

# El arte del canto

El misterio de la voz desvelado

Arturo Reverter

**Alianza** editorial

Primera edición: 2008  
Segunda edición: 2019

Director de la colección: Patrick Alfaya

Diseño de colección: Lynda Bozarth

Ilustrador de partituras: Fernando Alises

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Arturo Reverter Gutiérrez de Terán, 2019  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2008, 2019  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9181-555-6  
Depósito legal: M. 8.959-2019  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

A Magdalena, Victoria y Germán.



# Índice

- 13 Prefacio
- 17 1. El problema de la voz en general. Su conexión con el canto. Definición de la voz. Particularidades fisiológicas. Mecanismos nerviosos. La cronaxia. Órganos resonadores y fonadores
- 25 2. El timbre. Sus propiedades. Criterios de clasificación por el timbre. Voces gruesas y delgadas; timbradas y destimbradas, claras y oscuras; con mordiente y sin mordiente; vibradas y planas. Estudio del vibrato
- 31 3. El pasaje de registro
- 35 Dictado de Viñas
- 37 El pasaje en la voz de tenor
- 40 Barítonos y bajos
- 42 Voces femeninas
- 45 4. Tesitura y extensión. Tipos vocales. Criterios de clasificación. Examen y descripción. El canto en distinta octava. Las claves

- 51 5. La voz de soprano. Clases: ligera, lírico-ligera, lírica, *spinto*, dramática, dramática de agilidad, falcon
- 59 6. Mezzosoprano. Aguda o lírica, de agilidad, de medio carácter, dramática, dugazon. Contralto. De coloratura, dramática
- 65 7. Tenor: ligero, lírico-ligero, lírico, *spinto*, dramático, *Heldentenor* o heroico
- 73 8. Barítono: martin, lírico, *Kavalierbariton*, dramático, *Heldenbariton* o heroico, barítono-bajo
- 81 9. Bajo: profundo, cantante, bajo-barítono, lírico, bufo
- 89 10. Otras voces: *castrato*  
90 Peculiaridades  
91 Facultades  
92 Repertorio  
93 Los grandes divos y maestros
- 95 11. Otras voces: contratenor, falsetista artificial, tenor agudo, niños, contrabajo u octavista
- 103 12. Terminología. Aclaración de conceptos. Media voz
- 113 13. *Falsetto*, *falsettone*, falsete reforzado; *flautato*; voz mixta
- 123 14. Reguladores de intensidad. *Messa di voce*, filado, *sfumatura*, *smorzatura*

- 135 15. *Fiato; legato; canto spianato; portamento*
- 149 16. Ataques. Golpe de glotis
- 157 17. Coloratura. Agilidades. Apoyaturas.  
Acciacaturas. Mordentes. Notas picadas  
y picado-ligadas
- 165 18. Grupetos. Canto *di sbalzo*. Escalas. Corona.  
*Fermata*
- 175 19. El trino y sus clases
- 179 20. Agudos y sobreagudos
- 185 21. La Antigua Escuela Italiana de canto.  
Orígenes de la vocalidad moderna.  
La escuela de canto española de Manuel  
García. El Método
- 188 La síntesis de García
- 197 22. Vocalidad mozartiana
- 215 23. Vocalidad rossiniana
- 233 24. Vocalidad belliniana y donizettiana
- 237 Bellini
- 241 Donizetti
- 251 25. Vocalidad verdiana
- 265 26. Vocalidad wagneriana
- 277 27. Vocalidad pucciniana

289 **28. Vocalidad straussiana**

307 **Bibliografía**

313 **Índice onomástico**

333 **Contenido del CD**

337 **Agradecimientos**

# Prefacio

Arte de canto (*Ars canendi*). Una expresión que resume todo un mundo de teorías, técnicas y sensaciones, y que fue acuñada en pleno siglo xvii por el compositor y pedagogo romano Giacomo Carissimi (1605-1674). Es el punto de partida de este libro, que quiere ser ante todo una guía, un pronuario, un pequeño compendio de nociones relacionadas con la voz, con su producción y su técnica; su empleo en cometidos musicales, su aplicación a los más diversos géneros, la ópera en primer y fundamental lugar. Será útil aclarar, enseñar, comentar algunas de las cuestiones que han hecho del canto una disciplina y una fuente de disfrute.

