maestro me inculcó siempre, eh, no confiar en mi sonido en lo que yo escuchaba dentro de mi cabeza, sino más bien grabar y escuchar el sonido por fuera, eh por medio de grabaciones me di cuenta de que el sonido era natural, el sonido era fuerte, el sonido estaba resonado y aparte subía y bajaba de una manera bastante sencilla, entonces, ya cuando entendí eso, el reto fue simplemente dominarlo, dominarlo y siempre tener mayor resonancia en esa voz sin fuerza, en esa voz sin fuerza pero apoyada en el lugar correcto que es el diafragma no en la garganta.

A – Ok gracias, ¿Cuál sería tu sugerencia para otros tenores con problemas similares? J- ¿Cómo perdón? ¿Cuál sería tu sugerencia para otros tenores con problemas similares, eh, tanto de técnica como de falta de espacios?

J – Bueno "ehm", en cuanto a técnica es muy importante siempre escuchar al cuerpo, sentir lo que está pasando en el cuerpo, que a veces nos vamos mucho con la idea de escucharnos escuchar nuestra voz y por eso precisamente escucharnos e imitar a otros tenores, por eso precisamente todavía existen muchos problemas en el desarrollo de las voces del tenor, entonces mi mayor consejo es escuchar lo que está pasando en el cuerpo, sentir, tener una manera de empezar a confiar en más, en la sensación y no en el sonido y entonces darse cuenta si, el maestro que tenemos nos está ayudando realmente o si, es mejor huir corriendo buscar otra persona que nos ayude a desarrollar, existen muchos maestros que no entienden el mecanismo de los agudos del tenor, y fíjate que es una cosa muy curiosa que a mí me enseñó a cantar agudos un barítono, entonces este, no tiene a veces que ver el tipo de voz del maestro de uno sino, la manera en que explica y a veces no es tampoco que el maestro no sepa sino simplemente no entendemos la manera de cómo nos explica, entonces si tenemos que encontrar al maestro correcto que nos sepa hacer entender, que nos ayude realmente y, pues que la ayuda, que todo esté cómodo y que no haya ningún problema en las sensaciones que estamos teniendo en el momento de formarnos, en el aspecto de espacios es algo muy complejo yo creo que últimamente ha estado habiendo una, una creación de espacios bastante importantes en forma de festivales en los veranos, los cuales están haciendo eh, una apertura muy grande a cantantes que están en busca de esa experiencia, pues yo creo que hay que estar en todas las posibilidades a todas la oportunidades que se abran, hay muchos grupos en Facebook, de cantantes en donde se publican audiciones y si no hay espacios como este, buscar y abrir los propios, por ejemplo hay muchísimos lugares en donde se puede, eh restaurantes incluso, cafés, no sé muchísimos lugares en donde uno puede abrir un espacio para que la gente escuche el canto operístico, el canto lírico, y pues es nada más estar atento buscar la oportunidad correcta y siempre este, nunca rendirse porque luego a veces uno se cansa de no encontrar el lugar o piensa que las oportunidades nos van a llegar volando del cielo pero en realidad no va a ser así, necesitamos ser no bastante inocentes sino que todavía buscar, siempre buscar y si no encontramos algo predeterminado, hacer nuestras propias oportunidades,

A - Ok muchas gracias "ehm", ¿cuál sería tu propuesta para las instituciones relacionadas con la educación y la salud para ayudarte con estas situaciones? Tanto de técnica como en la carrera, me

refiero no sé si, "ehm", me comentaste que tu estudiaste con un maestro pero no sé si a la par tuviste alguna educación formal como músico en alguna institución.

J – No "ehm" yo no tuve la oportunidad de tener una educación formal en la música, la formación que yo tomé fue más que cualquier cosa de manera particular, "ehm" tanto vocalmente como musicalmente, "ehm" en cuanto a la música yo tomé clase de guitarra que me dio conocimientos de armonía en una forma bastante básica pero que me funcionaron bastante para poder hacer, lograr lo que estoy haciendo hasta ahorita "ehm" entonces si no, no, estoy familiarizado con la manera en que se maneja de una manera formal en una escuela musical.

Bueno muchas gracias, serían todas las preguntas.

ANEXO ENTREVISTA 9

21/09/2016, remoto.

Entrevista sobre problemas en el desarrollo de la voz y carrera en tenores.

Nahum Daniel Saenz Castillo

A - Gracias y ¿tu edad?

N – 31

A – Y el que consientas des tu permiso para el grabar esta entrevista

N – si claro

A – Muy bien ¿Cuántos años llevas cantando Nahum?

N – Bueno, canto popular desde chico desde los siete años, canté popular hasta los 26 años, eh comencé estudiar música académica pues, y desde los 26 hasta los 31 estudio ópera.

A – Muy bien la segunda pregunta era cuantos años has estudiado canto pero en este canto serían desde los 26 a los 31 seis años ¿no? ¿5 años Más o menos?

N – 6 años – A 6, en el tiempo en el que cantaste y después ¿has desarrollado alguna molestia recurrente?

N – no

A - ¿cuáles son las mayores dificultades técnicas que tienes o has tenido?

N – Bueno en mi caso han sido mhm, desarrollar mis agudos que no creo que sea una cosa tan mala el tenor siempre tiene esa dificultad, dependiendo de la voz pero en mi caso ha sido

desarrollar mis agudos, sobreagudos. A – Ok N – en general mi registro central y grave siempre ha estado muy bien pero es esa zona.

A – si la mayoría de las personas que he entrevistado mencionan problemas en lo del paso, y poder colocar bien la voz después del paso para poder estem resonar.

N – Pues mira yo no diría que son problemas lo que pasa es que, uno nace tenor, aham, pero debes de pasar por procesos para entender y luego después aplicar el concepto y esto lleva tiempo, lleva años, no, no puedes empezar a cantar notas así, hay gente que lo puede hacer muy naturalmente pero aún los grandes, los grandes, grandes cantantes pasan mucho tiempo desarrollando la extensión de la tesitura, el tenor que es la voz más difícil de todas.

A – Sí eso dicen todos los tenores “hehehe”, y ¿Cuál ha sido la principal dificultad ya no en el aspecto técnico, sino en general en tu carrera no sé al encontrar maestros o al encontrar la escuela adecuada o al encontrar las oportunidades?

N – Pues mira yo empecé relativamente tarde a cantar, te digo yo vengo de una extracción popular, entonces cantaba mucho popular antes de estudiar canto, pero, pues te topas con muchas cosas estando en México no hay un, México es un gran productor de cantantes en especial tenores, pero no, a pesar de esto no hay una academia establecida para educar la voz del tenor que es una de las más importantes en México, el tenor mexicano tiene que buscar por sus propios recursos, casi siempre, su preparación y luego si es el caso pues trasladarse a otro lado para buscar ayuda con los recursos que tengas una de las principales cosas creo yo es la falta de apoyo para tu mismo desarrollo la falta de información para esta tesitura, la falta de maestros que conozcan bien la tesitura que conozcan el riesgo que hay si se trabaja mal una voz de tenor, porque hay muchos cantantes que jamás colegas que se arruinan antes de poder empezar a cantar en el teatro, pues bien yo creo que el mayor problema es que no hay una academia de canto establecido con patrones bien establecidos para ayudar a la cuerda de tenor y yo creo que es una de las grandes necesidades que hay para nosotros.

A - Ok la siguiente pregunta sería ¿en el aspecto técnico, o piensas si no lo has solucionado o te has llevado en esta parte de los agudos y del paso?

N - Bueno, lo que pasa es que, A - ¿Cuánto tiempo y si podrías describir el proceso en el que tu has encontrado el camino? N – Bueno, mi voz es una voz lírica ligera entonces en el paso jamás he tenido dificultad, el primer pasaje si es el que te refieres que es el de sol, fa #, yo he tenido dificultad en los agudos, sinceramente he tenido que buscar otras fuentes de información, otros

maestros, ahorita yo voy con un maestro de Nueva York, que es con el que he encontrado más cosas, mi proceso ha sido el de cantar mi tesitura completa pero incómodamente, o sea siempre he tenido las notas, el proceso de refinamiento de mis agudos de mi paso, de toda mi extensión pues es un proceso que comencé hace seis años, inicias inmediatamente y yo no creo que se termine, nunca, o sea la verdad yo cuando veo a los otros que tiene carrera importante fuera del país la onda es que siempre están buscando bien una nota que esté perfecta pero este nunca tiene fin, o sea mi proceso te puedo decir que me siento seguro ahora con mi voz pero eso no significa que no pueda mejorar.

A - Claro siempre es perfectible ¿no?

N – Siempre, siempre, entonces la voz tu puedes decir un día, yo, este día tengo la voz así, puedo cantar lo que sea, la siento muy bien pero el cuerpo siempre está cambiando, entonces al otro día puede que no amanezcas muy bien, que la voz la sientas muy en el pecho, o que la sientas muy ligera, entonces esto siempre tiene que ser diario vocalizas, te preparas, cantas tu repertorio, es como el gimnasio, entonces no creo que tenga fin, sinceramente.

A – claro, ¿Cuál sería tu sugerencia para otros tenores para solucionar problemas técnicos?

N – Pues te digo varía mucho, problemas técnicos puede haber muchos pero, yo creo que el camino correcto, sería el iniciar bien, esto es escoger bien tu repertorio de inicio, o sea cantar lo que debes cantar desde el principio eh, hacer los ejercicios correctos desde el principio que son vocalizaciones específicas para cada voz, “estem” prepararte con vocalizaciones y pues no sé hay cantantes que pues dicen no pues nomás canto el repertorio y eso no es suficiente, jamás. Yo creo que el escoger bien el repertorio y escoger una buena guía, una guía que no porque, que sea un buen referente como cantante y con el que sientas confianza desde el principio, yo creo que eso es básico que te haga creer en ti y que sientes que te ayuda a avanzar, de eso depende que te puedas seguir preparando.

A - Ok tendrías alguna propuesta para instituciones relacionadas con la educación de los cantantes para mejorar y prevenir todo lo que me estabas comentando acerca de que muchas veces no están bien instruidos a lo mejor en que no conocen bien la cuerda, porque es una de las más difíciles o no sé el hecho de que hay que estar buscando ¿no? Que por parte de las instituciones que se dedican a la educación, tú les darías una propuesta para mejorar el crecimiento de los tenores.

N – Claro, o sea los mejores maestros para la cuerda, los mejores maestros de canto, pues no están en México entonces si uno quiere mejorar si uno quiere aprender esa clase de refinamiento de

querer cantar en los teatros de mayor nivel y así, pues tienes que salir a buscarlo entonces mi propuesta sería, que hubiera un fondo de inversión para que se pudiera traer a esas grandes figuras eh, periódicamente o sea en un, no sé cada mes, cada determinado tiempo para que haya una academia para que se vaya respetando un lineamiento técnico y que siga, que no vengan a dar nomás *masterclass* de una hora y entonces al cantante le va a caer el veinte en unos dos años de lo que decían en esa *masterclass*, A – con unas lagunas muy grandes ¿no?, N – pues si en el proceso del cantante el cantante tiene una inteligencia, si es paciente y es inteligente, podrá encontrar, le caerá el veinte en unos dos años, te digo es un proceso muy largo, pero si tú tienes una buena guía, un maestro que de veras pueda respaldarte con técnicamente y con teoría de la voz periódicamente tu puedes desarrollar más, o sea en México hay, las mejores voces de tenor, lo que no hay es preparación, y como el cantante joven, generalmente no tiene los recursos para irse a Nueva York y gastarse los 300 dólares por una clase, este, pues lo ideal sería que se juntaran los recursos y se pudieran traer esas grandes figuras a dar clases en una academia formal, te digo, cada mes cada determinado tiempo y así el alumno va encontrando la manera de cantar bien, eso es lo que yo propondría, porque yo eso es lo que he tenido que salir a buscar, yo voy tomo clases con los buenos pero, pues también es una inversión muy grande y uno pasa por muchas cosas para conseguir el recurso y luego para ir a prepararte, entonces eso sería lo que yo propondría.

A – muy bien, bueno pues te agradezco mucho esas eran todas las preguntas de la entrevista.

ANEXO ENTREVISTA 10

Entrevista sobre problemas en el desarrollo de la voz tenores.

20/09/2015, remoto.

Roberto Martínez Ferrusca

A – muy bien, ¿tu edad?

R – 27 años

A - Muy bien, y el permiso de grabarte para la entrevista

R – Y qué quieres que te de permiso o qué

A – HA ha ha, no pero se tiene que escuchar en la grabación que me das permiso

R – Ah pues sí te doy permiso, haha, esto es muy raro

A - Muy bien, ¿Primera pregunta cuántos años llevas cantando?

R – Oh, más de 5 años.

A – Más de 5 años ¿más o menos desde qué edad?

R – ¡oy! Yo creo que desde los 18.

A – Desde los 18, muy bien ahorita tienes 27. (9 años) ¿Cuántos años has estudiado canto?

R – ¡Híjole! Estudié un año, fue un año de propedéutico en el 2005 fue un año de propedéutico y después cinco años de carrera a partir de los 18 que me parece que fue cuando entré a la facultad, (Y cua... sí, sí dime perdón) a no y después pues tomando cursos y clases particulares.

A – Muy bien entonces cantabas, no cantabas tu antes de entrar a la licenciatura.

R – No de hecho yo consideraba que yo cantaba muy mal, pero después en la iglesia había un coro y entonces un día me metí a un ensayo de coro y me vocalizaron, me dijeron cantas bien y se me hizo fácil, y ya, y entonces después ya cuando eh hice el examen para la licenciatura ehm muchos pensaron que iba a escoger piano porque ya había estudiado desde los siete años piano y me decidí por el canto y oh sorpresa, resultó.

