

Capítol 3.

LA VISIÓ DEL MESTRE DE CANT. CONSIDERACIONS SOBRE LA TÈCNICA VOCAL.

Ferran Gimeno

Breu introducció històrica:

El cant a l'antiguitat

El cant és una activitat que, com la música i la dansa, ha estat present a la vida dels homes des de l'antiguitat. Pintures, escultures, relleus i altres documents, testimonien la seva importància al llarg del temps.

Des dels seus inicis com a societat estructurada, cada poble ha incorporat la música als seus rituals. Així doncs, el cant ha tingut un paper important en cerimònies en les que es lloaven déus i herois, i en aquelles on s'expressaven l'alegria i el dolor intrínsecs a la vida.

A les excavacions realitzades a la zona d'Orient Antic ocupada per sumeris, babilònics, assiris i perses, s'han trobat relleus i segells cilíndrics, que documenten la participació d'instrumentistes, cantants i ballarins a desfilades, rituals religiosos i banquets oferts pels reis o la noblesa. D'aquesta manera, es confirma que el músic era un membre apreciat i important dins de la societat.

De l'antic Egipte, una de les civilitzacions més antigues i també de les més influents, desconexem molts aspectes de la seva música. Malgrat això, conservem referències indirectes: dibuixos, relleus i pintures que informen sobre el paper destacat dels músics dintre la societat egípcia. A part de les cerimònies religioses, el cant era també present a la jornada laboral, tal com demostren les pintures de les tombes. A més, diferents autors grecs com ara Heròdot, Plató i Diodor de Sicília, ofereixen algunes dades sobre el cultiu de la música i el cant a l'antic Egipte.

A les imatges conservades observem l'arrufament del nas, l'aclucament dels ulls, la tensió de la musculatura de la boca i l'estirament del coll. Per tant, s'ha pogut deduir la preferència per les veus nasals i vibrants. En referència a com podrien ser aquests cants, possiblement s'acostarien al costum oriental que ha arribat fins els nostres dies, és a dir, l'enriquiment de la melodia amb gran profusió d'ornaments. D'altra banda, els diferents tipus d'arpa representats demostren l'existència d'una gran varietat de cants, l'ús dels quals dependria de la festa o ritual.



Fig. 1. Una festa a l'antic Egipte. Tomba de Net-Heft-Ka. 5^{ena} dinastia. Sakkâra.

La música del poble jueu fou religiosa perquè formava part del culte a Jehovà. El fet que els salms es cantessin demostra la importància de la música dins la litúrgia. De les Dotze Tribus, la dels Levites tenia al seu càrrec tots els serveis del Temple. D'aquests, uns quants eren dedicats en exclusiva als cants i a la música. Sembla ser que en temps de David i Salomó, dels aproximadament 38.000 levites que formaven la tribu, 4.000 exercien com a músics del Temple. Aquests es dividien en 288 cors amb un director al capdavant de cadascun.

Els cants de la comunitat jueva, que han sobreviscut al Iemen i a l'Aràbia occidental molt aïlladament, ens ofereixen una mostra del què podien ser els cants a l'antiguitat. Es buscava una veu de pit, fàcil i suau pel cantor de la sinagoga, una bona veu de baríton o tenor per entonar el gran repertori de cantilenes que acompanyaven els diferents cerimonials.

La Bíblia i el Talmud fan referència contínua a la música. Sobre la fugida a Egipte, la Bíblia diu que, un cop passaren el Mar Roig, els jueus acompanyaren la dansa de Miriam al so d'un tamborí amb cants de lloança a Déu (Èxode, 15, 22).

Els déus grec també conreaven l'art de la música, com, per exemple, Atenea.

D'entre els diferents mites cal destacar el d'Orfeu, el dissortat enamorat d'Eurídice que amansava les feres cantant acompanyat de la seva arpa.

El cant i els instruments participaven en el culte sacerdotal, a vegades la dansa també hi era present. De fet, els himnes més antics foren compostats en honor dels déus. A Grècia la poesia religiosa gaudia de tanta importància que als Jocs Pítics, celebrats cada quatre anys a Delfos, s'hi celebrava un concurs acompanyat amb lira; després s'hi va afegir la flauta.

La música tenia cabuda en altres competicions. A Atenes, l'any 457 aC, es crearen uns jocs en honor de Pallas Atenea, en els quals s'incloïen concursos on participaven cantants acompanyats de flautes i lires.

