

**FORO CORAL AMERICANO
I SIMPOSIO AMERICANO DE MUSICA CORAL**

**LA TÉCNICA VOCAL EN LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR CORAL
JUANJO CURA**

Distinciones conceptuales

Algunas distinciones previas pueden ser importantes porque de ellas puede depender el tipo de emisión necesitaremos para abordar las obras del repertorio popular coral.

- arreglos o versiones corales de música popular, en versiones que pueden ser más, menos, poco o nada populares
 - música popular en arreglos corales populares
 - música popular en arreglos corales no populares
- obras corales originales en base a géneros y ritmos populares (Misa Criolla, Misa tango, Guastavino, Ginastera, etc., y autores actuales), obras a las cuales esta condición compositiva no las convierte necesariamente en populares por sí.

Hay versiones corales de música popular de fácil acceso vocal mientras otras son tanto o más difíciles que muchas obras originales como para que las cante un coro sin la suficiente formación vocal y musical, Al menos para que suenen como el autor las pensó.

Distinciones sonoras

Es imprescindible distinguir distintos tipos de sonoridades vocales, toda vez que se hace necesario, si fuera posible, elegir con qué sonoridad quiere encararse una obra. Todos tenemos la voz “colocada” en algún lado. El tema es dónde. Las diferentes sonoridades pueden ser obtenidas a partir de la combinación de distintos elementos y/o factores que construyen el sonido vocal, en cualquiera de sus tres formas (pecho, cabeza y falsete o alguna combinación de ellos), independientemente del sonido vocálico que se esté emitiendo, a saber (se probará de modo práctico cada uno de ellos):

- la respiración (más “alta”, sonidos más claros- o más “baja”, sonidos más oscuros)
- la altura de la laringe: más alta más claro, más baja más oscuro
- la apertura faríngea: más cerrado más claro, más abierto más oscuro
- la apertura del istmo de las fauces: más cerrado más claro, más abierto más oscuro
- la posición de la lengua respecto del eje anteroposterior: más atrás más claro y menos proyectado, más adelante más oscuro y más proyectado
- la posición de la lengua respecto del eje vertical: más bajo más oscuro (voz más al pecho), más alto más claro (voz más a la cabeza)
- la posición del velo del paladar, que determinará cuánta nasalidad se le otorgará al sonido: a mayor nasalidad mayor claridad y “campaneo” en el timbre (sin llegar a la voz nasal, voz más “a la cabeza”), más oscuro y apagado con menor contenido nasal (voz más en la boca)
- apertura bucal: más amplia, sonido más redondo y completo (suponiendo que se den otras variables), más cerrada, sonido menos rico e insuficiente, especialmente en ciertas dinámicas.

Respiración		Laringe		Apertura hipofaríngea		Istmo de las fauces	
Alta (C)	Baja (O)	Alta (C)	Baja (O)	amplia (O)	Estr. (C)	amplio (O)	Estr. (C)
Posición de lengua Eje anteroposterior		Posición de lengua Eje vertical		Posición del velo del paladar		Apertura bucal	
h/atrás (C)	h/adel. (O)	h/arr. (C)	h/ab. (O)	h/adel. (C)	h/atrás (O)	Amplia	Estr.

Voz e historia de la música. La voz popular.

A lo largo de la historia distintos tipos de emisión vocal se han asociado a diferentes estilos y épocas. Con el correr de los siglos la voz fue pasando de una liviana verticalidad a una horizontalidad más plena en intensidad y volumen, especialmente por la generación de más armónicos graves, para asumir los roles de la gran ópera y del repertorio sinfónico con una sonoridad que permitiera oír al cantante por encima de las frecuencias de las grandes orquestas y orquestaciones modernas, no siempre sabiamente realizadas.

No siempre la música popular es menos exigente que la erudita. Altura y volumen no son las únicas variables de exigencia que tiene el canto en cuanto a la emisión. Sin embargo, se suele decir que la música popular no debe cantarse con una voz educada, construida, que no debe usarse voz de cabeza ni el falsete en la voz femenina y otros comentarios. En el siglo pasado, la inercia de un sonido vocal sano y construido aplicado a la música popular llegó hasta poco más de la mitad del período, siendo paulatinamente reemplazado por un sonido menos logrado técnicamente (no en todos los casos, claro). El tango y el rock son un claro ejemplo de ello, sumado a estilos de vida menos “ordenados” por parte de sus intérpretes. Desde hace unos años se ha intentado volver a las fuentes surgiendo nuevas técnicas vocales aplicadas al canto popular que en realidad utiliza los elementos que están a la base de toda voz bien construida. Así y todo, dependiendo del género, una voz que canta “como canta el pueblo” parece ser más aceptada que una voz más “construida”.

El sonido coral en la música popular coral

Bajo esta presunción o supuesto, tendremos algunos problemas cuando debemos enfrentarnos a versiones corales cuya “popularidad” (su posibilidad de ser cantadas por cantantes con poca o ninguna formación) sea escasa. Por ejemplo estas dos versiones del Carnavalito del duende, mía (izquierda) y de Eduardo Ferraudi (derecha).