A – Resultó muy bueno, bueno muy bien, ¿En el tiempo que has estado cantando has desarrollado alguna molestia que sea recurrente?

R – ¿Mhm? pues sí he desarrollado alguna molestia pero tiene que ver por otras causas no por cantar por cuestiones de salud que yo desconocía que padecía como el reflujo.

A – Bueno la siguiente pregunta era que si sentías que esas molestias se debían a tus métodos de canto pero pues ya me contestaste más bien era por un problema físico.

R – Sí sobretodo porque antes pues sí tenía sobrepeso, entonces llegó un punto en el que sí empecé a notar cosas extrañas, entonces fui con un médico me dijo que se debía por la gastritis que ya traía y que padezco aún es crónico al parecer, y pues tuve que cambiar dieta hacer ejercicio y comer más sano entonces tuve que cambiar todo eso, y aún ahora pues la tengo controlada por así decirlo.

A – Ok ¿cuáles son las mayores dificultades técnicas que tienes o que has tenido?

R – Técnicas híjole tal vez los agudos y un poco el apoyo de hecho recientemente en el curso de, del festival de ópera de Oaxaca, me di cuenta que tengo que trabajar más el apoyo o que no estoy respirando del todo bien, entonces respirar mejor eso me ayudaría a llegar mejor a los agudos y mantenerlos y que tengan el sonido un poco más de redondez y más potencia.

A - Ok O sea el problema con los agudos es que ¿Sientes que no están redondos te refieres como a cubiertos y que no son potentes?

R – “Aha” no los puedo mantener mucho tiempo y no están muy cubiertos lo que pasa es que cuando canto agudos “ehm”, es como si me tragara la voz, la colocación se me va para atrás y se me sube la laringe, entonces si he tenido que trabajar en eso y tengo que seguirlo trabajando para

solucionarlo lo antes posible, pero en esto del canto así es tienes que resolver muchas cosas durante la carrera.

A – OK eh, la siguiente pregunta sería como piensas y en cuánto tiempo piensas que logres solucionar este problema o cuánto tiempo te ha llevado desde que te enfocaste en que esa era como la dificultad técnica mayo que tenías.

R – Mira eso realmente lo vi como a la mitad de la carrera cuando cambié de técnica al tomar clase con la maestra Gabriela Herrera, siempre he tenido ese problema si ha habido mejoras pero, no fue tan rápido pues a veces no puede ser así, entonces ahora ya cuando tomé clase con otra maestra con la maestra Alejandra Sandoval entonces ya me dejó otros ejercicios que me resultaron efectivos y entonces sigo trabajando en eso pero no, no es tan rápido o tan simple.

A - Cuáles son las principales dificultades que has enfrentado pero no precisamente técnicas sino en otros campos que estén relacionados con tu carrera.

R - ¿Cómo cuál?

A – No sé en el aspecto a lo mejor económico o de oportunidades en cuanto a foros, de encontrar al maestro adecuado, “estem”, no sé, otras cosas que no son precisa o específicamente técnicas.

R – Por ejemplo aquí no hay “mhm” si hay trabajo pero a veces muy esporádico puedes cantar no sé tal vez una misa o en una boda o que trabajes con un grupo cantando versátil, dependiendo lo que tu decidas hacer, o dar clases en una academia, hay muchas opciones que por ejemplo yo trabajo también con un grupo y canto en bodas o canto en recepciones o he dado algunos conciertos también, entonces sí hay trabajo pero a veces es muy esporádico, y pues esa es una dificultad y he por ejemplo he ido a audiciones también, para algunas óperas y me he dado cuenta que a veces en esas audiciones realmente los papeles ya están dados y están repartidos, entonces es un poco frustrante el hecho de que vayas a una audición cuando ya sabes que a lo mejor el papel ya está dado a alguien que cantó en bellas artes, entonces si es un poco decepcionante la verdad, “ehm” en otros caso otra dificultad es que a lo mejor al menos aquí en Querétaro no hay tantos maestros de canto buenos, entonces tienes que ir al DF o buscar en otros lados e invertir en el transporte más lo que te cobre el maestro no sé hay quienes te cobran una hora de clase, yo creo que esos son los principales problemas.

A - ¿Y bueno qué piensas hacer en cuanto a esto que me mencionas del trabajo y en los maestros qué plan tienes?

R – Pues por ahora pues voy a tratar de, no sé dar un poco más de conciertos si hay espacios, ahorita no, por ejemplo he visto con el maestro Jesús Almanza si me da la oportunidad de cantar ahí con el coro municipal, pero pues hasta ahora no hemos podido planear nada puesto que, tenemos que esperar a que se haga el cambio de gobierno para que se otorgue un presupuesto y entonces él ya pueda empezar a organizar la agenda y todo esto de los eventos, eh con el grupo con el que estoy trabajando eh, queremos ponernos las pilas para tener mucho más eventos y entonces de esa forma pues puede o más bien ya se puede solventar mucho mejor las clases con otros maestros si es en el Distrito Federal o si es en San Miguel de Allende o donde estén o si viene alguien a dar un curso o si puedes ir a tomar uno también sería bueno entonces hasta ahorita ese es el plan “ehm” y hacer audiciones próximamente a alguna que se presente y también ir a concursos el más próximo es el de San Miguel de Allende que es en enero, entonces “estem” tengo tres meses para prepararme y pues para estudiar,

A - Ok, ¿cuál sería tu sugerencia para otros tenores que han experimentado problemas similares, similares en cuanto a lo que me mencionas en el trabajo y similares en cuanto a lo de los agudos en la técnica?

R -Híjole tal vez pues que no se desesperen sé que a veces es un poco desesperante “ehm”, pues que no se desesperen que le echen ganas, esfuércense, traten de hacer lo mejor que puedan, estudien, asesórense, dense la oportunidad de ver tal vez a otros maestros, de ir a tomar un curso, a lo mejor van a tener que hacer un guardadito de lo que junten trabajen o de lo que sea pero vale la pena, a veces si es un poco duro el golpe de ver el nivel de otros chavos, de otros estados, pero eso te abre mucho el panorama aprendes muchas cosas, “ehm” ves otros maestros te dan perspectivas nuevas, ideas nuevas ejercicios nuevos, entonces dense la oportunidad, inténtenlo, no pierden nada, si les va bien o si no les va también pues bueno tienes que aprender de los errores para mejorar, y pues seguir adelante para seguir intentando.

A - Muy bien, muchas gracias Beto, la última ¿Cuál sería tu propuesta para las instituciones relacionadas con la educación? pues sí, más que nada con la educación, para prevenir estos problemas a los que se enfrentan los cantantes.

R - en cuanto a qué, ¿en lo laboral o en cuanto a la salud física del instrumento?

A - Pues ambas la cuestión laboral como la parte técnica. En cuanto a lo que me decías este prevenir el que no te habías dado cuenta tú de que tenías este problema ¿no?

R – Híjole no sé qué tanto se pueda combatir en las instituciones la cuestión laboral yo creo que es una cuestión más social, pero creo que si puede ayudar mucho a prevenir lesiones, no solamente en el canto sino en cualquier instrumento, hay personas que pueden estudiar horas sin para por ejemplo y con el riesgo de lesionarse de alguna forma.

A – O sea que hubiera más información sobre prevención de lesiones o algo así.

R “Ahá” si pudiera haber por lo menos ahí en la UAQ, un materia o que dieran un curso o una conferencia con un especialista en canto o en cada instrumento, no lo sé, sería muy bueno que les dijera qué medicamentos pueden hacerte daño por ejemplo en mi caso yo ahora sé que no puedo tomar esteroides porque me producen reflujo, me afectan en el estómago muy fuerte. Entonces creo que es importante saber eso, saber que puedes hacer para prevenir lesiones o evitar nódulos o pólipos, “ehm”, yo ya aprendí que no se debe carraspear por ejemplo que es muy malo que es muy malo o hay métodos de limpieza muy sencillos como hacer gárgaras con glicerina, como truquitos o *tips* muy simples que te pueden ayudar pero creo que sería bueno si hubiera una materia o conferencia o lo que sea, donde les diga a los instrumentistas, los cantantes, el instrumento que sea, que los puedan orientar sobre qué lesiones pueden llegar a desarrollar, con qué ejercicios o si pueden estudiar tanto periodo de tiempo y luego un descanso y después ya tal vez seguir, qué medicamentos, o si tienen problemas de gastritis que vayan con un especialista no sé gastroenterólogo, que cambien su dieta, que tomen algún medicamento que les pueda ayudar o detecten si ya tienen un problema que no se vaya a avanzando o que no vaya a repercutir de una forma grave este a su instrumento o en este caso a la voz a las cuerdas o a las manos o... la parte con la que trabajen.

A – Bueno sí gracias Beto “ehm”. Serían todas las preguntas.

SEGUNDO MODELO DE ENTREVISTA

ANEXO ENTREVISTA 11

08/04/2017, Remoto.

Claro que sí, mi nombre es **Fernando Tonatiuh Arellano Ramírez**.

Bueno eh, este es el segundo modelo de entrevista, ya que ya te había hecho alguno previamente.

A - ¿Cuáles consideras que son las principales características o habilidades que se buscan en un tenor, en cuanto a técnica se refiere?

F -Pues, actualmente están buscando mucho a los tenores que tengan, bueno que dominen el bel canto, la línea melódica, el estilo y una voz más brillante. Entonces técnicamente están buscando más a cantantes que puedan lograr un dominio casi al cien por ciento de su voz y de la técnica, para lograr esto del canto ¿no?

A - Muy bien, la segunda pregunta es ¿Cuáles son los aspectos principales, que piensas, se debe incluir en el aprendizaje de una técnica vocal eficiente?

F -Ah, bueno, principalmente este... la forma en la que respiramos es primordial para la base de la técnica, cualquier técnica, por así decirlo, entonces, principalmente es eso, después podría venir lo que es la emisión y colocación de la voz, el conocimiento absolutamente de lo que es los espacios resonadores de la máscara y de la zona de la caja torácica, que son fundamentales para poder lograr ese apoyo de la voz, para mantenerla siempre firme y pareja ¿no?

Para que no haya ningún alti-bajo, la voz este bien proyectada, que eso es al fin de cuentas lo más importante, porque puede ser una voz muy, muy pequeña, pero con una buena proyección la voz tiende a correr bastante bien, y eso es lo más importante que están buscando, vaya, por así decirlo, los teatros de ópera. Ahora, en día.

A - ¿Cuáles consideras que son los principales problemas que afrontan los tenores en el desarrollo técnico?

F - Bueno esa es una pregunta, si bastante larga, en el sentido de que bueno... Los principales problemas podrían ser, en sí, aquí en México, en nuestro país, los tenores tienen que enfrentarse a demasiada competencia. También por el problema de que la forma de enseñanza, ahá, en el sentido

de que, como somos demasiados, por así decirlo y de repente hay voces grandes y aquí en México, no hay maestros que puedan manejar este tipo de voces, ¡vaya! Entonces los problemas, son bastantes, vaya, empezando por las escuelas y por los maestros de acá... no hay muchos maestros de calidad, muy pocos maestros son los que te pueden enseñar en las escuelas, actualmente. Ya no hay maestros de canto, es un problema bastante grave, porque, bueno los alumnos que se inscriben a una institución escolar, con la esperanza de tener un título y una técnica sólida, pero lamentablemente, ésto no pasa. Normalmente tenemos que recurrir nosotros a buscar una maestra particular para que nos enseñe. Todas esas cosas, de los que es, estilo de la voz, apoyo, el uso correcto del apoyo y el uso correcto de la respiración en favor a la voz. Entonces, creo que sí, esto es un grave problema, que en realidad todos los cantantes, pero los tenores tendemos a hacer también este victimas de... ¿cómo podríamos decirlo?, tendemos al egocentrismo a veces. Porque de repente nos llegamos a sentir, elevados, por el rango vocal, y es algo que hay que erradicar de la educación. De que no porque tengamos un rango vocal bastante amplio ya seamos los mejores cantantes, pero bueno, técnicamente, también eso es un problema, ¿no?

Buscar a un maestro que realmente te enseñe a ejecutar la voz desde los graves hasta los agudos, si al final de cuentas bueno eso, desde mi punto de vista como cantante, es demasiado sensible, porque bueno, si nosotros tenemos ya resuelto nuestro registro grave en automático tenemos resuelto el registro agudo, ya que, bueno, este, se ocupa el mismo espacio, en cuanto a resonador, en cuanto a la capacidad de aire, ¿no? eso también es algo bastante importante y aparte el famoso, giro de la voz, aquí en México los tenores tendemos, sí valla, a hacer de repente voces naturales, pero si no nos explican bien que representa esa frase, el famoso giro de la voz... ¿ahá? o de colocación de la voz, que es, desde mi punto de vista el cambio de la voz o la acción de la voz en nuestro cuerpo. Muchos no entienden ese cambio y lo piensan, vaya, como que la voz, la ponen en directo, entonces muy pocos maestros, aquí en México, son quienes nos enseñan a girar la voz.

Desde mi punto de vista, creo yo, que esto solo los cantantes y maestros activos, son aquellos que han tenido más experiencia fuera del país son aquellos que podrían, quizás también, enseñarnos todo esto, ya que la técnica italiana y quizás la francesa un poco nos obliga a encontrar precisamente ese cambio, no ese escalón más dentro de la técnica vocal, cosa que aquí en México como que no hay, ¡vaya! No está el concepto como muy claro, entonces no hay... es un problema gravísimo, porque de repente los tenores mexicanos tienden a escucharse muy... como podríamos

decirlo... vaya muy... “ahm”... puntiagudos, ¡vaya!, y entonces el tenor mexicano, aparte de que tiene un timbre de voz muy bonito, tendríamos que aprovechar, valla, esa cualidad de las voces de los tenores mexicanos para precisamente hacer todavía un canto más bello pero si encontrar un maestro que nos enseñe todo esto que es el apoyo, respiración, el giro... que nos explique bien como entender el giro y como dejarlo crecer, por así decirlo, es un problema enorme aparte de que la competencia también es bastante y la burocracia también es otro problema para los cantantes en general.

