

Aránzazu García Escuredo
Mónica Balo González
Álvaro Jurado García
Javier Jurado Luque
Ana Rifón Lastra

Temario de
CANTO

**correspondiente al Cuerpo de Profesores
de Música y Artes Escénicas**

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.
(BOE del 28 de agosto de 2015)

TEMA 7

LA TÉCNICA MODERNA DEL CANTO: PRINCIPIOS FUNDAMENTALES. APORTACIÓN AL DESARROLLO DE LA TÉCNICA MODERNA DE LOS GRANDES CANTANTES Y PEDAGOGOS.

Aránzazu García Escuredo

INTRODUCCIÓN	100
1. LA TÉCNICA MODERNA DEL CANTO: PRINCIPIOS FUNDAMENTALES	100
2. APORTACIÓN AL DESARROLLO DE LA TÉCNICA MODERNA	
DE LOS GRANDES CANTANTES Y PEDAGOGOS	102
2.1 Pier Francesco Tosi (1654-1732)	102
2.2 Giambattista Mancini (1714-1800)	102
2.3 Manuel del Pópulo Vicente García (Manuel García padre) (1775-1832)	103
2.4 Giulio Marco Bordogni (1789-1856)	103
2.5 Gilbert Duprez (1806-1896)	103
2.6 Manuel Patricio Rodríguez García (Manuel García hijo) (1805-1906)	103
2.7 Mathilde Marchesi (1821-1913)	104
2.8 Julius Stockhausen (1826-1906)	105
2.9 Francesco Lamperti (1811-1892)	105
2.10 Giovanni Battista Lamperti (1839-1910)	105
2.11 Lilli Lehmann (1848-1914)	106
2.12 William Shakespeare (1849-1931)	106
2.13 Luisa Tetrazzini (1871-1940)	106
2.14 Enrico Caruso (1874-1921)	106
CONCLUSIÓN	106
BIBLIOGRAFÍA	107

INTRODUCCIÓN

La evolución de la técnica del canto desde el siglo XIX ha sido vertiginosa gracias, por un lado, a los cambios de los requerimientos estéticos en lo que al sonido vocal se refiere y, por otro lado, a los descubrimientos en el campo de la anatomía y la fisiología del aparato fonador. La comprensión de los mecanismos de producción de la voz ha alcanzado las aulas, dando pie a la evolución de las técnicas del canto y una mayor concienciación de la necesidad de mantener la salud de aparato vocal.

A esta evolución han contribuido maestros y cantantes de todas las épocas, ya que el camino recorrido por las técnicas vocales no ha sido unívoco y tampoco ha supuesto una ruptura radical con la tradición, sino más bien una adaptación y fusión de diferentes tradiciones y conceptos hasta llegar a lo que se entiende por una técnica vocal aceptable en nuestros días.

1. LA TÉCNICA MODERNA DEL CANTO: PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

La técnica moderna del canto parece dividirse en dos aspectos básicos: técnica musical y técnica vocal o de emisión. La unión de ambas será lo que hace posible una correcta interpretación artística, puesto que el dominio técnico de la emisión vocal y el dominio musical de la partitura permitirán al cantante centrarse en los demás aspectos de la interpretación lírica, que incluye también elementos performativos.

En los últimos años y especialmente a lo largo del siglo XX, los avances en la investigación científica sobre los órganos de fonación y la producción fisiológica del sonido de la voz han incidido directa o indirectamente en la pedagogía vocal. El conocimiento del propio cuerpo y sus mecanismos de funcionamiento ha llevado a una mejor comprensión de los factores que intervienen en el canto y una adaptación de las metodologías en este aspecto.