En este texto se propone pues realizar un recorrido por la voz como fenómeno físico, como fuente de creación de sonidos, por los problemas que determina su emisión, su higiene, los aspectos que surgen a su alrededor, su inmediata conexión con el canto —con el arte de canto—, los diversos estilos que desde el propio Carissimi o desde el recitar cantando de los florentinos y Monteverdi hasta el *Sprechgesang* han ido desarrollándose y enriqueciendo la técnica y la expresión. En este camino nos detendremos, después de unas primeras nociones en torno al fenómeno físico y a un examen de un concepto clave cual es el de timbre y sus atributos, en los distintos tipos vocales de acuerdo con los modernos criterios de clasificación; que no son, evidentemente, los que sirvieron a nuestros antepasados, que se manejaban con conceptos menos sofisticados que reducían las voces esencialmente a tres: soprano, tenor y bajo, bien entendido que, a partir de mediados del xvi sobre todo, las femeninas, de la más grave a la más aguda,

eran producidas no sólo por mujeres, sino por *castrati* y, eventualmente, aunque con menor destreza, por contratenores y falsetistas en general.

Desde principios del XIX, con Rossini en plenitud, pasada ya la etapa del más puro y trascendente belcantismo mozartiano y con el Romanticismo apuntando en el horizonte, los tipos se fueron ampliando a medida que los músicos iban buscando nuevos modos y resortes expresivos, calibrando timbres, colores, densidades y caracteres. El radio de observación se ensanchó y los grados de matización se multiplicaron, quizá en demasía, pero siempre con la necesaria proyección que pedían las nuevas exigencias, que dejaban en la estacada voces antes básicas —castrado, contralto-coloratura, baritenor, bajo profundo— y perseguían la variedad exigida para dar cumplida cuenta de signos, acotaciones, regulaciones, dinámicas, indicaciones de toda laya. Cada una de estas voces, las antiguas y las modernas, tendrá su correspondiente definición y estudio en las siguientes páginas.

Tras este examen, que se pretende didáctico y serio, siempre, por supuesto, desde un tono riguroso pero divulgador, nos centraremos, en la segunda mitad del libro, en un estricto repaso a la terminología habitual y definitoria de conceptos canoros y de las diversas fases, pasos y mecanismos del entero proceso fonador que convierte un fenómeno físico en artístico. Conceptos habitualmente utilizados, como *messà di voce* o *sfumatura*, *portamento* o *fiato*, ataque o coloratura, con sus diversos matices y acepciones, serán contemplados con detalle e ilustrados con abundantes y claros ejemplos sonoros, que se incluyen en el disco que acompaña a la publicación. Más de cien muestras, extraídas de históricas interpretaciones fonográficas o recogidas en vivo, se incorporan en este viaje que quiere ser clarificador. El lector podrá leer lo que se explica y se define y cotejarlo con el ejemplo sonoro; y en gran parte de los casos seguirlo con el pentagrama adjunto, en el que se plasman los compases exactos que se desea comentar.

Una tercera parte se destina a otras cuestiones aludidas, como la referida a ese deporte tan practicado y tan espectacular como el de las notas agudas y sobreagudas, de tan rancia y larga tradición desde principios del siglo XIX. Y, enseguida, un examen de algo tan importante como las reglas básicas, las reglas áureas que han ido conformando la historia del canto, desde la llamada Escuela Antigua hasta la síntesis de Manuel García, el *Método* de su hijo y sus teorías, que marcan el nacimiento del canto moderno.

Como remate, se aborda el estudio, bastante pormenorizado, de las ocho vocalidades —las normas de utilización de la voz con objeto de obtener un buscado efecto dramático— fundamentales en el mundo de la ópera: Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, Puccini y Strauss. Se analizan tipos vocales y contenidos caracterológicos.