De repente, bueno, aquí en México, estamos ¡vaya! muy contaminados de estas mafias de corrupción en el sentido de que solamente van llamando a los amiguitos de los amiguitos o a la artista cercana de los directores, o de los coordinadores o ... por así decirlo... la gente que está dentro de los monopolios culturales, ¿no?

Es un problema muy grave, que nos afecta, no solamente a los tenores, sino a todos los cantantes.

Más que nada a los que somos de formación independiente, por así decirlo, que no logramos el “sello” de alguna institución. Que al final de cuentas también la manera de la enseñanza de las escuelas de ahorita si no está funcionando en el sentido de que no están creando cantantes, están creando licenciados a diestra y siniestra, pero no están formando cantantes, ya que vuelvo a lo mismo, ahorita en la actualidad es una lucha de egos contra profesores a ver quién tiene más alumnos... eh... que yo he cantado más, que yo fui alguien, y de repente sobreponen todo eso a la enseñanza. Entonces de repente se vuelve un problema bastante grave y triste que viven... que yo viví en algún tiempo, en el tiempo de estudiante, fui estudiante. Estos son los puntos más importantes y para la voz del tenor que es una voz, tendría que ser casi al natural, pero nos pondrían casi casi a fabricarla mucho en el sentido de que bueno... donde te colocas, tienes que hacer este color, porque eres un tenor así así y así ¿no? Entonces bueno, buscar precisamente esa liberación de la técnica a nuestra forma de hablar es otro gran problema que muchos maestros no nos enseñan, ¡vaya!, por una por otra razón, pues nos causa problemas técnicos terribles, eso deriva en carreras cortas, en problemas vocales bastante graves que también nos impiden continuar con nuestra carrera artística.

A - Para ti ¿Qué es el giro en tu cuerpo?, ¿tu cómo lo sientes? Cuáles son las sensaciones que experimentas.

F -Claro, bueno, yo particularmente el giro lo siento como un cambio de nivel en cuanto a la altura de la voz. Lo experimento en el sentido de la conexión entre mis resonadores de escala maxilar como podría ser también en las zonas paranasales y en las zonas frontales, aja es una sensación de apertura, por así decirlo, entre estos tres niveles, por si decirlo, en el sentido de que es dejar subir las vibraciones sonoras y también el aire para que entonces la voz pueda amplificarse todavía más y así agarrar un color más brillante, ¡vaya!, en realidad es un poco difícil describirlo porque son muchas sensaciones ,en realidad y cada una tiene su propia sensación, por así decirlo, entonces en lo particular yo lo siento así como que es la conexión de los músculos para que puedan vibrar y que canalizar el sonido para eso diferentes calidad de resonadores para que entonces podamos utilizar también esas partes para amplificar y para darle cierto cuerpo también a la voz, porque digo uno también podría hacer mini giros al nivel del paladar blando por así decirlo, y quedarnos ahí, pero vamos a sonar muy picudos, por así decirlo, y se va a perder mucho de la posible belleza que hay de la voz.

A -¿Tu dirías que sería una concentración del sonido en esta zonas “resonanciales” de las que me hablas, haciendo que , la resonancia sea homogénea. ¿Aunque los músculos que están en la laringe cambien la proporción en la que se están usando por la frecuencia que va ascendiendo?

A -ok, bueno, por así decirlo, la garganta, yo siempre he dicho, no nos ayuda mucho para cantar, en el sentido de que no hay que fabricar nada al nivel de la glotis, ¿no?

Yo, por ejemplo, la glotis, la entiendo, como nada más que el paso del aire, como si tuviéramos un tubo de acero en el medio y es dejar pasar el aire y que el aire solamente fabrique los armónicos junto con las cuerdas, ¿ajá? Entonces, para que los graves sean un poquito, como dices tú, homogéneos y parejos. Tendríamos entonces que liberar tensiones y liberar presión en lo que es la zona de la glotis, ¿aja?

Para que precisamente, al relajar toda esa parte podemos relajar también lo que son todos los músculos que tenemos a partir del paladar blando hacia arriba, si nosotros elevamos el paladar blando se van a conectar también los torrentes inferiores y los superiores, al conectarse o suprimirlo un poco, por así decirlo, las vibraciones van a subir como el efecto de los sismos acá en la Ciudad de México, en Oaxaca o en guerrero y por lo mismo que es una zona muy fangosa se amplifica , pasa completamente lo mismo con los cornetes y en nuestras zonas de resonancia, tienen que funcionar de la misma manera. Entonces como hacemos todo eso, liberando todas las tensiones,

tanto de cuello como de cuerpo, en realidad es... el canto tiene que ser de una forma natural y libre, ¿ajá?... Pero si el apoyo, para llegar a todas estas zonas, si el apoyo es bastante importante y ahora sí que el control de la presión de nuestro aire es bastante fundamental para entonces lograr estos armónicos más enteros porque al final de cuenta la voz trabaja con los armónicos y se completa de todo eso. Ahí es donde precisamente en la zona de resonancia le van dando más forma y emparejamos la voz como dicen nuestros maestros que al final de cuentas es eso ¿no? Tener bien firmes nuestros armónicos y al aire nada más.

A - Ok. La siguiente pregunta, ¿tú crees que el giro que se percibe en los tenores es diferente al de otras tesituras?

F - No, en teoría tiene que ser igual, sí obviamente en cuánto a altura es completamente igual porque por así decirlo “ahm” la única diferencia que habría sería en cuanto a la nota que estamos dando, pero si lo homologamos, es en teoría el mismo nivel para todas las voces, de la grave a la voz central hay un giro, de la voz central a la voz media, podría haber otro giro, de la voz media a la voz aguda, hay otro giro y de la voz aguda a la voz ya de cabeza a la voz más aguda hay otro giro, desde yo lo entiendo hay como si fueran cuatro niveles por así decirlo ¿no? Es como lo que yo entiendo, pero buenos esos niveles también tienen que estar conectados, porque deben permanecer en nuestro cuerpo como el baffle de una bocina por así decirlo ¿no?, que están armadas por tres o hasta cuatro unidades, es más o menos igual, si nosotros conectamos esos tres niveles, tenemos una voz maravillosa, grande, brillante y todo va a resonar perfectamente.

A - Eh. La siguiente pregunta sería, aquí te voy a pedir que hagas una regresión a los primeros años que empezaste a estudiar técnica vocal, durante el desarrollo de tu técnica vocal te topaste con conceptos que resultaron difíciles de asimilar o de comprender y cuáles son esos?

F – Sí claro, en primera instancia el giro, el giro fue lo primero con lo que me topé, que me decían bueno es que me decían, tienes que girar la voz, gírala, y vuelvo a lo mismo, muy pocos saben explicar lo que es realmente el giro porque de repente hay voces tan naturales que lo hacen, por automático y no sienten cuál es el cambio ¿no?, entonces, sí para mí desde mis inicios siempre fue lo que es el giro y la impostación, fueron como las dos terminologías que me costaron 7 años en entender, así, literal, yo lo acepto y me enorgullezco de que me tardé siete años en entenderlo porque bueno durante estos siete años al no entender al 100 por ciento y al no tener alguien que me explicara de qué se trataban estos dos conceptos, pasé por problemas de la voz desde nódulos,

pólipos, hasta problemas técnicos ¿no?, la voz engolada, la voz de nariz etc. Entonces sí, estos términos o esta terminología sí se tendría que buscar como que algo, o una definición más clara y que los cantantes lo entendieran, bueno los maestros lo entendieran, al cien para explicarlo a los alumnos podamos entenderlo de una forma más fácil, yo por ejemplo, como maestro también de canto yo se los explico mucho a mis alumnos, con analogías, tanto el giro como la impostación de la voz, yo se los explico porque si se los explico con una terminología más técnica pues no me lo pueden entender. Hay que nivelar la terminología a una forma de hablar más coloquial, para mí esos fueron los dos, la impostación y el giro de la voz.

A -Pues sí yo también me tardé muchos años en entenderlo

F - Sí claro y ahora sí que yo me tardé 7 años, y con la maestra Margaret Lattimore, una mezzosoprano del metropolitan, me lo explicó en 7 días, fue un cambio muy drástico pero también una liberación muy grande.

Muy bien, la siguiente pregunta es ¿Cómo defines el concepto de apoyo?

F - Ok el concepto de apoyo de la voz, podría definirlo entonces como el sustento de la misma, es la presión del aire con relación al sonido y al volumen, ¿ajá?, no solamente es “apretar” el estómago por así decirlo o la zona media costo-diafragmática donde se encuentra el diafragma, sino más bien el apoyo es absolutamente todo el cuerpo desde la planta del pie hasta los hombros, y hasta, ¿cómo se llama? Y hasta el último punto del pie del cantante, todo el cuerpo tiene que ser apoyo para la voz, porque si nosotros tenemos este control del cuerpo, la voz va a salir libre, va a salir tranquila, va a salir des-estresada, entonces yo considero que el apoyo es: el control corporal tanto de nuestro músculos, de nuestra energía y del aire.

A - Muy bien, eh, ¿cuáles son las sensaciones que experimentas cuando estás apoyando? Es algo muy subjetivo yo lo sé pero cómo podrías describirlo.

F-Bueno yo lo defino o lo describo como un control, vuelvo a lo mismo, como un control de todo mi cuerpo dentro de la voz, para emitir una nota o una frase. Bueno más bien así lo describiría es el control que tendría para poder sostener una frase.

A -Ok, muy bien eh el siguiente concepto sería, ¿qué es para ti la colocación? Y lo mismo o sea te pregunto las dos siguientes preguntas y las últimas en la misma, ¿cuál es la sensación que tu tienes en tu cuerpo sobre lo mismo?

F -ok, la colocación de la voz es sobre mi punto de vista es el punto donde nosotros vamos a resonar la voz ¿ahá? Ok, desde mi punto de vista es eso, entonces, las sensaciones van variando se sienten vibraciones, se siente cosquilleo, en el caso por ejemplo de los agudos en mí, en mí, cuando doy una nota sobreaguda como un “do”, un do6 por así decirlo, empiezo a sentir como una sobre oxigenación en el cerebro, siento un poquito de mareo, un poquito de distorsión visual por así decirlo, es identificar los niveles en donde se va a acomodar el sonido para unos por ejemplo, no sé, eh, los sobreagudos están en la nuca o en la frente o en la mollera, por ejemplo para *mi* los sobreagudos siempre los siento en la zona de la mollera de la cabeza, aunque de momento no me resulta tan práctico por así decirlo porque por ejemplo ahorita, yo también estoy en el proceso de hacerlos un poquito más grandes, pero yo siento que se me quedan un poquito cortos en cuanto a amplitud.

A - Muy bien, pues esas serían todas las preguntas de la segunda entrevista.

ANEXO ENTREVISTA 12

Entrevista con Dante Alcalá

08/04/2017, remoto.

A - Usted me permite hacer esta entrevista y documentarla para mi trabajo de tesis.

D – Sí encantado y te agradezco la deferencia en tomarme en cuenta

A – Bueno la primer pregunta sería ¿cuáles considera que son las principales características o habilidades que se buscan en un tenor en cuanto a técnica se refiere?

Las principales características bueno primero yo creo que hay que cerciorarse de que esa voz si es *tenoril*, y una vez encontrado que si es tenor, ver de alguna manera el registro de esta voz, para ir la trabajando paso a paso, ir encontrando el balance desde el registro grave que es la naturaleza de esta voz, hasta pasar por el registro medio, agudo y sobre agudo ¿no? Que es un proceso paulatino, porque al igual que las otras voces requiere de un trabajo minucioso y muy cuidadoso para poder cuidarla.

A – Ok, de acuerdo, usted me comenta primero se verifica si la voz es *tenoril*, cuál sería una de las características que usted encontraría para cerciorarse de que efectivamente es una voz de tenor.

D – Bueno pues al momento de estar vocalizando esta persona que puede ser una que incluso hable grave pero eh, al momento de estarlo vocalizando, ver el registro que va alcanzando, a lo mejor inicia en un do 4 y luego viendo la extensión vocal que presenta, digo hay tenores que presentan muy buenos graves y hay tenores que los agudos los tienen muy fáciles, por la misma naturaleza de la voz, y hay otros que al momento de ascender en la escala te das cuenta de que la voz pues es mucho más hacia los agudos y sobreagudos con mucha mayor facilidad, y esto bueno lo que te permite normar el criterio para trabajarlo como tenor, hay veces que desde la voz hablada te das cuenta que es tenor, desde las primeras emisiones te das cuenta que pueden ser voces perfectamente *tenoriles*, sobre esto vas trabajando, hay voces que tienen muchísimo mayor facilidad, hay voces más blandas, por decirlo de alguna manera, entrecomillado el término, y otras más voces a las que hay que trabajarlas para abrirles ese hueco, también todo esto es de manera metafórica, de alguna manera ir encontrando ese camino hacia los agudos y los sobreagudos, pero bueno pero hay algunos que tienen mucha facilidad y otros que la desarrollan con el trabajo.

A - La segunda pregunta sería ¿cuáles son los aspectos principales que piensa debe incluir el aprendizaje de una técnica vocal eficiente?