La técnica vocal moderna tiene como objetivo interiorizar ciertos mecanismos musculares para obtener de forma consciente y voluntaria el máximo rendimiento de la voz en altura, timbre e intensidad, pero manteniendo un uso razonable del aparato vocal que evite la fatiga y las lesiones. Independientemente de las soluciones o medios a las que las distintas posturas metodológicas puedan llegar en cada apartado, estos objetivos son comunes a todos. Sentadas estas bases, la técnica se centraría en tres aspectos fundamentales:

- Un buen esquema corporal: involucra tanto al cuerpo como a la mente en diferentes grados de correlación y se puede separar en tres grandes apartados:
 - La colocación del cuerpo y el alineamiento de los órganos que intervienen en la fonación: este aspecto incluye la correcta situación de las distintas partes del cuerpo, desde los pies, la cadera, los hombros, el tórax, el cuello, la cabeza o la mandíbula. Esta posición corporal incide en la alineación de los órganos de fonación.
 - La conciencia corporal: no solamente tenemos que saber colocarlo sino también saber “sentirlo” para poder manejar sus mecanismos, detectar y corregir posibles errores.
 - La relajación para evitar tensiones: la tensión física y emocional incide negativamente en la postura corporal y a través de ella en el manejo de los órganos de fonación, de manera que recorriendo el camino inverso, resulta clave, a través de la conciencia corporal, desarrollar la capacidad para mantener una postura correcta relajada y sin tensiones.
- Una buena respiración: la técnica respiratoria es una de las que cambios más drásticos ha sufrido con el paso de la técnica tradicional del *bel canto* a la técnica moderna. Con el *bel canto* era de especial importancia el manejo del aire de forma ligera, la respiración entonces

era relativamente alta (clavicular-costal) y se conseguía con ello la ejecución ágil de vocalizaciones y adornos sin intensidad o violencia en la expresión. En la actualidad las exigencias de potencia vocal han cambiado y el diafragma adquiere importancia mayor en su intervención en la respiración, como medio para lograr un correcto *appoggio*. La respiración alta otorgaba menor capacidad y fuerza, el uso del diafragma permite una mayor presión de aire que, regulada, incide en la altura e intensidad de los sonidos vocales (Llorens 2017). A pesar de ello, la técnica respiratoria y el manejo del *appoggio* es un tema todavía controvertido y que no tiene una concepción uniforme desde las diversas posturas metodológicas, aunque parece haber consenso en la necesidad de fortalecer la musculatura, hacer respiraciones profundas y evitar las respiraciones altas en la zona clavicular, para evitar un exceso de tensión en la laringe. La mayor divergencia de opiniones se encuentra en los aspectos de la emisión del aire y la forma de lograr la columna de aire y el manejo del mismo.

- Una buena impostación: este concepto incluye otros como la posición laríngea, los registros, el pasaje, la cobertura del sonido o la articulación. Fundamentalmente el concepto de impostación es el de colocación de los sonidos en las cavidades de resonancia para lograr el embellecimiento del timbre en todos los registros según criterios estéticos y la amplificación del sonido. El lugar a alcanzar y el modo de alcanzarlo difiere de unos a otros, pero el objetivo es común, lograr conectar la columna de aire sin bloqueos ni interferencias con un punto de máxima sonoridad que permita proyectar la voz hacia el exterior alcanzando su máximo rendimiento sonoro.

- La posición laríngea: la tendencia generalizada en las modernas técnicas vocales es la de buscar una posición laríngea descendida, que va a facilitar la extensión de la tesitura, frente a posiciones elevadas que estrechan las cavidades de resonancia y acortan la tesitura. No siendo una posición natural de la laringe, debe ser entrenada, generalmente a través de métodos indirectos.

- Los registros: este concepto suele estar asociado, bien a conceptos relativos a resonancia, por la ubicación de las sensaciones vibratorias en los diferentes registros (resonancia de pecho-cabeza o pecho-mixta-cabeza) bien a una determinada posición del mecanismo muscular (registro grave-medio-agudo). La definición más o menos aceptada del concepto de registro es el de un conjunto de sonidos consecutivos que pueden ser emitidos con una misma posición laríngea.

- El pasaje: sería pues la zona de transición o paso de un registro al siguiente. La ciencia ha demostrado que a nivel de la actividad de la musculatura laríngea existen cambios fisiológicos en esa zona del registro y que se producen en rangos diferentes de frecuencia según la clasificación vocal. Esos cambios se suavizan con modificaciones de las cavidades buco-faríngeas a través de la articulación.