Arturo Reverter



## CAPÍTULO 1

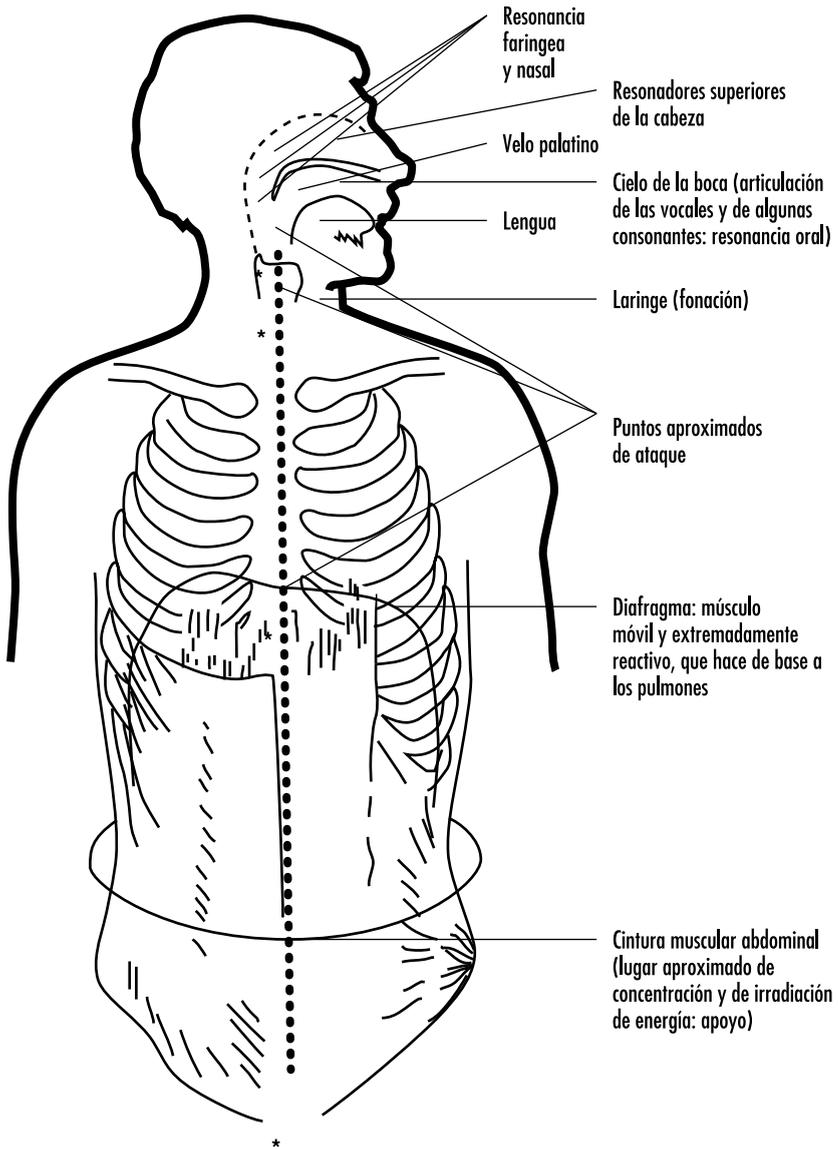
# El problema de la voz en general. Su conexión con el canto. Definición de la voz. Particularidades fisiológicas. Mecanismos nerviosos. La cronaxia. Órganos resonadores y fonadores

Johann Sundberg definía así la voz humana: «Sonido complejo formado por una frecuencia fundamental (fijada por la frecuencia de vibración de los ligamentos vocales) y un gran número de armónicos o sobretonos».

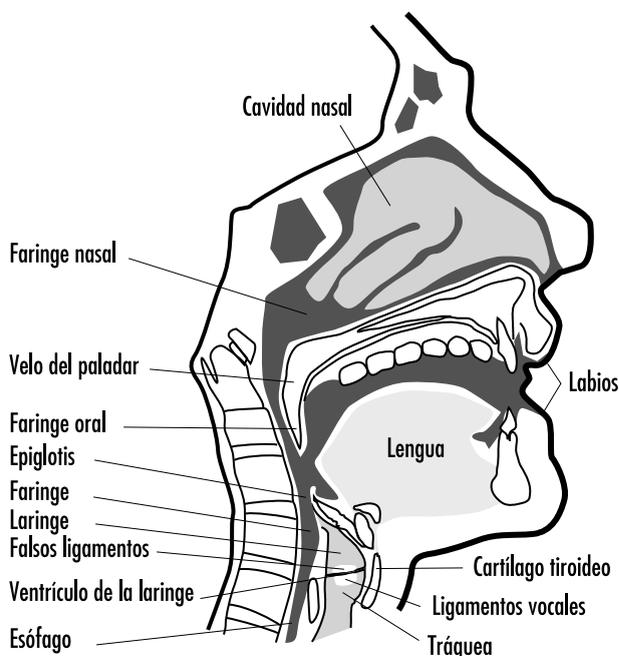
Tenemos, por tanto, un elemento fundamental, el constituido por las dos cuerdas o ligamentos vocales. Pero es necesario otro, una fuerza, un impulso que las haga vibrar. ¿Cómo y de qué manera se produce esta agitación o fricción? ¿Qué es lo que determina, en definitiva, el fenómeno de la producción de la voz? Se requiere indudablemente un impulso energético, que necesita a su vez de una tensión, una presión que se origina en lo que podríamos denominar, dentro del proceso fonador, el **órgano motor**, que aparece constituido por los pulmones y todo el sistema muscular, que contribuye a que las funciones respiratorias se lleven a cabo correctamente en su doble vertiente de inspiración y espiración. Es ésta la que promueve, bajo la presión de los músculos abdominales, los intercostales y del diafragma, que el aire o aliento, que pasa a través de la tráquea, choque con las dos cuerdas vocales, situadas en la laringe.