D – Mira aspectos principales son, el crear conciencia de la voz en las personas que vayan a aprender y entender el fondo y no la forma, muchas de las personas ven la forma ¿no? el producto ya terminado, si suena bonito, dónde colocarlo, cómo colocarlo son antes ver la mecánica de lo que se está haciendo físicamente, tú para tener una emisión lo más sana posible y lo más consciente posible es necesario ver, que es lo que se trabaja físicamente primero, el apoyo en los músculos intercostales en todo lo que hemos oído durante mucho tiempo, pero hacerlo de manera consciente. Cuando un cantante se basa únicamente en las facultades a lo largo del tiempo esas facultades pueden perderse por no desarrollar una conciencia en el canto, cuando tu desarrollas una conciencia en el canto y está fundamentada en el trabajo físico, ¿no? Eh, primero que es lo que se hace mecánicamente, internamente, en lo físico para después tener como consecuencia o como resultado, una emisión sana de la voz y pues bueno ya desarrollarla como lo platicamos en agudos y sobreagudos y después ya, algunas otras peripecias vocales ¿no?

Desarrollar una conciencia real, una conciencia cabal del instrumento, pero sobre todo de la mecánica física, de qué es lo que hago cuando inhalo, cuando apoyo, dónde ataco las primeras notas, cómo ataco las primeras notas cómo no meter o engolar la voz, cómo no meterle la lengua a la voz, y de alguna manera todas estas todas estas funciones, optimizarlas crear esta conciencia, si la facultad te dicta la manera de cantar, yo creo que existen y hay gente superdotada para cantar con unas voces extraordinarias, pero, se han visto muchos casos, en donde estas voces superdotadas, si no tienen una conciencia real de lo que hay que hacer con el instrumento pues puede durar, 5, 7, 10 años, no se puede saber.

A - A propósito de la primera pregunta me quedé con la duda, cuando usted habló sobre, eh, estas voces *tenoriles* y las características de lo que tienen muy fácil, el, el, este, la extensión del registro, la flexibilidad hacia arriba. ¿De qué manera, con qué prioridad tomaría usted los objetos del registro y más bien el timbre para determinar la... el tipo de voz que va a trabajar?

D -Pues mira, otra vez, empezar a conocer al alumno primero, otra vez, hay alumnos en donde muy fácil te enteras que es un tenor, porque es una voz ligera, porque es una voz más dúctil, digamos, para esto, en donde, el registro cuando tu comienzas a vocalizarlo y te enteras que es un registro medio y grave ya no suenan tanto ¿no? Entonces te das cuenta también, al momento de trabajarlos, a partir de donde las voces comienzan a calibrar, otra vez, otra vez entrecomillado el término, comienzan a tener está, balance de óptimo, no? Hay voces que a lo mejor comienzan a hacer ruido, desde, desde, por ejemplo un do 4, que lo tienen muy sólido, está un poquito más abajo, que yo creo que no, porque a lo mejor comienza ya a partir de este mismo sol 4, ¿no?, sol sostenido, la, etcétera, etcétera, comienza de alguna manera a cobrar eh, un poquito más de sonoridad, un poquito más de balance, de equilibrio, ¿no? Y de ahí, bueno, pues se, a lo mejor un sobreagudo, do5, do6, alguna cosa de esas. Pues, encontrar en la persona, en la característica de voz, eh, en donde, en donde comienza su voz a desarrollar de manera más óptima ¿no? Lo óptimo, me voy a los ejemplos perfectamente cabales, este, en donde, la voz de Pavarotti se desarrollaba, ¿no? La voz del maestro Pavarotti, eh, que a lo mejor desarrollaba en un registro central ya no hacía ruido, como si lo hacía por ejemplo Giacomini, quien registraba unos graves brutales, podía mantener el balance y el equilibrio de la voz, durante todo el registro hacia los agudos, son como dos pares opuestos, ahora tenemos a Juan Diego Florez quien por sus características de ligero pues

es un tenor muy muy ligero que conocemos. Pues que en el registro medio y grave no hace ruido. Porque es su característica a pesar que es tenor, lo hace porque pues su instrumento así es, pero de ahí para arriba empieza a calibrar desde el mi – sol a lo mejor todos nosotros que normalmente giramos en el fa o fa # , él lo hace a partir del sol, porque el centro de gravedad de esa voz está desplazado hacia arriba dada la naturaleza y el caso de Jonas Kaufman quien es una voz mucho más oscura o mucho más pastosa, pues a lo mejor el comienza a sonar a partir del registro medio y grave sin problemas y el comenzó a sonar como suena al día de hoy, y el gira a partir de un fa o a partir de un *mi*, a lo mejor dependiendo de la obra, o del pasaje, será fa o fa sostenido, dependiendo de cómo se le exija vocalmente ¿no? ¿contesto a tu pregunta? – Sí maestro gracias.

A - La siguiente pregunta sería, ¿cuáles considera que son los principales problemas que afrontan los tenores en su desarrollo técnico?

D – Los principales problemas creo que estriban en lo mismo, en la falta de conciencia del instrumento, creo que ahora eh... se necesita una conciencia mucho más aguda, tenemos que considerar que el instrumento del tenor, ya de natura o sea de naturaleza, va contra ella misma porque la voz del hombre la voz grave, va contra ella misma porque la voz del hombre, la voz es grave por condición fisiológica, y entonces el hecho de ir contra la misma naturaleza a registros agudos y sobreagudos, permite que a veces el desarrollo de la voz no tome el tiempo necesario, creo que a veces se camina mucho más rápido de lo que se debiera y eso va en detrimento de la conciencia de la cuál hablaba hace un momento ¿no? Se necesita tener esa conciencia de ¿qué tipo de voz tienes? Cómo irlo trabajando de a poco comenzar con un repertorio que te enseñe a cantar, comenzar con caminar y correr antes que hacer “mortales” hacia atrás ¿no? Primero empezar a cantar cuestiones de antología italiana, canción que no tenga ni agudos ni sobreagudos pero que te permita hacer una línea de canto adecuada, para después comenzar a abordar repertorio cada vez más exigente, pero teniendo conciencia previa de lo que mencionaba, tu instrumento es lo que te permite irlo desarrollando con el tiempo. Ahora, creo que es eso la falta de conciencia en el instrumento, puede traer consecuencias de un desarrollo poco favorable, porque pues, hay gente que está “tronando” muy joven ¿no? Hay otra que no, pero si no se desarrolla esa conciencia de la cuál hablo entonces se puede acelerar su fin.

A – Maestro usted me refiere la causa de estos problemas, en lo que estoy de acuerdo, pero ¿usted cree que hay como un índice mayor que cierto tipo de cosas que precisamente por esta falta de conciencia aparecen y que son notables en las voces este que por decir fueron trabajadas de manera muy rápida y precaria?

D – Sí hay veces que son de manera prematura mi querido Adair porque el problema no estriba necesariamente en la voz como tal, sino en quién y cómo maneje esa voz, y en poder tener la suficiente conciencia y autocrítica, de cuando alguien te está ayudando y cuando alguien no te está ayudando vocalmente. Entonces hay gente por ejemplo que se fía, porque pues nosotros como maestro somos depositarios de toda la confianza y también hay personas que no nos ayudan del todo, entonces se necesita desarrollar una conciencia personal, de si lo que te están enseñando vale la pena o ¿no? Y seguir buscando otras posibilidades, hay quien se queda con una sola persona y de allí ya no se mueve y a lo mejor esa persona no le está haciendo el bien que la voz necesita en este momento, entonces es buscar quién te bien ayude, desarrollar esta conciencia de la que tanto he hablado, en lo personal, en lo vocal, en lo profesional para saber por dónde vas encauzando tu carrera y esta es una especie de sexto sentido que uno como cantante tiene que desarrollar, durante toda la carrera, un sexto sentido para saber cómo elegir el maestro, cómo empezar a cantar, a qué repertorio decirle que sí, a qué repertorio decirle que no entonces este sexto sentido... sentido y aparte sentido común que uno debe tener, entonces yo creo que son varios incisos que acabo de numerar, ya como tú quieras acomodarlos, pero es eso, es una buena elección de la persona con la que vas a trabajar, el repertorio que se va a cantar, el tener una buena técnica de elegir bien el repertorio, y bueno eso aplica obviamente para la voz del tenor y para todas las demás.

A – Claro eh, ¿Cuáles cree usted que son los problemas específicos que puede enfrentar un tenor mexicano en el desarrollo de su técnica vocal, en comparación con los de otras nacionalidades?, por ejemplo, le comento al respecto de esta pregunta, lo que comentaba un colega, nosotros tenemos la herencia del mariachi por ejemplo ¿no? En México, y regularmente es un canto que utiliza mucho la voz de pecho que trata de subir con mucha potencia. Entonces este, el comentaba que este tipo de canto hace que regularmente se crea que el desarrollo de una sonoridad o de una potencia es mediante el estar pujando. Entonces por ejemplo esto sería algo que refiere este colega,

usted pensaría, usted concordaría con él o podría mencionar también otro tipo de cosas que se presenten específicamente en los mexicanos.

D – yo creo que el problema no es ni siquiera de nacionalidad, ¡eh!, pues, no necesariamente porque seas alemán u holandés o francés a lo mejor el hecho de ir a Edith Piaf te de problemas para aprender técnica vocal. El mariachi es un género muy nuestro, que efectivamente, bueno pues, la voz es muy de pecho el canto es bravío, puede sonar de repente a grito, pero la gente que canta música mexicana y que no tiene más o menos una técnica desarrollada pues la verdad es que difícilmente la bien canta porque es muy demandante, entonces yo creo que no está en la cuestión de si oyes mucho mariachi, a lo mejor es con quién oyes el mariachi, quién canta el mariachi ¿no?

Y efectivamente si hay gente que pues sí, el hecho de oír una canción mexicana siente que es grito pelón y no, no eh, no es una cuestión de nacionalidad, otra vez es de cómo desarrolles la voz y con quién la lleves, a pesar de que tengas tu tradición eh, de mariachi en tu país, eh, no porque seas argentino tienes que cantar todas las arias de ópera como Gardel ¿no? O si eres peruano que las tengas que cantar como Chabuca Granda, es con quién tenga historia también ¿no?, yo te puedo decir en mi caso, yo tengo historia con música de los años 60s, 70s, 80s y estamos viendo, voy a lo siguiente, voy a lo siguiente como para completar la pregunta que amablemente me haces, hoy día los chavos, me he dado cuenta en algunos chavos que he oído, cantan ópera, cantan Zarzuela, pero no tienen un bagaje musical que les permita tener una musicalidad distinta que les permita decir diferente, tener conocimiento de otro tipo de géneros, que enriquezcan el canto operístico o de lieder o de Zarzuela o etcétera etc. Y que sí se necesitan, mi querido Adair eh, porque si tu oíste desde que naciste puros tenores, puras sopranos pues, está bien, yo no digo que esté mal, la cuestión es que no hay un bagaje, amén de que seas músico ¡eh! Amén de que seas músico para este tipo de géneros creo que si es necesario, tener más o menos historia, con cantantes de ópera del siglo pasado, ¿no? De inicios, que justo te permita tener otros referentes, y no nada más oír, pues los cantantes de ahora nomás conocen de Rolando Villazón para acá, les dices de Fernando de la Mora y a Fer de la Mora lo han oído pero no se han enterado de cuando Fernando de la Mora comenzaba a cantar que era dios básicamente, de las cosas maravillosas que hacía, no conocen, hablando de tenores, tu pregunte a un tenor y no conoce quién es Björlerling, quién es Gigli, quien es este, Lauri Volpi, de quién fue maestro Lauri Volpi, lejos de Caruso pues Caruso lo oían casi por default, pero

quién es Gedda quién es Mc Cormac, no se enteran y no saben que tipo de desarrollo vocal pudieron tener ellos, la historia, o sea hay muchas, muchas cosas, entonces, otra vez no estriba en si eres mexicano o si eres japonés o si eres hindú, entonces es sencillamente, cómo y con quién desarrolles la voz y qué bagaje tengas también. Porque no vas a cantar *Nessun Dorma* como cantar No Volveré ¿verdad?, entonces eso ya está en tu sentido musical, en tu sentido común, este en cómo lleves todo esto ¿no?

A - Claro, ehm, bueno, la siguiente pregunta sería... aquí le pediría que se remontara a cuando hacía sus primeras búsquedas en el canto eh no sé a qué edad comenzó usted a estudiar

D – a los 15 años, A – 15 años, eh,

A -Bien bueno, Eh... la siguiente pregunta sería acerca de los conceptos que le fueron difíciles de comprender o de asimilar cuando comenzaba con su formación:

D -Pues mira en realidad, siempre que comienzas algo, y en particular algo tan específico como es la voz, pues te surgen ya sea en lo técnico en lo personal, en lo artístico, etcétera, etcétera. En realidad lo que cuesta trabajo es entender, primero conocer al maestro con el que estás aprendiendo, yo estuve de inicio con un profesor, luego con una maestra y luego terminé con otro profesor ¿no? Entonces cada uno de los profesores tienen una manera de enseñar, tienen metáforas las cuales aplican métodos, aplican, eh, luego en su momento lo que me fue difícil fue entender lo que me querían decir para yo poder tener una emisión adecuada, para poder el concepto del *vibrato*, bueno pues el *vibrato*, cuál era el apoyo, cuando se dice que te van a enseñar a respirar, ¿no? Bueno en realidad pues respirar es inherente al ser humano. Pero bueno comenzar a entender esto ¿no?, Bueno para mí era muy nuevo respirar para el apoyo cuál era el apoyo, y ¿por qué el apoyo? ¿y por qué me van a enseñar a respirar si yo ya respiro? Ah! ¿Para cantar! Ah correcto! Entonces después cada quien maneja (te repito) conceptos distintos como el hecho de que hay quien te dice que mantengas el paladar alto y bueno dices dios mío! Pues en primera el paladar ni se mueve? No? Haha sí pues el paladar, alto, y dices bueno, si el paladar ya está dónde está, este y luego pues entonces te dicen piénsalo como si fuera a salirte la voz enfrente de los ojos y por arriba y un poco de la frente, y otros te dicen al revés, piensa la voz que va a salir atrás un poquito

de arriba no de la nuca sino del coco ¿no? Pero procura mantener... ¡híjole! Y toda una serie de metáforas y conceptos bien particulares que uno como alumno si no están claros pues tienes que de entrada tratar de descifrar para tu entender y comenzar a aplicarlos ¿no?, es básicamente esto, ya después conforme vas conociendo a tu maestro y a su forma de enseñarte, te vas dando cuenta de lo que te quiso o de lo que te quiere decir. De lo que habla la lección, pero es básicamente eso en realidad el canto para mí, no te creas que fue un suplicio porque siempre tuve toda la disposición de aprender obviamente, nunca puse en tela de juicio los conceptos que el maestro me enseñaba, como luego hay algunos estudiantes lo hacen: maestro es que esto no por aquello, maestro esto no por esto otro entonces uno dice, pues para qué vienes ¿no? Mejor enséñame tú a mi verdad, yo jamás puse en tela de juicio y procuré seguir al pie de la letra los conceptos que amablemente me enseñaban para que avanzara lo más rápido posible o para aplicar lo que me estaban enseñando en este momento, pero básicamente esas fueron algunas de las complicaciones, los conceptos que cada maestro me enseñaba.