- La articulación: son adaptaciones de los órganos articulatorios que modifican la forma y tamaño de las cavidades buco-faríngeas y que facilitan la emisión adecuada de los sonidos y su elevación hacia el punto considerado óptimo en los resonadores craneales. La mandíbula, la lengua, el velo del paladar o los labios modifican su posición para adaptarse a los requerimientos del sonido. Es la manera en que se producen esas adaptaciones la que resulta más controvertida y no alcanza una solución única en las distintas corrientes pedagógicas (descenso o no de la mandíbula, posición de los labios abocinados, en sonrisa, etc.) (Llorens 2017).

2. APORTACIÓN AL DESARROLLO DE LA TÉCNICA MODERNA DE LOS GRANDES CANTANTES Y PEDAGOGOS

2.1 Pier Francesco Tosi (1654-1732)

Tosi fue un castrato de relativo éxito en su época, escribió un tratado *Opinioni de' cantori antichi e moderni* en 1723, que ha sido referenciado por innumerables maestros posteriores. Su aportación fue el planteamiento de la necesidad de unificar los dos registros que él identificaba: pecho y cabeza. Consideraba que de no unificarse la voz se vería limitada en extensión. A pesar de que sus enseñanzas están pensadas para la especial voz de los castrati, ciertos conceptos enunciados por Tosi son sorprendentemente actuales. Al margen de esto, su tratado es además una fuente importante de referencias a la interpretación estilística de su época.

2.2 Giambattista Mancini (1714-1800)

Mancini fue un *castrato* soprano que comenzó su carrera en Alemania. Además de cantante fue pedagogo de éxito y escribió un importante tratado sobre el canto ornamentado que seguía y ampliaba en parte la línea trazada por Tosi.

En dicho tratado señala entre otras cosas la importancia de la postura del cantante y la posición de los labios. La postura corporal adecuada para el canto, según palabras de Mancini, es la postura erguida que mantiene la cabeza elevada y no hundida hacia el pecho. En esa posición, según Mancini, los órganos de la voz permanecen relajados y flexibles ya que si se hunde la cabeza hacia el pecho, los músculos laterales del cuello se tensan del mismo modo que si se apoya la cabeza hacia atrás.

En su tratado incorpora un apartado respecto a la correcta apertura de la boca, que debe ser aquella que favorece la emisión más libre del sonido: los dientes y la mandíbula no deben estar ni bloqueados, ni tan abiertos que el sonido caiga hacia atrás en la garganta. Recomienda Mancini una posición de los labios similar a una sonrisa en la que los dientes superiores están separados moderada y perpendicularmente de los inferiores. Sugiere que esta posición debe ser mantenida para las diferentes vocales excepto para la U y la O que deben tomar una posición redondeada de los labios. Esta posición de sonrisa que propone Mancini aún se recomienda en determinados sectores de la pedagogía vocal, aunque lo más habitual en la enseñanza actual es la búsqueda de mayor apertura de la mandíbula con el mantenimiento de labios redondeados (Potter 2001).

Como en la práctica actual, Mancini proponía una aproximación gradual a la extensión progresiva de la voz, manteniendo la facilidad en la emisión, una respiración fácil sin tomar demasiado aire ni demasiado poco. A pesar de su insistencia en la respiración, no aporta ningún ejercicio específico para aprender el control de la respiración y se limita a afirmar que el control de la respiración se aprende con la práctica efectiva del canto. Únicamente aporta algún ejercicio sobre la *messa di voce* que incide en la conexión entre respiración y canto. Insiste asimismo en el *canto legato* siempre sin forzar (Potter 2001).

La enseñanza de la agilidad es también importante en este pedagogo, como en casi todos los pertenecientes al siglo XVIII. Mancini afirma que las coloraturas deben ser apoyadas por un “pecho robusto” asistido por la graduación de la respiración y las mandíbulas flexibles, siempre en conexión con el *canto legato* (Potter 2001).

La técnica del canto de los *castrati* basada en el estudio y la práctica de la *messa di voce* se mantuvo y entró a formar parte de la base de técnicas desarrolladas con posterioridad, ya entrado el siglo XIX y a través de ellas a nuestros días.