He aquí una imagen general del cuerpo humano en donde se ven los distintos elementos intervinientes en el proceso de fonación.

Es la laringe la que, como **órgano fonador-vibrador**, constituye la siguiente pieza esencial del proceso; aunque su misión principal dentro del organismo humano sea esencialmente respiratoria. La fonación es en realidad, según las investigaciones realizadas por Négus, una adaptación funcional secundaria. Situada a la altura de la sexta vértebra cervical, la laringe

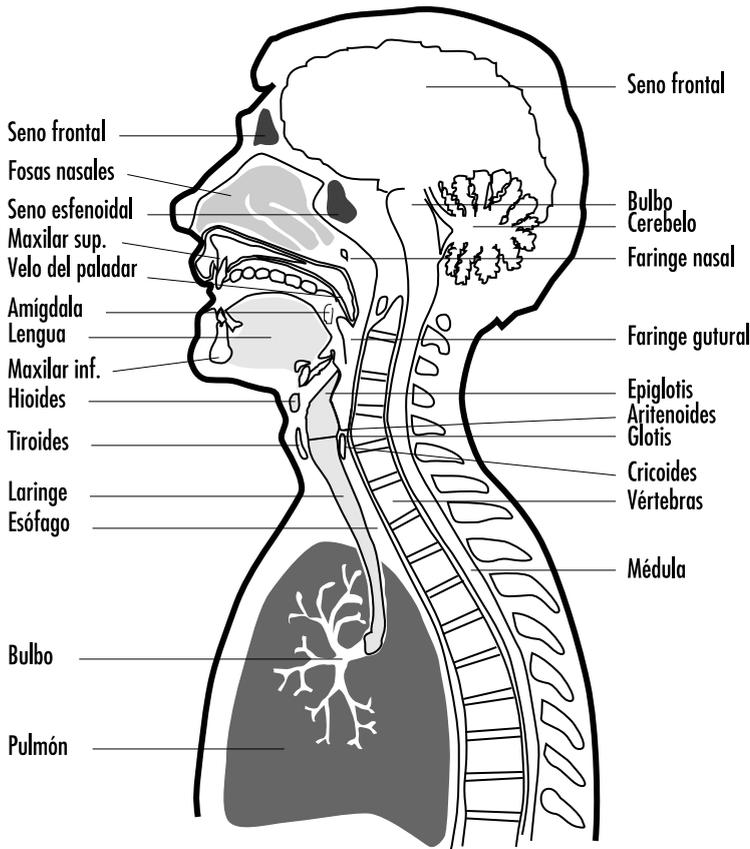


está constituida por piezas cartilagosas, ligamentos articulatorios, músculos y mucosa. Sus elementos fundamentales en el mecanismo de fonación son los cartílagos tiroides y cricoides, que forman una cavidad en cuyo interior se encuentran los dos cartílagos aritenoides, de cuya contracción y relajación surge el movimiento y, en consecuencia, la vibración de las cuerdas vocales, que aparecen imbricadas en ellos. Debajo de las cuerdas se sitúa la glotis, que adopta distinta forma y dimensión según que aquéllas estén separadas (inspiración) o juntas (espiración o fonación).