A - Muy bien, la siguiente pregunta sería, ¿para usted cuál es el significado del concepto de giro?

D -El significado del concepto de giro, el giro de la voz es, eh, exactamente, el paso entre la zona media y la zona aguda de la voz, el giro es cuando ya logras pasar esa zona incómoda que tenemos nosotros, los tenores que es el fa o fa sostenido en la mayoría de los casos y que, muchas de las obras para nosotros están escritas ahí todo el tiempo ¿no? El elixir de amor es una perfecta muestra de esto, todo está cantado entre el fa, fa# y el sol, entonces el concepto del giro es eso, desde mi punto de vista, es pasar de la zona media de la voz, hacia la zona aguda y ya la sobreaguda viene de la misma paridad que la zona aguda en realidad, la gente piensa que hay otro giro pero, yo sostengo que no, en realidad cuando tu pasas a un sol o a un sol sostenido o a un la, etc, etc, las notas van en la misma posición, es cosa de confiarle significa cantar con el cuerpo no seguir cantando con la garganta ¿no? Pero el giro es exactamente eso, es, el paso de la zona media de la voz, del central medio a darle la vuelta hacia la zona aguda, que es una zona donde la voz ya adquiere un registro distinto, básicamente, yo así lo consigo, no lo concibo como algo más complejo que esto.

A -¿Cree usted que el giro en los tenores es diferente al giro en otras voces?

D -yo creo que el giro es el giro en cualquiera de las voces lo que pasa es que pasamos en diferentes notas ¿no? Los barítonos giran en un re o en un *mi*, las sopranos a lo mejor también pueden pasar en un *fa#* o en un sol o *sol#*, dependiendo, a veces pueden girar igual que nosotros, a bajos giran entre un do y un re, dependiendo pero yo creo que el proceso del giro es exactamente el mismo lo que varía nada más es la nota en la cual gira.

Pero creo que la mecánica es la misma mi querido *tenore*.

Maestro la siguiente pregunta que de hecho creo que ya me dijo algo sobre el concepto de apoyo es que algunos les cuesta mucho trabajo eh, pues, afianzar como tenerlo claro ¿cómo definiría usted el concepto de apoyo?

El concepto de apoyo, desde mi óptica es, el... soporte de aire que la voz necesita para poder tener una a ver... déjame replantearlo, porque es muy buena pregunta, el concepto de apoyo es, de alguna manera el lugar donde la voz “descansa” para mantener vivo el canto, o donde la voz se vale para mantener vivo ese canto, más bien, es el elemento que la voz necesita para mantener vivo el canto, y el apoyo, mhm, muchos lo conciben en el diafragma hay muchos que lo conciben en los músculos intercostales, otros dicen que incluso el apoyo lo mandan a la zona de los riñones, como vienen en los agudos y los sobreagudos, entonces creo que elemento físico para que la voz nunca pierda vida, o sea al momento de estar cantando, porque si tú estás cantando y dejas de apoyar, dejas de alguna manera de soportar la voz, en ese aire que estás emitiendo, ¿no? De apoyando y de ofrecer esa resistencia siempre física pero no con la garganta ¿no? Sino con el cuerpo, al momento de estar cantando, la voz pierde vida porque pierde una cualidad. El *vibrato* se produce exactamente por ese cruce de fuerzas que existe en el momento en que apoyamos, ese aire que se va a emitir, mucha gente produce el *vibrato*... lo comienza a producir en las cuerdas, y por eso es que se quedan roncós y por eso es que el *vibrato* baila, entonces cuando una voz no está bien, apuntalada, cuándo no está bien cimentada en estos músculos intercostales, entonces el canto se vuelve bailón, es un canto irregular, el canto comienza a perder vida en automático.

-Bien, la siguiente pregunta precisamente va a este aspecto, dice... ¿cuáles son las sensaciones que usted experimenta en el momento de apoyar?

-mira yo el apoyo, eh, en realidad mi sensación es como cuando voy al baño, exactamente igual, la cuestión es que cuando vas al baño pujas ¿no? Entonces la cuestión en el apoyo, la mecánica de sensación es prácticamente la misma la cuestión es que va enfocada hacia otra causa, y la encuentra uno equilibrada, obviamente no vas a estar pujando para hacer popó, está encausada a que el aire que se va a emitir salga de manera libre y controlado, pero la sensación es exactamente la misma es la sensación como de pujo sin pujar.

Entonces es esta resistencia que ofrecen los músculos intercostales como cuando uno va a la baño.

Espero estar contestando de manera correcta tus preguntas

A - si pues en realidad no hay una manera correcta o incorrecta maestro, eh, lo que yo estoy haciendo más bien es como un sondeo de cuáles son los conceptos que se empatan entre los tenores que ya tienen tiempo cantando.

D- claro, claro, claro, claro.

A - ¿Qué es para usted la colocación?

D – En realidad, ¡Híjole! La colocación muchas personas lo manejan como el concepto de eh..., del paladar más arriba o más abajo o de colocar la nota en, eh..., sobre los dientes o colocar la nota sobre la frente, el concepto de colocación es en dónde se pone la voz para poder emitirla, yo en realidad, cuándo canto, mi canto no lo tengo conceptualizado como un canto colocado en ningún lado, mi canto va sobre las sensaciones que te platicué al inicio de la entrevista, entonces, yo en concepto de colocación, eso es lo que yo manejo en comparación de lo que otros maestros manejan, que igual se merece mucho respeto, la sensación, es la posición en la cual tu emites la voz, sea más alta, ya más alta, ya más baja, pero yo en realidad mi canto mi concepto de canto yo no lo tengo cimentado en una cuestión de colocación de voz, sino de sensación, y obviamente sí de una apertura vocal, de alguna manera que te permita, la optimización de esto mismo.

A – La siguiente pregunta creo ya me la contestó, ¿cuál es la sensación que usted experimenta en su cuerpo cuando realiza este concepto de colocación? Pero es lo que me comentaba, esta sensación de libertad y de cómo corre la voz

D – Efectivamente para mí, yo voy más a la sensación de la mecánica que haces tú dentro de tu cuerpo para tener esa eficiencia vocal, más que una cuestión desapoyada o una colocación vocal sin una colocación vocal, sin una conciencia previa, de nada te sirve a ti colocar la voz o dónde la concibes, si tú no sabes lo que estás haciendo abajo, en el piso como le llamamos nosotros ¿no? Qué es lo que estás haciendo mecánicamente, o sea la colocación no te serviría de nada porque sería un canto sin sustento alguno, entonces, yo, mi sensación va más hacia la cuestión física.

ANEXO ENTREVISTA 13

09/04/2017, remoto.

Dame tu nombre completo y tu edad por favor:

O - Oskar Roberto Aguilar Gonzalez y tengo 24 años.

Aha, ok

A - ¿Cuáles consideras que son las principales características o habilidades que se buscan en un tenor en cuanto a técnica se refiere?

O - Ok creo que efectivamente lo primero que se busca en un tenor, son las notas altas o sea la gente espera eso y muchos teatros te van a contratar si puedes cantar las notas altas o sea si tienes los agudos, este, creo que también la sonoridad y técnicamente bueno eso es lo que te da si tengo un buen conocimiento y un buen control de la respiración y que la voz siempre sea *esquilante* y porque se busca un sonido característico en el tenor, un voz siempre al frente, una voz brillante y que va a correr en el teatro,

A - muy bien eh, ¿cuáles son los aspectos principales que piensas debe incluir el aprendizaje de una técnica vocal eficiente?

Para mí la primera es la respiración porque es la base de todo o sea el aire es materia prima para poder producir el sonido y muchas veces los maestros no toman en cuenta esa parte y nos hacen

realizar trabajos fuera de lo natural y modifican nuestra forma de respirar y después es algo contraproducente porque estamos modificando y cambiamos eh y *forzamos* en cierto punto entonces yo creo que tener un buen conocimiento de cómo funciona nuestro cuerpo y nuestro sistema en el momento de respirar, creo que esa es una de las cuestiones básicas y creo que el enseñarle al nuevo cantante al nuevo alumno la respiración después como funciona tu cuerpo para producir el sonido, y naturalmente ir eh ubicando la voz que su posición que también esto, esto con el desarrollo nos irá diciendo qué tipo de voz es y qué posibilidades tiene.

Claro a ver eh, en resumen tu pensarías que la respiración es fundamental porque funciona para el apoyo que es parte fundamental del mecanismo de fonación y que lo que se debe enseñar en un principio es como funciona, porque mencionaste funcionamiento, de este mecanismo,

Exactamente, si, si, si, para mí esa sería una de las cuestiones principales.

A - Muy bien, eh, ¿cuáles son los problemas principales que tú ves que afrontan los tenores en su desarrollo técnico?

Pues el principal problema creo yo es, eh, esta cuestión del giro y del *passaggio*, porque igual muchos maestros no tienen la noción de qué está pasando físicamente y pues no hay forma en que ellos puedan expresarnos y hacernos entender, y entonces pues te encuentras a muchísimos cantantes que no tienen resuelta esta parte y que es simplemente como abordar los agudos, porque entonces los están gritando o los están forzando o los están produciendo, producidos directamente al esforzar la garganta y no sobre el aire y sobre el apoyo, entonces creo que lo principal ese es el problema que tiene el tenor, porque construimos esta parte en nuestro registro, son notas y son es el registro es podríamos decir, no natural para la voz de un hombre, entonces tenemos que construir estos espacios y estos lugares que si están ahí pero que muchas veces tratan de forzarlos, y no se producen de una forma natural porque de igual forma si tú tienes una buena colocación y una buena proyección del sonido y un buen manejo del aire va a ser muchísimo más fácil que la voz gire y tome esa posición para los agudos.

A - ¿Cuáles crees que son los problemas específicos que enfrenta un tenor mexicano en el desarrollo de la técnica vocal en comparación con los de otras nacionalidades?

O - El principal problema, para mí, desde mi perspectiva, es la facilidad que tiene el mexicano para las notas agudas por el tipo de voz esto es un problema porque evidentemente, no estoy

hablando que todos tengan esa facilidad, pero en su mayoría muchos mexicanos tiene esa facilidad para las notas agudas, entonces al tener esa facilidad muchas veces los maestros dejan a un lado la parte de que se tiene que crear una conciencia bajo la técnica para saber qué estás haciendo, y entonces muchas veces hacen cosas como que le dan repertorio a los alumnos que quizá no están listos para cantar, o listos técnicamente porque pueden producir el sonido, pueden llegar a las notas, pero en realidad lo están haciendo forzando, llega un momento en el que la voz ya no va a dar para poder mantener para poder si seguir cantando este tipo de repertorio porque no está sobre la técnica en una cuestión natural y te lo digo porque pues es una cuestión que yo también he experimentado, la facilidad de las notas agudas hizo que me dieran cierto repertorio como de un tenor lírico ligero como le quieras llamar, pero lo estaba cantando sin realmente una noción verdadera de la técnica, forzándolo por lo tanto muchos tenores mexicanos, salen al extranjero obviamente las agencias los toman pero son carreras que no van a durar más de diez años porque no están basados en una técnica, entonces creo que es una de las cosas con las que se enfrenta el tenor mexicano, el que no se les oriente, y que no se les sostenga con un conocimiento claro de cómo funciona la técnica.

A - Muy bien. Eh, entonces tu dirías que precisamente como no hay una formación o una información sólida sobre la técnica y los mecanismos de la voz ese es el problema que tienen cuando salen al extranjero y se comparan con otras personas que incursionan dentro del mundo de la técnica vocal.

O - ¿Durante el desarrollo de tu técnica vocal te topaste con conceptos que te resultaron difíciles de comprender y cuáles son? o sea los momentos de la técnica que más te tardaste en dominar. La colocación, o sea el lograr proyectar el sonido todo el tiempo al frente.

A - Ok muy bien, eh... para bueno ya lo mencionaste al principio de la entrevista pero la sexta pregunta sería: para ti ¿Cuál es el significado del concepto giro?

O - Eh... simplemente que las cuerdas se adapten para poder llegar al registro más alto, muy bien y eh, cómo lo sientes, ¿cuáles son las sensaciones que experimentas cuando estás girando? eh las sensaciones que experimento eh, pues es como... una cierta sensación como de galleo de repente pero ahora puedo decir que se siente un poco diferente porque es como si se resbalara algo - ok muy bien eh - ¿crees tú que el giro en los tenores es diferente al giro en otras tesituras? - mhm sí, - ¿por qué? - precisamente porque no es un registro natural para el hombre y de alguna forma

tenemos que encontrarlo, por ejemplo una soprano lo tiene, un barítono sí gira pero sobre la naturalidad no está todo el tiempo ahí.