2.3 Manuel del Pópulo Vicente García (Manuel García padre) (1775-1832)

Fue tenor, compositor y maestro de canto. Sus tres hijos entraron a formar parte también de la historia del canto por diversos motivos, María Malibrán, Pauline Viardot y su hijo Manuel García. Los tres se dedicaron al canto profesional, aunque la carrera de Manuel fue breve en favor de una dedicación mayor a la pedagogía. Tanto Pauline como María escribieron métodos de canto y composiciones vocales e instrumentales.

Manuel García fue uno de los tenores predilectos de Rossini. Como pedagogo, su influencia en las siguientes generaciones de pedagogos del canto del siglo XIX y XX es crucial, ya que creó una escuela propia en la que dio inicio a la fusión de la tradición del cantista con las nuevas tendencias del canto moderno, basadas en los descubrimientos de Duprez y la extensión de la plena voz a los registros agudos.

Las recomendaciones de García padre pasan por una postura erecta con los hombros hacia atrás y las manos a la espalda lo cual, según él, facilitaría la apertura del pecho para la respiración, una vez emitido el primer sonido, se puede variar la posición de los hombros y los brazos. También sugiere que la inhalación debe ser lenta y silenciosa mientras que la emisión del sonido requiere apertura de garganta y boca suficiente como para que el sonido sea emitido sin impedimentos y con libertad, siguiendo en esto a Mancini.

2.4 Giulio Marco Bordogni (1789-1856)

Llamado normalmente Marco Bordogni, fue un tenor italiano y maestro de canto de gran popularidad. Se convirtió en profesor del Conservatorio de París. Editó su propio método de canto que perduró en uso durante casi un siglo y enseñó a varias generaciones de cantantes.

2.5 Gilbert Duprez (1806-1896)

Duprez revolucionó el canto con su ejecución de sonidos agudos “de pecho”, con voz plena. Su técnica permitía alcanzar sonidos de las frecuencias más altas, sin perder sonoridad y proyección. La primera ejecución en público fue interpretando *Guillermo Tell* de Rossini en 1831, pero el sonido empleado por Duprez no gustó al compositor que lo describió como un berrido.

Los escritos de Duprez sobre su técnica de canto incluían ejercicios en los que progresivamente se pasaba de una nota a la siguiente con portamentos y un *legato* extremo, lo que permite acomodar el mecanismo vocal de forma gradual hasta alcanzar la región aguda con posición “de pecho”.

2.6 Manuel Patricio Rodríguez García (Manuel García hijo) (1805-1906)

Hijo de Manuel del Pópulo, su carrera como cantante fue muy breve. Fue profesor en el Conservatorio de París, periodo en el que escribió su tratado, en el que cita a autores anteriores como Tosi, Mancini, Agricola, etc. unificando las teorías de los dos y de los tres registros y fijando de este modo conceptos que hasta ese momento eran confusos.

El siglo XIX reclamaba un nuevo tipo de vocalidad con más cualidades dramáticas frente al perfecto vocalismo de la técnica precedente. Las más famosas *prima donnas* del momento, Colbrán, Pasta o Malibrán realizaban una emisión ya alejada de la emisión sin esfuerzo y sin fallos por la que eran conocidos los *castrati*. Se hizo necesaria una revisión de la técnica vocal que permitiera aunar y reconciliar las exigencias de una perfecta emisión vocal con las demandas emocionales y dramáticas de la nueva música teatral.

En los diversos tratados de García se intenta dar respuesta a esta necesidad y se deja entrever su creencia firme en que la ciencia era la llave para comprender fenómenos previamente inexplicables e incomprensibles. Él mismo contribuyó a esos avances científicos con la invención del laringoscopio

en 1855, obsesionado como estaba por observar el funcionamiento de la laringe. Creía firmemente que los cantantes debían tener conocimientos de la anatomía y la fisiología de su instrumento. En 1840 presenta en la Academia de las ciencias de París su *Mémoire sur la voix humaine*, donde entre otras cosas explicó su concepto de los registros (pecho y *falsetto* o pecho, *falsetto* y cabeza como registro intermedio extensión del *falsetto*) y expuso las diferencias mecánicas entre ambos en relación con el funcionamiento de los pliegues vocales y los aritenoides.