Al lado de estos órganos motor y vibrador-fonador hemos de colocar, en este proceso, el **órgano amplificador o resonador**, constituido por la cavidad torácico-faríngea o bucal y las fosas nasales. Y como cuarto y último protagonista del mecanismo, el **órgano articulador**, que viene dado por los elementos situados en el interior de la boca. En su camino hacia el exterior, el sonido o frecuencia fundamental (derivada del frotamiento, al paso del

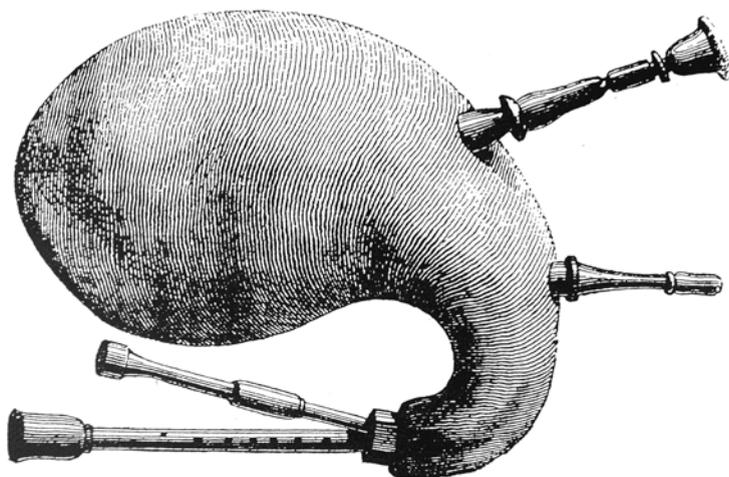
aire, de las cuerdas vocales) va siendo enriquecido (recuérdese la definición de Sundberg) por los armónicos o sobretonos producidos por los resonadores (denominados formantes), que son, a la postre, los que confieren a la voz una apariencia acústica, una peculiaridad y un timbre concretos.



Intentemos clarificar en mayor medida todo este proceso a través de un sencillo ejemplo. Piensen en una gaita; una gaita normal, corriente, gallega, asturiana o, incluso, escocesa (que es algo más compleja). El portavientos, que es el tubo por donde se introduce el aire, podemos equipararlo a la cavidad bucal y a las fosas nasales; es decir, sería el órgano resonador. El tubo melódico o puntero, con orificios, obturados o no, según la melodía, por los

dedos, es el órgano articulador y cumple, por tanto, el papel de dientes, lengua, paladar y labios. Las lengüetas de caña del tubo melódico son las cuerdas vocales, o sea, la parte esencial del órgano fonador-vibrador.

En las gaitas tenemos otros dos tubos o bordones, sin orificios, uno de lengüeta doble, que dan una sola nota afinada a la octava o a la quinta del tubo melódico. Escuchamos una nota pedal, lo que se llama el ronco. Estos bordones son evidentemente los armónicos o sobretonos, equivalentes a los formantes. El saco de la gaita haría lógicamente el papel de los pulmones y de la cavidad torácica donde se albergan. Por último, nos queda el órgano impulsor o motor, el que hace el papel de los músculos abdominales, diafragma e intercostales; en este caso es el brazo, y sus músculos, el que cumple esta función motora al presionar el saco para que el aire salga y haga vibrar las lengüetas.



## La cronaxia

De acuerdo con lo expuesto, sabemos que la laringe es el órgano en el que se produce el sonido. Pero ¿cómo se origina exactamente este efecto sonoro? ¿Cómo actúan las cuerdas ante la presión del aire? Hay varias teorías: ventricular, muco-ondulatoria, mioelástica y neurocronaxica. Estas dos

son las que hasta aquí han parecido tener mayor aceptación, aunque también hoy en día son refutadas por muchos investigadores, pues no se ha establecido realmente ninguna explicación del todo convincente y unánimemente reconocida en torno a estas cuestiones. En la mioelástica, resume Venturini, el origen de la vibración reside en la rotura periódica del equilibrio establecido entre la tensión de los músculos abductores, determinantes del cierre de la glotis, y la presión subglótica producida por el aire que pugna por salir. Por tanto, según esta explicación, la vibración es un fenómeno elástico.