A - Eh ¿cómo defines el concepto de apoyo? mhm simplemente saber cómo utilizar y proyectar y administrar el aire, simplemente eso, eso es tu apoyo, que sepas como administrar el aire, que esté en constante movimiento, y que no se caiga, para mí eso es el apoyo, ni siquiera un esfuerzo ni siquiera nada, simplemente que dejes que tu cuerpo por sí mismo encuentre esa misma fluidez, ese flujo constante como cuando hablas, como cuando silbas, y la siguiente sería ¿cuáles son las sensaciones que tu experimentas en el apoyo? eh bueno ahora son un poco diferentes, sí van muchísimo más a mi naturalidad a como hablo, por ejemplo a dejar que los músculos de mi abdomen funcionen para expulsar el aire entonces se convierte en una sensación muchísimo más relajada y mucho más libre y fuera de tensiones.

A - Ok, Eh para, la siguiente pregunta es ¿Para ti que es la colocación?

O - para mí la colocación es llevar el sonido a un lugar donde va a encontrar una resonancia para que pueda correr en el teatro, pero igual es una resonancia natural, o sea, o sea es una posición natural que la encuentras cuando, por ejemplo en estados de alerta y gritos o por ejemplo en el llanto, cosas así.

A - Bueno y precisamente ahorita que dijiste esto del estado de alerta y del llanto, este ¿Qué es la percepción que tienes de la colocación en tu cuerpo?

O - En mi cuerpo, pues es como una *bocinota*, ahá,

A - ¿solo esto que es como una *bocinota*? es como si fuera una *bocinota* pero también es como la nada o sea ya cuando la voz está bien colocada y bien proyectada, ya no la siento, es una sensación externa.

A - Ok muy bien pues esas serían todas las preguntas muchísimas gracias, me faltó preguntarte para que quede grabado si tu expresas tu consentimiento para que esta entrevista sea usada para el trabajo de tesis, "Problemas en el desarrollo de los tenores en México" - Claro que sí

ANEXO ENTREVISTA 14

08/04/2017, remoto.

J - Soy Juan Enrique Guzmán Tamez

A – ¿tu edad? J - Tengo 32 años A – y consentimiento J -Sí doy mi consentimiento.

A - ¿Cuáles consideras que son las principales características que se buscan en un tenor en cuanto a técnica se refiere?

J – Pues actualmente yo creo que el tenor tiene una gran exigencia, es parte de la gente que los contrata, porque requiere mucha resistencia para cantar muchas funciones, para cantar roles difíciles, y técnicamente tiene que tener eh, una técnica muy sólida que le permita resistencia, que le permita eh, poder cantar muchas funciones entonces, aunado a esto pues yo creo que también se busca un tenor con una voz eh, redonda, con una voz brillante, muy vibrante, con *squillo*, en el teatro, también una buena imagen y presencia escénica, eh, una buena actuación pero eso ya es fuera de la técnica vocal.

A – Muy bien muchas gracias, eh la segunda pregunta sería cuáles son los aspectos principales que piensas, se deben incluir en el aprendizaje de una técnica vocal eficiente.

J – Para mí la técnica vocal pues tiene 3 principales rubros que tienen pues muchas ramificaciones pero, se pueden englobar en tres pasos, el primero es la respiración y el apoyo, el segundo es la fonación en las cuerdas vocales, y el tercero es la proyección de la voz, ya he, esos son los tres principales que yo considero deben de ser, enfocados creo que es una muy buena manera de empezar a aprender a cantar, después de contar con un buen manejo de estos tres puntos, se puede trabajar en detalles de interpretación en un acabado final mucho más bello, más redondo y eh pues, en enfocarse en la palabra.

A – Maestro eh podría resumirse los aspectos que mencionó como parte del mecanismo del aparato fonador que es el fuelle, la respiración, después la membrana, que es lo que está vibrando para producir el sonido y luego como se amplifica por todos los resonadores en el manejo correcto de todas esas estructuras óseas para la producción vocal.

J – Sí. A- Muy bien eh, la tercera pregunta sería, ¿cuáles consideras que son los problemas principales que afrontan los tenores en el desarrollo técnico?

J – Pues en mi caso particular como maestro, lo que veo muy seguido en los jóvenes tenores es una falla en el giro vocal, en el *passaggio* que le llaman los italianos, entonces yo creo que es una de las cosas que más se batallan en desarrollar, y que son un foco rojo en la técnica vocal del tenor en general.

A – ¿Cuáles crees que son los principales problemas específicos que enfrenta un tenor mexicano en el desarrollo de su técnica vocal en comparación con los de otras nacionalidades?

J – En lo personal yo creo que como una cultura en México hay una cultura machista eh yo creo que esa es un lugar en donde el hombre tiene que sonar a hombre y tiene que ser muy hombre a la hora de cantar y entonces eso hace que la voz de cabeza, a veces no sea de una manera muy común, experimentada, ya que es una voz por así decirlo falsa es una voz muy delgada es por así decirlo el “lado femenino de la voz” entonces eh, es muy difícil eh, el mantener, como eh, el no tener como un prejuicio contra esa voz de cabeza por parte de los hombres, entonces como la voz del tenor, “ehm”, la mitad de la voz es básicamente voz de cabeza, entonces a veces es muy difícil en eso, porque queremos sonar reales, queremos sonar muy hombres y entonces ahí es donde falla el giro vocal.

A – Muy bien, está muy interesante porque aunque no lo definieron de la misma forma, eh, otros colegas están mencionando que la imagen, vocal o la identidad vocal no es como muy honesta en los tenores en formación, o sea como que se busca que todos canten de la misma manera o que si todos tienen una característica en su voz, por decir eh, todos los ligeros deben sonar de alguna manera o todos los líricos deben sonar de tal manera, en lugar de darle como una libertad a que la voz se desarrolle y se exprese y vaya creciendo conforme a las características de cada individuo.

J – Eso es un problema muy común debido a que, pues los maestros a veces lo que buscan es que el alumno cante, eh, como ellos, eh sobre todo se da en las mismas tesituras, a veces terminan los alumnos sonando a algunos maestros, hay que tener mucho cuidado con el enseñar con base a imitación y más bien buscar una voz real del alumno, y ahora que mencionas la identidad, me viene a la mente también eh, la identidad musical de la música vernácula mexicana, también es de voces muy obscuras, de voces muy potentes, de voces muy masculinas entonces, ahí también tenemos esa idea de cómo debe ser la voz del hombre, y entonces ahí es donde se ejerce esta batalla contra el giro vocal y contra los agudos.

A – Claro, había yo comentado, con su colega el tenor Dante Alcalá, que posiblemente la influencia cultural del mariachi por ejemplo o de todas estas sonoridades mexicanas como la tambora zacatecana, todas estas orquestas de metales y tambores que son muy fuertes exigen en primera, que la voz sea cantada de pecho y que sea forzada a tener una potencia que la lleva como a sus máximas posibilidades pero, sin una técnica vocal que le permita subir.

J – Lo cual sale contraproducente porque...

A – Pero tú si pensarías que esto tiene que ver con los problemas que desarrollan los tenores mexicanos.

J – Por supuesto qué te digo es contraproducente, el querer emitir un sonido más grande, un sonido más potente pero buscándolo desde la perspectiva del volumen, de cantar más fuerte de gritar, porque precisamente se ejerce el efecto contrario, cuando uno busca una resonancia, que precisamente es lo que hacemos los cantantes de ópera, tenemos que sobrepasar una orquesta, nosotros tenemos que buscar lo contrario, no emitir con fuerza, no emitir con volumen, sino más bien buscar una resonancia, y buscar una resonancia eh, que pase la orquesta, que la voz tenga un *squillo*, debe de haber relajación y precisamente el tenor por dentro debe escuchar una voz pequeña, chiquita, pero con mucho espacio de resonancia. Entonces es una cosa contraria el efecto que se logra cuando se quiere interpretar esta música vernácula de este modo.

A – Muy bien maestro eh, durante el desarrollo de tu técnica vocal, ¿te topaste con conceptos que te resultaron difíciles de comprender?

J – Sí, precisamente el giro vocal a mí me causaba mucho conflicto, mi maestro desde que yo empecé, él me explicó que no existía como tal, o que no debería de existir como tal dos registros diferentes, eh, entonces para mí era como algo incomprensible algo que no llegaba a captar en mi cuerpo, a lo mejor yo mentalmente decía, sí claro tiene todo sentido, pero para mi cuerpo era muy difícil de encontrar esa sensación, la explicación era básicamente que en lugar de pensar que el registro grave es en voz de pecho y el registro agudo es en voz de cabeza pues yo tenía que encontrar una conexión, una voz mixta en todo mi registro, tanto el pecho debe de tener cabeza y tanto la cabeza debe tener pecho y eso va a hacer que el registro sea homogéneo y uniforme, pero este hay un casi aquí, que la voz si cambia, por dentro, cuando uno gira, eh, si se percibe un cambio de la voz, la idea de concebir la voz sin giro es más bien para que no se modifique la colocación, no se modifique la apertura, este, no se modifique demasiado y que el registro sea homogéneo, pero si existe un cambio, y en algún momento mi maestro me lo confirmó, sí, sí tienes que sentir un cambio pero afuera no se tiene que escuchar, entonces eso era algo que me causaba conflicto y lo llegué a comprender pero s me costó trabajo.

A – Claro mira, no lo había comentado con los otros entrevistados pero, físicamente, fisiológicamente es imposible que las frecuencias se sigan produciendo por la misma membrana sin cambiar de mecanismo, entonces, el equilibrio que tienen los músculos cricoaritenoides con los aritenoides, cambia, de balance completamente, precisamente en el área del pasaje, te lo menciono porque tu si lo mencionaste ¿no?

J – por supuesto es una cosa muy difícil de comprender, precisamente por todo el bagaje cultural, y porque precisamente porque los grandes tenores utilizan este mecanismo y porque ellos saben cómo hacerlo por fuera no se escucha el cambio, entonces uno tiene una idea preconcebida, de cómo debe de sonar, y uno por dentro quiere sonar igual a como suena Pavarotti por fuera, como suena Plácido Domingo por fuera pero, nosotros no sabemos lo que ellos sienten por dentro a la hora de emitir el sonido entonces es ahí donde nosotros podemos caer en el error tal cual de querer emitir la voz con el mismo mecanismo desde el registro grave, el registro medio al registro agudo, y es cuando se quiere manejar un automóvil estándar, a 300 km por hora y eso es imposible, entonces unos tienen que aprender a cambiar el mecanismo, y lo que mencionaba que mi maestro me comentaba que no existe dicho cambio, era más bien para que la colocación permaneciera igual, para que la conexión y la apertura permanecieran iguales y para que el apoyo permaneciera igual o sea no existe, no debe de existir, fuera del mecanismo de las cuerdas vocales un cambio en el resto de la técnica.

A – Muy bien eh, bueno, precisamente la siguiente pregunta es específicamente sobre esto aunque creo que ya lo contestaste.

J – Podemos ahondar sobre el tema, para mí el giro vocal es el cambio de la voz de pecho a la voz de cabeza, qué significa esto, significa que el sonido que uno percibe por dentro, de la voz natural, de la voz hablada, a la hora de girar, se convierte en una voz más delgada, el sonido se adelgaza, el sonido, este, se vuelve casi falso, entonces, por eso, genera mucho conflicto, porque no es un falsete, la voz de cabeza no es un falsete pero es una voz entre el falsete y la voz real, para mí ese es el giro vocal, es el adelgazamiento de la voz natural, hacia una voz, casi falsete, casi fingida.

A – Muy bien eh, bueno también creo que ya la respondiste pero la siguiente pregunta es referente a... Es algo muy subjetivo, las sensaciones que tú tienes en el cuerpo en el momento de girar.

J – Precisamente es eso es como un adelgazamiento de la voz.

A – Ok muy bien eh, ¿Cómo defines el concepto de apoyo?

J – Para mí el apoyo es como darle un cimiento a la voz, debe de ser la apertura de las costillas, el ensanchamiento del torso, la ampliación del diafragma, y el apoyo es mantener esa apertura y ese ensanchamiento y esa expansión para que el aire no salga de un solo jalón y no genere presión en la garganta.

A – Bueno creo que también ya lo definiste pero la siguiente pregunta es referente a ¿Cuáles son las sensaciones que tienes en tu cuerpo cuando experimentas el apoyo?

J -Yo siento una presión de la boca del estómago hacia afuera, como si hiciera un poco del pujar por así decirlo, el músculo de donde se dividen nuestras costillas hacia afuera, y eso también se le puede añadir, la apertura de las costillas entonces se siente, como expansión, de aire, que no se deja de expandir aunque el aire esté saliendo.

A – Muy bien, las siguientes dos preguntas, son referentes a la colocación ¿qué es para ti la colocación y qué percepción tienes en tu cuerpo de la colocación cuando estás conscientemente realizándola en el canto?

J - Pues la colocación pues como su nombre lo dice, es colocar la voz en el lugar en donde debe de ir eh, en italiano le llaman, impostación, que viene de la palabra *posto*, que significa poner, es poner la voz en su lugar. Eh para mí la colocación de la voz debe de tener dos direcciones que es hacia arriba y hacia adelante, del paladar hacia la cabeza y de la máscara, de la base de la nariz, del frente y de los pómulos hacia adelante, pero la colocación también incluye un espacio de resonancia y el espacio debe de estar hacia atrás y hacia abajo para no generar tensión, eh, en cuánto yo pienso en colocar, o más bien, la manera en la que yo encontré esa colocación, fue buscando vibraciones en el paladar, sintiendo el aire buscando la vibración y resonancia en la nariz para después ampliarla hacia los pómulos y después la voz de cabeza.