García es el primero en sugerir que es posible un cierto control sobre la laringe, lo que cambia radicalmente la concepción y la filosofía de la técnica vocal de su tiempo. Respecto a la faringe, también promueve su uso para potenciar diferentes timbres vocales con conceptos como *voix claire* y *voix sombre*, que recuerdan al concepto *bel cantista* del *chiaroscuro*. García sostenía que la *voix sombre* se producía con una posición más baja de la laringe. Para la consecución de estos diferentes timbres vocales, García considera que las vocales más abiertas del italiano como la A, la E y la O que son de timbre claro, debían modificarse mediante su aproximación a vocales similares del francés de timbre más oscuro. La idea de voz sombreada, provee de un timbre más consistente y proyectado que puede pasar por encima del sonido orquestal y es una de las aportaciones de García a la técnica moderna del canto que pervive en nuestros días.

Otro concepto novedoso introducido por García es el *coup de la glotte*, literalmente golpe de glotis, que a pesar de su nombre, parece hacer referencia más bien a un cierre de las cuerdas vocales previo a la emisión del sonido que, más que un golpe brusco, es una manera de realizar un ataque preciso sin explosiones de sonido ni escapes aéreos. García es el primero en profundizar detalladamente en el inicio de la fonación. El concepto de *coup de la glotte* mal entendido resulta peligroso y García no realizó una descripción suficientemente clara del concepto, creando un alto grado de confusión al respecto. Además en este concepto es radicalmente opuesto a su padre, quien promovía los ataques de sonido más suaves posible (Potter 2001). Salvo en lo referente al *coup de la glotte*, García no hace grandes referencias al mecanismo respiratorio.

En sus tratados y métodos, García enumera cinco modos de vocalizar:

- Portamento di voce
- Agilità legata e granita
- Martellata
- Pichecata, staccata
- Aspirata

Dichas vocalizaciones deben ser practicadas con todas las vocales, en los tres registros descritos por él (pecho/cabeza/*falsetto*), en los dos timbres (*claire/sombre*), en toda la extensión de la voz, realizando diferentes inflexiones y en todos los grados de velocidad posibles. Combinando todas estas opciones el entrenamiento vocal sería completo.

2.7 Mathilde Marchesi (1821-1913)

Mezzosoprano alemana, fue, como tantos otros intérpretes y pedagogos del siglo XIX, alumna de Manuel García hijo. Tras una brillante carrera como intérprete se retiró para dedicarse a la docencia, teniendo entre sus pupilos figuras destacadas de la lírica como Nellie Melba. Escribió varios textos sobre técnica vocal y compendios de ejercicios.

Su concepto de la voz se asienta en la creencia de que la emisión vocal debe ser ante todo natural y que si la postura es adecuada, la respuesta natural de la respiración será la adecuada para el canto.

Por otro lado Marchesi propone que la posición de la boca adecuada para la emisión correcta de la voz parte de la sonrisa siempre y cuando se trate de un rictus relajado que no genere tensión en el rostro.

Marchesi también trató el tema de los registros, pero desde su aplicación en la voz femenina.

2.8 Julius Stockhausen (1826-1906)

Nacido en París, de padres músicos, fue alumno de Manuel García hijo, siguiendo pues la estela de la escuela creada por la familia García. Como cantante fue un gran intérprete de Lied y uno de los primeros en interpretar el género de manera regular en programas de concierto.

Igual que García, Stockhausen incide en el concepto de laringe descendida y habla de dos modos de vibración de las cuerdas, tres registros para los hombres y dos para las mujeres. En cuanto a la respiración, enfatiza en el uso de la respiración diafragmática, pero combinada con un cierto grado de trabajo costal.

Tras pasar un periodo de tiempo en Francia, se trasladó a Alemania, donde ejerció como docente de canto. Allí publicó su *Gesangsmethode*, en 1884. Stockhausen en cierto modo parece regresar a la vocalidad bel cantista, con un tratamiento más delicado de los agudos, rechazando, en sus palabras, el exceso de fuerza que “está de moda actualmente”.

Su mayor aportación fue en el terreno de la interpretación del Lied y la puesta en valor del género en el repertorio vocal de los cantantes de su época. Su opinión era que la belleza del timbre era una condición esencial para el canto. Prestaba especial atención al control del *fiato* y a la perfecta pronunciación, considerada una manifestación del buen gusto y una cualidad necesaria para una correcta interpretación.