Un arreglo armónicamente sencillo, con líneas melódicas complementarias de baja dificultad, sin complicaciones rítmicas, en una tonalidad que permita tanto a la melodía como a las otras voces acceder sin dificultades a los extremos de la tesitura de la obra en cada una de ellas, puede ser realizado con un sonido de pocos elementos trabajados porque ofrece pocas dificultades en cualquiera de las instancias que podamos desear en un sonido coral (afinación, empaste, balance). El acceso interpretativo a arreglos de mayor dificultad trae aparejado la cuestión de qué tipo de emisión elegimos para realizarlo.

Elementos y variables

La tonalidad

Una canción popular, de cualquier género, difícilmente supere la oncenava en su tesitura. Se asume que tanto en el varón como la mujer canten este tipo de música dentro de la voz hablada. Tomando un rango extenso de una octava, y teniendo en cuenta un registro de voz media, que es el de mayoría de las personas, la voz hablada rara vez baja de un la₂ o sube de un la₄, teniendo en cuenta la suma del registro femenino y el masculino adulto (los niños pequeños son más agudos). Si estudiamos un poco las tesituras de las canciones populares veremos que, generalmente, no superan esas dos marcas en general y nunca en una misma canción.

La mujer, cantando más allá de un si₄, y si no sabe usar bien su voz, podría pasar al falsete o cantar con un grito de pecho poco agradable o usar lo que ahora llaman belt voice (una especie de grito bien colocado), emisión que podría complicar algunos parámetros en la música coral. Si la melodía queda alta en sus notas más altas, especialmente en las

sopranos, puede sonar (aparentemente) fuera del tipo de emisión requerida por el género. Las sopranos cantando “Zamba de mi esperanza” en Do tendrían como nota más aguda en la melodía un la5. Nunca lo aceptaríamos en una solista de folklore, sonaría muy “operístico”. Sí en un tenor, porque el tenor agudo puede acceder a esas notas con un sonido menos trabajado que una soprano. El la5 está muy lejos del sonido hablado, pero el la4 del tenor está dentro del sonido hablado femenino y por tanto suena menos antinatural. Sin embargo, en un arreglo bien hecho esta misma nota puede ser un enorme rayo resplandeciente de luz si esta vocalmente bien abordada y acompañada por las otras cuerdas.



Una voz medianamente entrenada puede abarcar dos octavas casi sin dificultad y con buen sonido vocal en todas las dinámicas. Suele suceder que, por el mismo sentido de apropiación de la música popular, todos los cantantes del coro quisieran interpretar al menos algún fragmento de la melodía de la obra en cuestión. Dependiendo de la obra y de la tonalidad elegida, esto será posible o no, con el riesgo que algo se pierda en el camino (por ejemplo, una línea que quede muy grave para el bajo o la contralto). Una buena técnica vocal nos permite hacer un arreglo en una tonalidad que haga posible que todas las cuerdas del coro interpreten parte de la melodía en cualquier parte del registro en la que se encuentre, teniendo en cuenta, por supuesto, las elementales reglas de composición. Un coro con un registro corto en una o más de sus cuerdas hará más difícil la elección de la música que querramos hacer.

Si la melodía queda baja en sus notas más bajas puede restarnos posibilidades armónicas y expresivas (especialmente en un arreglo a tres voces o a voces iguales), fundamentalmente por falta de presión sonora. Además corre el riesgo de ser realizada con cambios de octava que produzcan sensaciones de falta de continuidad de la melodía, más aún si la misma tiene una extensión considerable. Podemos así encontrarnos ante la disyuntiva de a qué cuerda le damos qué parte porque “mis” contraltos no pasan de un la4, o “mis” tenores de un re4. La tonalidad elegida para un arreglo tiene una íntima relación con las posibilidades vocales de los cantantes. La técnica vocal puede suplir algunas carencias, pero no puede mejorar en mucho un arreglo mal realizado.



Para tener un registro amplio que nos posibilite mayor cantidad de posibilidades armónicas a lo largo de toda la melodía ¿con qué tipo de emisión abordaremos las notas altas, esas que escapan a la voz hablada en cualquiera de sus registros respectivos? Probemos algunas. Probamos cada ejemplo modificando algunos de los parámetros vocales vistos al inicio.



Articulación

Las mejores intenciones de colocación, de interpretación y de inteligibilidad del texto pueden verse frustradas por una articulación inadecuada, teniendo en cuenta que los mismos órganos que articulan el sonido de las palabras pueden mejorar notablemente la calidad de la emisión o ir en detrimento de ella. Un cantante entrenado revisa una y otra vez su articulación procurando que no vaya ni en desmedro de la calidad vocal ni de la interpretación. Pero cantar una obra en idioma vernáculo conlleva el riesgo de una articulación no desprendida de la cotidiana. Para ello es necesaria una alta toma de conciencia de los órganos implicados (lengua, mandíbula, dientes, velo del paladar) y de sus movimientos y posiciones dentro de la boca al punto de analizar y reaprender la articulación del propio idioma materno a los fines del arte del canto. Revisemos algunos ejemplos tomando conciencia de lo que hacemos con la lengua: hagamos gato, guita, guerra, gota, gusto, kiosko, tango, canto, dado.