La neurocronaxica defiende que la regulación del proceso de las vibraciones de las cuerdas se produce golpe a golpe, a consecuencia de impulsos provenientes del sistema nervioso central. De esta forma, el sonido es originado por el aire al pasar entre las aberturas glóticas producidas por dichos impulsos, no por vibración de las cuerdas, sino por un mecanismo que es considerado similar al de la sirena. Esta teoría adquirió durante un tiempo gran predicamento, aunque no explica por completo el fenómeno ni tira por tierra los hallazgos de la mioelástica y de otras teorías, como las mencionadas ventricular o muco-ondulatoria, cuyo funcionamiento sería prolijo explicar en este capítulo introductorio, que se quiere breve y esquemático. El investigador francés Garde, que con su compatriota Husson es uno de los que más han contribuido a desentrañar este tipo de problemas, manifiesta:

Como cualquier otro músculo, las cuerdas se contraen por efecto del influjo nervioso y, según que se cante o se hable, los influjos de estimulación provienen bien de la corteza cerebral, bien del diencéfalo, bien del bulbo.

Ramón Regidor, catedrático de la Escuela de Canto de Madrid, hace una valoración-resumen de las diversas teorías y destaca que, en cualquier caso, «sin una corriente de aire ascendente no hay fonación», por lo que todos los movimientos, contracciones y alteraciones de la laringe son inútiles sin la colaboración de la columna aérea.

A partir de la teoría neurocronaxica se ha tratado de establecer una clara clasificación de las voces. Se mide la cronaxia del llamado nervio recurrente, que es un afluente del vago neumogástrico, en la región torácica supe-

rior. El cerebro manda sus impulsos, sus mensajes, a la laringe a través de ese nervio. Las descargas eléctricas, que se repiten en frecuencias de milésimas de segundo, provocan la actividad de las fibrillas de los cartílagos aritenoides y, en consecuencia, la de las cuerdas vocales, que se separan y se unen a altísimas velocidades. El tiempo que emplea cada impulso nervioso en propagarse un centímetro a lo largo de un axón (eje o prolongación única de una neurona o célula cerebral) se denomina cronaxia. Midiendo la frecuencia de los impulsos se halla la excitabilidad del nervio recurrente. Se ha descubierto que esta duración, dada en milésimas de segundo, es distinta para cada tipo de voz. Para medir la cronaxia se utiliza el llamado cronaxímetro o tabla de Bourguignon. Se han podido fijar así las frecuencias de los distintos tipos vocales. De todas formas, no suele ser este criterio, más o menos científico, el que prima a la hora de catalogar o clasificar una voz, como veremos en el capítulo siguiente.



## CAPÍTULO 2

### El timbre. Sus propiedades.

### Criterios de clasificación por el timbre.

### Voces gruesas y delgadas; timbradas

### y destimbradas; claras y oscuras;

### con mordiente y sin mordiente;

### vibradas y planas. Estudio del vibrato

Una vez situado fisiológicamente el proceso fonador, el mecanismo de producción de la voz, cúmplenos ahora iniciar un recorrido por las características y atributos que la definen, por la apariencia sonora que le da personalidad. Es a partir de ahí que podremos contar con los elementos necesarios para clasificarla. Son a veces acepciones altamente subjetivas, que dependen del oído y de la sensibilidad de cada uno, pero que, en todo caso, nos dan una vía de análisis más razonable, más cálida que aquella que nace de los métodos que podríamos considerar científicos, de los que hablábamos en el capítulo anterior.

Vamos a hablar en primer lugar, para abrir boca —expresión muy adecuada a nuestro asunto—, del timbre, que es quizá la propiedad más definitoria de una voz junto a la altura (número de vibraciones por segundo o ciclos) y la intensidad (energía gastada por segundo). El timbre aparece compuesto por armónicos y sonidos parciales. Existe un sonido, un foco fundamental, que nace por la vibración o frotamiento, a altísimas velocidades, de las dos cuerdas vocales y los que se van adhiriendo a él desde el principio, a partir de esa fricción, en el camino del aire —que todavía no es realmente sonido, al menos tal como lo oímos fuera del cuerpo— hacia el exterior. Esos armónicos o sobretonos —de los que hablábamos ya en el capítulo precedente y cuyas circunstancias vale la pena repetir y remachar, dada su importancia— van naciendo y desarrollándose a través de numerosos resonadores, llamados formantes (cavidad faríngea, cavidad bucal, fosas nasales, senos nasales, frontales y maxilares, cavidad craneana), que