Las críticas de sus contemporáneos le achacaban poca potencia vocal y una extensión corta de la voz, pero un hábil manejo interpretativo y un timbre agradable.

2.9 Francesco Lamperti (1811-1892)

Maestro de canto italiano, fue profesor en el Conservatorio de Milán, donde ejerció la enseñanza durante casi veinticinco años, a partir de ahí abandonó la enseñanza en la escuela y se dedicó a la enseñanza privada.

Sus métodos fueron aplicados por Julián Gayarre entre otros. Escribió varios métodos donde planteaba una vocalidad cercana a los antiguos pedagogos italianos. Francesco huye del uso de terminología demasiado científica o técnica, por considerarla engañosa o poco clara. Tampoco empleaba términos como voz nasal o voz de cabeza, partiendo de la creencia en que la voz no puede ser “colocada”.

Lamperti era de la opinión de que el arte del canto había entrado en declive a causa de que los cantantes se subían al escenario antes de tener una formación vocal suficiente. Igual que Marchesi, Lamperti trató el tema de los registros en la voz femenina. Según su opinión existen tres registros en la voz femenina: pecho, cabeza y registro mixto. Abogaba por un canto sin forzar pero con un sonido lleno y claro. El tarareo era considerado por Lamperti perjudicial ya que llevaba a la fatiga vocal.

2.10 Giovanni Battista Lamperti (1839-1910)

Hijo de Francesco, estudió canto y piano y trabajó como acompañante en las clases de su padre en el Conservatorio de Milán. Estudió canto en Viena y marchó a París, donde recibió clases de canto de Manuel García hijo.

Como pedagogo, impartió clases en Colonia, Viena y París y escribió un tratado sobre la técnica del bel canto. Como otros pedagogos de tradición belcantista, consideraba que el verdadero método de aprendizaje del canto pasaba por la armonía entre la naturaleza y la salud del aparato vocal.

2.11 Lilli Lehmann (1848-1914)

Soprano de coloratura alemana, comenzó su carrera en Praga y paso a interpretar roles wagnerianos en el primer festival de Bayreuth.

Tras retirarse de los escenarios se centró en la pedagogía, impartiendo clases de canto y escribiendo varios textos sobre técnica vocal, entre los que destaca su tratado *Meine Gesangkunst*.

Entre las líneas básicas de la técnica de Lehmann se encuentra su creencia en que la técnica es inseparable del arte vocal y que éste se funda en la belleza del sonido. Se posiciona en contra de las técnicas que promueven un cierto grado de contención de la respiración por considerarlo perjudicial. Trata de clarificar cierta terminología técnica que resulta confusa o poco precisa y en el terreno de los ejercicios de vocalización, Lehmann propone que se evite la A por considerar que produce cierta tensión hacia abajo en la lengua siendo preferible vocalizar sobre la I, la E y la U. Considera, asimismo, que la voz de cabeza es la más importante en el canto lírico.

2.12 William Shakespeare (1849-1931)

Tenor británico, fue alumno de Lamperti. Escribió un tratado publicado en 1921: *The Art of Singing*. Entre sus propuestas, Shakespeare cree firmemente que las notas emitidas por un cantante deben ser atacadas con plenitud y pureza consiguiendo que la prolongación de las palabras en el canto suene con la naturalidad de una conversación expresiva, de manera que cada nota transmita la emoción del cantante.

Shakespeare plantea que la respiración en el canto puede llevar aparejada cierta fatiga muscular siempre y cuando esto no incluya una fatiga en la laringe.

2.13 Luisa Tetrazzini (1871-1940)

Soprano italiana de reconocido prestigio, escribió un libro sobre el canto junto con Enrico Caruso: *The art of singing*, publicado en 1909.

Tetrazzini resalta la importancia de la búsqueda de sensaciones en el ataque y la necesidad de buscar un punto de resonancia al que dirigir el aire. En ese proceso, Tetrazzini es partidaria de un ataque pequeño en un punto que, progresivamente, se va creciendo gracias al aire hasta conseguir un sonido brillante y emitido con facilidad.