En los arreglos corales de música popular suele haber gran cantidad de onomatopeyas que requieren ser analizadas tanto por el arreglador cuando las escribe (qué quiere que suene) como por el director y los cantantes cuando la interpretan. Por eso es importante que el arreglador, como compositor que es, conozca bien con qué órganos puede lograr el cantante qué sonoridades, como el compositor orquestal indica que la cuerda toque tirando, empujando o “sulla tastiera” “con sordina”, etc., suponiendo un tipo de sonoridad. “Con la lengua en tal posición” o “con el velo retraído”, por ejemplo. Claro que esto implica que el intérprete pueda entender qué sucede en cada uno de estos casos. Y para eso nada mejor que estudiar canto.

Aquí también entra en juego la tonalidad porque, como todos sabemos, la articulación se hace más difícil en las zonas más alta del registro, especialmente para las sopranos a partir del fa 5, siendo verdaderamente problemática por encima del sib5.

Conclusiones

Si bien no es precisamente el sonido del coro lo que determinará si la obra suena o no “a popular”, un sonido excesivamente rico para el género puede no llevarse bien con la interpretación, en tanto un sonido lavado o chato puede no hacer aparecer a su vez la riqueza de un buen arreglo. Como vimos las posibilidades sonoras son muchas, según la combinación que hagamos de los diferentes elementos que producen o modifican el sonido. Pienso que la elección del sonido coral que queremos para la música popular coral tiene mucho que ver con el tipo de arreglo al que vamos a aplicarnos, del mismo modo que un coro asume una técnica vocal de acuerdo al repertorio que interpreta. Siempre un buen sonido es la mejor recomendación, teniendo en cuenta que entre los extremos, entre el peor y el mejor sonido (medidos en base a su riqueza armónica), hay una amplia, maravillosa y bella gama de sonidos vocales posibles para este repertorio. Y que el artista es mucho más que su sonido.

Bibliografía

1. Castro, Carlos. “*Por qué existe gente desentonada*”, estudio sin publicación.
2. Cobeta, I., Núñez, F., Fernández, S. (2013) *Patología de la voz*, Valencia, España. Ed. Marge.
3. Cura, Juanjo. (1999). Tesis final de Beca “*Elementos de Técnica Vocal para cantantes aficionados*”. Santa Fe, Argentina.
4. Cura, Juanjo. (2003) Conferencia “*El estudio de la música popular en la carrera de Dirección Coral*” Jornadas sobre el estudio de la música popular en la carrera de Dirección Coral. Mendoza, Argentina.
5. Cura, Juanjo. (2004). Conferencia “*Las lenguas extranjeras en la música vocal*”. 1º Congreso Argentino de Lenguas Extranjeras, Rosario, Argentina.

6. Cura, Juanjo. (2004). "*Fonética y fonemática en la composición e interpretación la música vocal*", estudio no publicado.
7. Cura, Juanjo. (2011). Ponencia "*Música e identidad en las canciones patrias y sus versiones*". "Músicos en Congreso", Santa Fe, Argentina.
8. Cura, Juanjo. (2013). Conferencia "*Lo vocacional como una forma de creación y desarrollo en el arte. Su implicancia en la calidad de vida. La cuestión coral*". 1º Congreso Coral Argentino, Mar del Plata, Argentina.
9. Gardner, Howard. (1997) "*Arte, Mente y cerebro*". Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
10. Jackson Menaldi, Cristina. (1992) "*La voz normal*". Buenos Aires, Argentina, Ed. Panamericana.
11. Lancy H. de Epstein, Helga. (1974). "*Aspectos fundamentales de la educación de la voz para adultos y niños*". Buenos Aires, Argentina, Edit. Guadalupe.
12. Lehmann, A., Sloboda, J., Woody R. (2007) "*Psychology for musicians*". Oxford, EUA. Ed. Oxford U.P.
13. Lopez Temperan, W. (1970) "*Las técnicas vocales*". Montevideo, Uruguay. Edición del autor.
14. Mansion, Madeleine. (1947). "*El estudio del canto*", Buenos Aires, Argentina. Ricordi Americana.
15. Mc Callion, Michael. (1998). "*El libro de la voz*". Barcelona, España. Ed. Urano.
16. Miller, Richard. (1996) "*La structure du chant*". París, Francia. Ed. Cité de la musique.
17. Parousell, Renata. (2011) "*Querido maestro, querido alumno*". Buenos Aires, Argentina. Ediciones GCC.
18. Raugel, Félix. (1968) "*El canto coral*". Buenos Aires, Argentina. Eudeba.
19. Ristad, Eloise: "*La música en la mente*". (1982). Santiago, Chile. Ed. Cuatro Vientos.
20. Wilfart, Serge. (1999). "*Encuentra tu propia voz*". Barcelona, España. Ed. Urano.