A – Como un equilibrio entre las dos cosas, o sea tener presente la vibración en el espacio superior de los resonadores y al mismo tiempo la laringe lo más abajo que se pueda.

J – No necesariamente lo más abajo que se pueda, sino simplemente no permitir que la laringe suba y a eso me refiero con espacio y relajación, el empujar la laringe hacia abajo o el bajarla más de lo que físicamente es posible, genera tensión, entonces simplemente para evitar que la laringe

suba y genere una falta de espacio hacia abajo nosotros pensamos en bajarla, pero el mantenerla demasiado abajo y con tensión puede ser contraproducente, de igual manera eh a la hora de pensar en el paladar y en los resonadores de la máscara se le añade peso en el paladar blando para que la voz no esté restringida hacia la resonancia de la máscara y encuentre también una redondez que haga más hermoso el sonido, que haga más agradable el sonido.

ANEXO ENTREVISTA 15

08/04/2017, remoto.

Doy mi consentimiento de que me grabes en la entrevista.

Soy Andrés Moreno García

A – ¿Cuáles considera que son las principales características que se buscan en un tenor en cuanto a técnica se refiere?

M – Pues mira de entrada eh, lo primero que la gente busca en un tenor son eh, que tengan los agudos resueltos, eh, yo lo que diría primero y es muy difícil la tesitura de tenor es este, manejar correctamente la respiración, como es una tesitura que va muy aguda como es una tesitura que va, más arriba de como uno normalmente habla. Una característica que se busca en un tenor, es que sepa cómo respirar y como relajarse para no escuchar notas agudas como bien se dice empujadas ¿no? Eh yo considero que un tenor debe tener como característica, uniformidad en todo el registro, yo creo que la relajación en la ejecución por ejemplo de las notas del paso mejor conocido como el *passaggio* y por arriba del *passaggio* es extremadamente necesario una relajación, lo que pasa es que cuando un tenor, como se usa voz de pecho cuando vas para las notas agudas, el cerebro asimila eso como un, sonido de alerta, como si hubiera peligro, por ser muy agudo, entonces tienes que practicar y combatir eso, para poder relajar esa zona, podríamos llamarlo como no zona de confort.

Entonces yo diría que esas son las principales características que se buscan en un tenor, en cuanto a técnica, ¿no?

A - Muchas gracias Andrés, la segunda pregunta sería ¿Cuáles son los aspectos principales, que piensas debe incluir el aprendizaje de una técnica vocal eficiente?

M- Pues mira de mi lo primero que pienso siempre es aprender a respirar correctamente, “mhm”, muchas personas cuando toman clases de técnica vocal, piensan que con una clase o dos ya aprenden a respirar y que ya pueden comenzar a cantar cualquier repertorio que ellos desean y no es así, fíjate que eh, respirar correctamente, encontrarlo de la manera más natural posible por alguna razón, es muy difícil, por qué, porque siempre tenemos maestros vaya, que, te meten demasiadas cosas en la cabeza que uno, eh, se olvida, totalmente de que respirar correctamente es, principal en una técnica vocal eficiente, eh yo creo que eh, aparte de eso es encontrar el color de la voz, aplicada al canto que vendría siendo la voz hablada tenemos que encontrar que la voz hablada sea la misma al momento de cantar, que sea, “canta como se habla” ¿no? Eh ya después de esos dos principios yo creo que podríamos incluir aspectos como, flexibilidad en la voz eh, *legato*, etc. ¿no?

A – La tercer pregunta sería ¿Cuáles consideras que son los problemas principales que afrontan los tenores en su desarrollo técnico?

M – yo pienso que es lo mismo aprender a respirar correctamente, muchas de las veces eh, como tenor cuando no sale una nota aguda o que una frase no salió correctamente o como lo queríamos, muchas veces le echamos la culpa, a otras cosas, oye no lo pude colocar bien, o no pude hacer esto, etc. pero yo creo que el problema es el apoyo, que es el respirar correctamente, y por supuesto eso aunado a poder cantar correctamente con las cuerdas vocales, muchas veces escuchamos que, debe haber un cierto espacio en la voz o cosas así y nos hace que no cantemos correctamente con las cuerdas vocales, las cuerdas vocales deben en todo momento tocar, y en un tenor es muy difícil, porque es eh, intentar el color de la voz muchas veces se malinterpreta, pero yo creo que esas dos son las principales, la otra es obviamente encontrar la manera correcta de cantar el *passagio* y arriba del *passaggio*, eh, también yo creo en un tenor es, es muy difícil el ser paciente, esto es un gran problema, debemos estar conscientes que el tenor debe madurar físicamente para encontrar ciertas habilidades, por ejemplo un tenor puede tardar mucho en saber donde colocar los sobreagudos, porque muchas veces la edad es lo que te da esa habilidad, con la práctica y la edad ¿no?

A - ¿Cuáles crees que son los problemas específicos que enfrenta un tenor mexicano en el desarrollo de su técnica vocal en comparación con los de otras nacionalidades? Aquí de doy un ejemplo, algunos colegas refieren que como nosotros tenemos una herencia musical vocal de un canto muy fuerte con la música ranchera y la música de mariachi, obviamente es la gente que lo canta de manera eh, pues vernácula, no las personas que ya estudiaron otra técnica y que después van a cantar este tipo de música, la herencia vernácula que tenemos nosotros, probablemente haga que las personas siempre quieran cantar de pecho todo o que quieran forzarse la voz para alcanzar una potencia o dominar en estas orquestas de metales que son típicas, respecto a esto, en los mexicanos específicamente, o a lo mejor la falta de información, no sé, para ti, según tu opinión, crees que ¿hay problemas específicos que enfrentan los tenores mexicanos a diferencia de los de otras nacionalidades?

M - Pues mira en mi experiencia yo creo que eh, muchas otras nacionalidades tienen pros y contras. Por ejemplo tenemos muy poco tenores por decir franceses y yo creo que el idioma influye mucho en los problemas o en las cosas eh, que nos dan una ventaja, cómo te decía de los franceses por culpa de que ellos utilizan la R gutural, es muy difícil para ellos encontrar un sonido propio, por eso no sé si tú ves ahora cantantes en grandes casas de ópera ves muy pocos franceses, eh rusos son igual, como tienen una lengua diferente es muy difícil, yo pienso que en México de entrada muy pocos maestros saben cómo desarrollar la voz del tenor, los maestros meten tantas cosas en la cabeza del tenor y siempre, el problema en México es que buscan que el sonido del tenor sea igual para todos, que es un error grandísimo, ¡grandísimo! El maestro tiene que saber cómo trabajar con la voz de un tenor en específico y que sea naturalmente sin fabricar una voz artificial, yo considero que eh, si yo comparo el tenor mexicano con otros tenores de otras nacionalidades, va desde la raíz, desde aprender los principios musicales, a nivel internacional, mucha gente y lo he escuchado de muchos cantantes, inclusive muchos maestros que han ido a enseñar en México es que el tenor mexicano es muy flojo, muy flojo, necesitan primero enfocarse en los principios musicales, el poder saber... leer partituras, el poder tener una lectura a primera vista, etcétera, eso te da un plus, en las casas de ópera internacionalmente.

Ahora, en México debe trabajarse un tenor con su propia voz sin fabricar nada, obviamente como es parte de los maestros, tienen que tener una mejor orientación y una mente más abierta, yo veo

al tenor mexicano con una mentalidad muy cerrada de que este es el último camino, esta es la única manera en que se canta porque así se enseña aquí y así es como debe ser. Yo también pienso que el cantante mexicano el tenor mexicano necesita más experiencia en el escenario, he ido a competencias internacionales, inclusive he participado en óperas internacionalmente en óperas en todo el mundo, y nos llevan años, siglos de ventaja de tanto fogueo que han tenido en comparación con nosotros. Uno piensa, el mexicano siempre piensa, no voy a estar listo a los 25, 26, cuando a los 30 años un cantante extranjero ya tuvo, muchísimo más años de experiencia en el escenario que un cantante mexicano. Eh, por eso yo considero que hay muy pocas oportunidades y son a veces nulas, oportunidades en México, eh, también yo creo el entrenamiento vocal aunado a la cultura de otros países es muy diferente, en México el entrenamiento vocal está muy atrasado.

A – La siguiente pregunta ¿Durante el desarrollo de su técnica vocal eh, te topaste con conceptos que te resultaron difíciles de comprender? Esto alusivo a lo mismo, a la falta de información, eh, ¿Cuándo comenzabas? No sé a qué edad, ¿Cuáles fueron los concepto que te resultaron más difíciles de asimilar.

M – Yo creo que primeramente, cuando yo empecé en el canto, diferentes maestros me metieron muchas diferentes ideas de cómo respirar adecuadamente que a mí se me hacían la manera en la que lo explicaban una manera muy artificial, entonces tardé bastante en encontrar la manera de como respirar o apoyar adecuadamente. Creo que los maestros en México dicen tantas cosas y explican de tantas diferentes maneras, ojo, muchas veces incorrectas, solamente meten ideas erróneas en la cabeza, eso para mí fue muy difícil de comprender y me tomó mucho tiempo encontrarlo. Lo segundo fue girar, yo cuando empecé, empecé como barítono porque no encontraba la manera de girar, entonces es difícil de comprender cuando alguien te explica, el cómo girar es muy difícil, o sea yo, creo que lo conseguí con práctica, simplemente haciéndolo y a veces con ciertas tomas lo bueno ¿no? De alguna explicación y yo lo encontré simplemente con la práctica, uno se da cuenta cuando encuentra el giro cuando encuentras esa uniformidad, en el color del sonido.

A – Andrés nada más para definir aquí porque me gustaría por lo que llevo de la tesis, ¿cuándo dijiste la respiración también dijiste apoyo? ¿Entre estos dos conceptos entre los que se te dificultaron dirías apoyo o respiración?

M – Van de la mano, si respiras adecuadamente, tienes apoyo, si no respiras adecuadamente es como un lapso, entonces no hay apoyo, respirar adecuadamente te da un apoyo.

A – Para ti cuál es el concepto del giro.

M – Yo creo que el significado de giro, no es muy complicado, se puede encontrar con práctica, gordo, y es solamente la manera de bajar la laringe en el *passaggio* eh para mantener esa uniformidad de la que estaba hablando en la tesitura, o sea en el color de la voz.

A – la siguiente pregunta es ¿En ti qué sensación tienes al girar? ¿Cómo lo explicarías? Yo se que esto es muy subjetivo pero bueno, lo primero que te venga para poderlo explicar o definir.

M – Mira yo ya tengo años de experiencia dando clases a nivel licenciatura, el ejemplo más sencillo que siempre pongo y que todo el mundo ha visto, es el de cómo se llena un globo y lo mismo cuando ese globo se desinfla, así de natural, las sensaciones siempre deben ser relajadas, siempre pensando en la respiración siempre pensando en el aire, nunca empujado y nunca forzado, siempre se debe de pensar y estar en el aire en sus totalidad.

A - ¿Crees que tu que el giro en los tenores es diferente al giro en otras tesituras?

M – Pues mira yo creo que el giro en el tenor es similar al del barítono y al del bajo, porque se canta de pecho entonces ahí la única diferencia, es que el giro en el barítono y en el bajo empieza en notas más bajas que las del tenor. Yo creo que en las sopranos y mezzosopranos es diferente al tenor porque, no es cantado de pecho, pero se basa en el mismo concepto, o sea siempre hay una eh, ciertas notas en las que se quiebra por así decirlo para ir a la voz de pecho o a la voz de cabeza.

A – Muy bien eh, la pregunta que está relacionada con lo que dijo anteriormente, ¿Cómo define el concepto de apoyo?

M – Yo creo que el apoyo para mi es respirar naturalmente, sintiendo eh, como expansión en los músculos abdominales y en la parte baja de la espalda sin forzarlos, o sea no hay ninguna tensión vaya.

A – Para usted ¿Qué es la colocación?

M - Para mí la colocación es el punto exacto donde una nota debe ser cantada.

A - Y ¿cuál sería la percepción que tiene en su cuerpo de la colocación al cantar?

M – Mira yo creo que la colocación siempre es basada en el tubo de aire al respirar con una buena postura, al mismo tiempo usar eh, la máscara de la cara, o sea utilizar los músculos y por supuesto los huesos y las cavidades de la cara, siempre obviamente se debe estar pensando como si, esta es la forma en la que yo sé, siempre pensando en una sonrisa, que abre, esa es la mejor manera de encontrar la colocación.

ANEXO ENTREVISTA 16

Andrés Tapia Herrera

09/04/2017, remoto.

A - Si me das tu consentimiento para grabar esta entrevista para el trabajo de tesis.

T - Sí está bien.

A – Gracias la primer pregunta es ¿cuáles son las características que se buscan en un tenor en cuanto a técnica se refiere?

T – ¿Cómo que qué características?

A – Sí, eh, tu por ejemplo cuando estás viendo que están buscando a un tenor para trabajo o para algún papel, ¿cuáles crees que son las principales características o habilidades que buscan de técnica en las personas que van a contratar?

T – Pues mira yo creo que son eh, las voces son tan diferentes, pero sí de generalizar queremos hablar un poco, pues obviamente la afinación por ejemplo, una técnica sólida, o sea que no tenga lagunas, por decir que se escucha bien en alguna parte pero que después se cae, o que tengan una técnica de canto sólida. Pues obviamente que sea el tipo de voz que están buscando, porque a veces por ciertas obras, no puede haber cualquier tenor, tiene que ser un color específico.

A – Bueno la siguiente pregunta sería, ¿cuáles son los principales aspectos que crees debe incluir el aprendizaje de una técnica de canto eficiente?