Tiene especial importancia en su planteamiento de la resonancia que las sensaciones se desplacen, desde una posición palatal a otra situada más hacia los resonadores craneales a medida que se asciende hacia el agudo.

2.14 Enrico Caruso (1874-1921)

Tenor italiano, muy popular en su época y conocido por ser pionero en apariciones cinematográficas y grabaciones. Escribió junto con Tetrazzini un tratado de canto.

El ataque del sonido en Caruso exige una buena apertura de garganta y promueve un ataque desde atrás, para evitar el golpe de glotis. Caruso es partidario de vocalizar con la A para conseguir ese grado máximo de apertura faríngea. Para Caruso, una vez atacada la nota puede variarse la apertura de la boca, pero no la apertura interior ni el punto de articulación, que deben permanecer estables.

CONCLUSIÓN

La técnica vocal ha experimentado un notable desarrollo en los últimos dos siglos, gracias a la investigación en el ámbito otorrinolaringológico y a la mayor preocupación de los pedagogos por comprender los mecanismos de producción del sonido.

A lo largo de este tiempo la antigua escuela de *bel canto* no ha desaparecido del todo y conceptos esenciales de la técnica del canto se han conservado con ligeras transformaciones, incorporando otros conceptos realmente novedosos para dar forma a lo que actualmente se conoce como técnica moderna del canto.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloem-Hubatka, Daniela. *The Old Italian School of Singing*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.
- Dentici, Nino. *La voz en la ópera*. Bilbao: Gomilex, 2010.
- Ferrer Serra, Joan. *Teoría y práctica del canto*. Barcelona: Herder, 2001.
- Gimeno, Ferrán. 2015. «La visión del maestro de canto: consideraciones sobre la técnica vocal». En *Medicina del cant*. Josep Rumbau Serra Coord. Cap 3: 76-101. Acceso el 05 de noviembre de 2018: <http://www.medicinadelcant.com/cast/l libre.htm#>
- Holland, Rachel J. «National Schools of Singing and Their Impact on Teaching Vocal Pedagogy and Literature». (Ponencia, 17th Annual Convention of the Global Awareness Society International, May 2008, San Francisco, CA. EEUU).
- Llorens Puig, Patricia María. «Estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI». (Tesis doctoral. Valencia: Universidad politécnica, 2017).
- Miller, Richard. *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*. London: The Scarecrow Press., Inc., 1997.
- Potter, John (Ed.) *The Cambridge Companion to singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Uberti, Mauro. «La didattica del canto fra tradizione e scienza». (En Foniatria e canto. Confronto di conoscenze, obiettivi, strategie. Acto de la 1ª Convención Nacional - 4 y 5 octubre 1985, Salsomaggiore Terme, Italia).
- Velarde, Rachel. «Vocal Pedagogy at the End of the Twentieth Century: Revealing the Hidden Instrument». Tesis doctoral, Arizona State University, 2013.

¿OPOSICIONES?



PREPÁRATE BIEN, ES TU FUTURO

Preparamos todas las pruebas y todas las especialidades,
con los mejores preparadores específicos
para las pruebas prácticas escritas.

Música de Secundaria
Maestros de Música, Primaria e Infantil
Conservatorios

¡CON NOSOTROS APROBARÁS!

Te informamos en:
<http://www.dosacordes.es/academia>

 **Dos Acordes**®

 **Dos Acordes**®

**OPOSICIONES
PARA PROFESORADO DE CONSERVATORIO**

**El diseño
de la
Programación
y las
Unidades Didácticas**

Adaptado
y actualizado
a la Normativa
vigente
(L.O.E.)

Javier Jurado

 **Dos Acordes**

A la venta en:
<http://www.dosacordes.es/tienda>



NUESTROS TEMARIOS:

(Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas)

CANTO

FUNDAMENTOS DE COMPOSICIÓN (2 volúmenes)

GUITARRA

GUITARRA ELÉCTRICA

LENGUAJE MUSICAL

PERCUSIÓN

PIANO

SAXOFÓN

TROMPETA

VIOLA

VIOLÍN

VIOLONCHELO

En preparación:

TROMPA

ORQUESTA

A la venta en:

<http://www.dosacordes.es/tienda>