T – Bueno pues mira lo principal yo creo, primero después de que ya el alumno eh, puede entonar, porque eso es lo principal, hay gente que quiere estudiar canto y ni siquiera pueden entonar un ejercicio de vocalización, entonces, si empiezas así, pues es muy difícil, pero digamos que ya tienes resuelto eso, entonces cosas básicas, como lo que es el apoyo, que sepas, fisiológicamente que pasa contigo para que puedas desarrollar un buen apoyo, sin que se pueda mermar la calidad de la voz, ¿sí? Que sea constante y pues eso es obviamente con tiempo y dedicación, no es de la noche a la mañana, es agarrar una condición física interna que si no la estás practicando se va, eso para empezar y pues ya cuestiones más técnicas, la colocación, la impostación eh, una línea de canto, pues cosas ya un poco más, medidas a la cuestión de una técnica, sí pero cuestiones básicas, está esto, del apoyo, y pues toda la cuestión teórica práctica.

A – Muy bien, cuáles consideras que son los problemas principales que afrontan los tenores en su desarrollo técnico.

T – Pues mira los tenores tenemos algo particular, pienso yo, por ejemplo otras voces como lo son los bajos, incluso las otras dos voces que son femeninas soprano y contralto, pues digamos que a veces dentro de la vida cotidiana, tienen pues incluido por ejemplo el registro ¿no? U registro muy

natural, por ejemplo si una mujer grita, porque se espantó o cualquier cosa, pues grita bien agudísimo ¿no? Y eso es que... o un bajo siempre todo el tiempo está así (hace voz gruesa) pero los tenores no, pues es menos probable, a menos que sea una voz muy natural, a una voz que si puede generar buenos resultados pero que si necesita más de una técnica, eh, creo que esos son los problemas porque pues los tenores no vamos por el mundo hablando impostado ¿no? Tenemos que fabricar, de cierta manera, una técnica que nos sea favorable a cada persona porque no es la misma técnica para todos los tenores tampoco, debemos de ir agarrando cositas, pues de nuestro maestro de lo que nos vaya funcionando y aplicarlo. Creo que estos son de los principales problemas y podemos caer en una laguna técnica, que después nos puede traer problemas físicos, serios y entonces, es complicado, de por sí a todas las voces puede pasar pero creo que los tenores pues hoy tenemos las de perder en ese aspecto.

A - Eh bueno, entonces, ¿en resumidas cuentas dirías que es un problema en cuanto a registro se refiere porque no es tan natural como lo es en otras voces?

T - Sí en registro y pues obviamente en tu oído creo que pues lo más importante es el oído en cualquier músico, entonces si no tienes.... Va a estar muy difícil, no, pero o sea no podemos generalizar tanto pero sí digamos que son un problema un poco más frecuente.

A - Muy bien eh, la siguiente pregunta sería, ¿cuáles crees que son los problemas específicos que enfrenta un tenor mexicano en el desarrollo de su técnica vocal en comparación con los de otra nacionalidad?

T - Pues yo creo que tendríamos que especificar qué nacionalidades no, porque por ejemplo bueno, aquí en México tanto en el norte como en el sur hay tantas diferencias climáticas que... Y pues como en México no tenemos na cultura muy buena artísticamente hablando pues podemos caer... así es como que hablar un poquito más seriamente y delicadamente pero pues sí, hay mucho mequetrefe que se hace llamar maestro y a veces esto, hújole si caes con no de estos puede ser muy peligroso para ti y de esos abundan porque pues no tenemos la cultura que digas, este no pues si

es seguro que aquí todos son buenos no? d por sí en ningún lugar estás asegurando que todos los maestros van a ser buenos, entonces por ahí creo que va el asunto más o menos

A - Claro, este, no hay el mismo bagaje que a lo mejor puede encontrar en otros países que a lo mejor tienen más desarrollado esta cultura musical y pedagógica también

T - Exactamente sí y en costos principalmente eso es, estamos un poco alejados de pues o sea estamos cerca y lejos de esta cuestión por ejemplo europea..., por ejemplo en una técnica instrumental y de producción pero de todos modos es como muy limitado el asunto, de por sí nuestra carrera es muy elitista realmente porque no todo está al alcance de todos y si para los que más o menos haya estado al alcance es ah+ donde podemos caer en el error de llegar con una persona que no es digamos....para nuestro desarrollo y para

A - Claro, Aquí te voy a pedir que te remontes a hace muchos años porque yo sé que empezaste a estudiar de cavito durante el desarrollo de tu técnica vocal te topaste con conceptos que resultaron difíciles de asimilar o comprender y cuáles fueron

T - Pues primero yo creo que fue el registro, porque, pues si yo siempre fue mi voz muy natural pero tenía un registro muy limitado y entonces querían abordarme con cosas que todavía no me favorecían ajá entonces pues yo no pasaba de un fa un fa 6 por ejemplo no un fa 5 si hablamos del registro original y se me dificultaba mucho cualquier cosa que pasara de un fa, entonces fue muy difícil, ya luego me empezaron a querer enseñar con esta cuestión de la colocación y pues ya he sido más consciente pero es un proceso que sí me llevó uso tres años no y pues ya digamos que sonaba bonito pero faltaba estaba muy vertical el sonido, no tenía proyección, estaba impostado y colocado, pero estaba quedito entonces ya después vino esta cuestión del apoyo y pues obviamente cuando llegué a que me enseñaran el apoyo pues era nuevo porque me dijeron que como era posible que a esas alturas yo no supiera fisiológicamente como apoyar y pues ya y resuelto eso empecé a tener un avance u poco más mas más sólido, pero digamos que esos dos contextos fueron los que hicieran que pasaran con unos cuatro o cinco años más o menos.

A - Este el otro día me contó, bueno eso te lo cuento después de la entrevista mejor, para ti que cuál es el significado del concepto giro

Del concepto qué, ¿perdón?

T - De giro

A - Giro

T - Ajá ahm pues el giro bueno pues el concepto de giro yo lo entiendo como esta parte del registro donde precisamente entre el mi y el donde ya nuestra voz ya no es.. debemos encontrar el balance de los resonadores no, entonces pues ya a partir de ahí debemos de colocar más con la cara obviamente sin dejar completamente todo el cuerpo no y debemos de direccionar el sonido hacia la máscara para que pues ahora sí que para que gire y para que el sonido sea homogéneo porque abajo es muy fácil en un registro por ejemplo hablando del tenor el registro es homogéneo del grave al medio, medio medio agudo pero ya a estas horas los agudos ya es pues diferente entonces tienes que hacer que el sonido sea homogéneo por lo tanto esta cuestión del giro es cuando direccionas ya el sonido hacia arriba y entonces podemos decir que si encuentras el balance puedes llegar a... con esto del giro puedes llegar a...con esto del giro sonar muy bien homogéneamente todo el registro y pues ya.

A - Muy bien eh la siguiente pregunta pero creo que la contestaste al hablar esto de la máscara es que qué experimentes tú eh ya sé que es muy subjetivo porque las sensaciones corporales pues cada quien es la gente diferente pero cuales son las sensaciones que experimentas cuando sabes que estas girando

T - Bueno eh fisiológicamente hablando de saber que cuando cantas agudo independientemente de la voz que sea se sube la presión arterial aja entonces a mí mi caso que yo a parte hipertensión desde niño entonces a mi si a veces como que me mareo o bueno esto ya no me pasa tan seguido pero sí cuando digamos que me enfermo una semana y luego quiero cantar otra vez los primeros agudos son así con de hígole no y este a veces se junta junto la cabeza o sientes así como en la cara todo el sonido y te da cosquillas este pero eso yo creo que es una experiencia muy padre siempre que encuentras el lugar donde debe de caer el sonido independientemente de lo bien o mal que te puedes sentir es emocionante para mi

A - Bueno la siguiente pregunta sería, si tú consideras que es un poco diferente el giro de los tenores al de otras tesituras

T - Pues a lo mejor entre hombres y mujeres porque igual el barítono tienes sus agudos y no va a hacer nuestros mismo agudos pero, pero ellos ya llegan a un límite en el que ya, ya... para ellos tiene que haber un giro para que suene ya igual homogéneo y si consideramos que las mujeres se supone que no tienen como tal por ejemplo un falsete entonces digamos que ellas pueden manejar un registro más natural homogéneo entonces para ellas yo siento que puede ser un poco más eh... sencillo en ese aspecto obviamente tienen otras cosas que resolver ¿no? pero creo que esta parte si es un poco complicada por eso algunas maestras que eso del giro no existe porque ellas no la sienten pero nosotros tenemos y sabemos que sí porque da un *click* de inmediato, entonces este yo creo que por ahí va el asunto.

A - Muy bien eh ahora ¿cuál sería tu definición del concepto apoyo?

T - Bueno pues el apoyo pues todos hablan de apoyo y es la cuestión que hablábamos al inicio eh incluso en un coro un maestro puede decir el director necesito que apoyen más porque se escucha de garganta por ejemplo, muy raspado muy editado etc. que te puedo decir pero no te dice cómo y te puede decir aprieta la panza ¿Cómo? o ¿por qué tengo que apretar la panza? Porque siento que si tratas de hacerlo y lo haces mal puedes ocasionar hasta un daño interno, porque así me paso en un inicio cundo yo estaba buscando el apoyo me dolía el abdomen horrible me dolía me sentía como si hubiera hecho mucho ejercicio y pues era contraproducente una hernia o algo así igual y sí, yo no descarto que a alguien le haya pasado ¿no? afortunadamente a mí no me pasó nada. Pero bueno, regresando a la cuestión técnica que sería tenemos que presionar como cuando vamos a hacer del baño, o a defecar, literalmente, y obviamente tiene que haber un control de esfínteres, de que no aprietes de más por entonces puedes caer en el empujar, porque crees que estás apoyando y puedes empujar el sonido, y no, simplemente es darle un trampolincito, para que tu sonido no suene apretado y salga plenamente, pero pues es de lo más complicado creo yo, porque pues no nada más es apretar la panza, también es la cuestión de la respiración, una respiración correcta con, todos los pulmones y que sea una cuestión que... horizontal y no vertical, sin levantar los hombros,

dejar relajado y que se llena de verdad, todo tu torax y todo el abdomen de aire y sobre de eso, después apretar o apoyar para que tu sonido salga mejor.

A – Bueno la siguiente pregunta sería, creo que ya también lo contestaste pero sería eh, sobre las sensaciones que experimentas tú de manera interna con el apoyo.

T – Bueno mira ahorita no tengo queja, que me duela o... simplemente la sensación es de que sientes que está ahí duro ¿no? Si te tocas va a estar duro, yo siento que tal vez uno se puede levantar con la voz más plena más natural y a lo mejor se olvida lo técnico en un momento ¿no?, entonces después de un ratito dices ¡híjole! Como que me estoy cansando con la voz, entonces dices ah pues como que se me está olvidando apoyar, entonces aprietas y ya sientes como el colchón y dices ah bueno ya de aquí va a salir mi voz, y sí, entonces yo eh, en cuanto apoyo pues para mí incluso hasta más seguridad, porque yo siento corporalmente como, va a responder el sonido.

A – La siguiente es ¿Qué es para ti la colocación?

T – Pues la colocación es eh, es con lo del paladar ¿no? Con todo esto que también nos dicen, “es que gira el sonido” y bueno, tampoco te dicen cómo ¿no? Y pues debes de tener tu, pues básicamente es que el aire gire, arriba del paladar, y eso también muchos maestros dicen que no es cierto pero regularmente son mujeres, porque a lo mejor para ellas, la sensación es diferente, aunque sabemos que fisiológicamente pasa ¿no? Entonces para mí una colocación es precisamente, preparar tu cuerpo para que el sonido no salga, como cuando hablas, directamente de abajo hacia afuera, sin ninguna clase de giro, salvo algunas personas que como que hablan impostado ¿no? A algunos que sí como que les gira un poco, pero entonces ¿qué preparas? Pues el paladar arriba, tratas de que tu lengua se mantenga abajo todo el tiempo, entonces mientras más agudo vas pues más subes el paladar todavía, y naturalmente, tu lengua se va a querer subir cuando vayas a un agudo, entonces debes de bajarla eh, al principio a lo mejor va a ser difícil porque vas a tener que acostumbrar a que no se suba, pero es algo natural, que pasa esto, hasta como protección de tu cuerpo, entonces ir acostumbrando tu cuerpo a esto, como si estuvieras bostezando, entonces el sonido se cubre y sale, mucho más bonito a que si cantas “abiertote”, jeje.

A – Esas serían todas las preguntas, te lo agradezco mucho y en cuanto esté el trabajo terminado te lo haré llegar.

VIII. COMENTARIOS RELEVANTES

Punto importante sobre la investigación:

En el apéndice anterior se encuentra una traducción fiel de las grabaciones de las entrevistas realizadas, se consideran importantes puntos que por su extensión no fueron incluidos en la sección de resultados, la manera en la que los sujetos muestra hablan sobre los obstáculos en su carrera profesional, por políticas, por economía, la forma en la que el aspecto económico permea y afecta el desempeño y hasta la imagen vocal, la experiencia compitiendo en el mercado laboral en el extranjero, definiciones y apreciaciones muy particulares sobre la voz del tenor y sobre el giro, incluso pasajes que dejan ver entre líneas, esbozos de una información que no fue precisamente señalada por respeto a los mismos entrevistados, pero que está disponible para el investigador y estudiante que necesite de diferentes opiniones que enriquezcan sus propias experiencias.

Se deja a criterio del lector retomar la información contenida en estas entrevistas, si bien expresada de manera muy coloquial, es parte directa del estudio vivencial de esta tesis, pues se recomienda considerar la experiencia y preparación de algunos sujetos muestra, ya que ésta enriquecerá el contenido y propósito de estudio de la misma.