La poesia èpica s'inicia amb els Aedos. Aquests, en un principi, eren sacerdots dels temples de Delfos, Delos, Èfes i Olímpia, que recorrien el territori cantant les proeses d'antics herois. Els Aedos, amb el temps, es convertiren en una mena de joglars.

Ben bé amb tota seguretat podem afirmar que el cant dels primers artistes era pràcticament una declamació. Amb el temps l'art musical anirà evolucionant.

Sòfocles (496 aC-406 aC), respectant els moments corals, introdueix solos i duos cantats en la part de l'actor. Eurípides (480 aC-406 aC) també fa cantar els seus personatges.

Amb el temps a la ciutat d'Atenes es crearen escoles on es formaven cantants, actors o oradors. Allí s'ensenyava tècnica vocal i l'art de la declamació, que unia la paraula amb el gest.

Els cantants i els actors grecs gaudiren de l'admiració dels seus conciutadans, fins i tot alguns ocuparen càrrecs públics, fet que no va ocórrer al món romà.

Segons la llegenda, Roma fou fundada l'any 753 aC per Ròmul i Remus. Des d'aleshores les proeses dels seus fundadors es commemoraren amb cants populars i himnes religiosos.

Els autors llatins ens informen de la presència de la música en cerimònies religioses i festes etrusques: es coneixien cants acompanyats de flautes. A l'Etrúria s'originà la pantomima, que va ser molt popular a Roma convertint-se en l'espectacle predilecte dels romans. Al segle IV aC es feien a l'Imperi representacions escèniques que seguien el model etrusc. Tot i això, la influència hel·lènica va ser la més important en l'àmbit teatral.

La tragèdia romana comprenia també parts parlades i cantades, però, a diferència del teatre grec, el poeta només escrivia el text i de la composició de la música se'n encarregava un músic professional. Els cantants eren acompanyats d'un flautista que es situava al fons de l'escenari durant la representació.



Fig.2. Vista actual de l'antic Panteó a Roma.

A l'antiga Roma tres professors s'ocupaven de la formació d'un cantant. Els "vociferarii" reforçaven la veu, els "phonasci" treballaven el volum i els "vocales" s'encarregaven de l'entonació, les modulacions i la perfecció del cant. L'emperador Neró (54-68), que s'autoproclamava magnífic poeta i cantant, és un exemple de la importància que ja aleshores tenia la tècnica vocal. Aquest anava sempre acompanyat d'un "phonasci" que l'aconsellava perquè en les seves actuacions no forçés la veu.

D'aquest període també hi ha documentades actuacions de grans cors. Se sap que vora l'any 17 aC un cor mixt va cantar el "Carmen saeculare" d'Horaci. De fet, els autors ja composaven tenint en compte l'existència de grans formacions corals. Càtul escriu els seus "Carmine" i Horaci les "Odes" pensant en un cor i solistes, acompanyats d'instruments.

Durant el segle II dC s'aprofundeix en la teoria de la música. L'inici de les invasions bàrbares, un segle després, afectarà el cant i la música en general. Aquests es mantindran gràcies al cristianisme.

Importància del Cristianisme. Cant i Església.

Segons la tradició, cap a mitjans de segle I Sant Pere abandonà la ciutat d'Antioquia per anar a Roma, on va fundar la seu del Cristianisme. La nova religió va atreure molts ciutadans, que es reunien en llocs secrets per pregar i entonar cants. A partir d'aquestes trobades neix la música eclesiàstica occidental, punt de coincidència de la música pagana i la jueva.

El cant fou important ja en els primers segles del Cristianisme. Sant Agustí (354-430) diu en les seves "Confessions" que els cristians es passaven nits senceres a l'església i, per això, els fidels entonaven himnes i salms, costum que existia a les esglésies d'Orient.

Disposem de poques dades sobre els primers segles de cristianisme a Occident. Sembla ser que en la primitiva assemblea es cantaven salms, després anaren arribant d'Orient altres tipus de cants. D'altra banda, sabem que Sant Damàs (papa l'any 366), de pares hispànics, va introduir l'al·leluia rica en vocalitzacions i a més se li ha atribuït la composició de varis himnes.

El cant de l'església té dues influències importants: els mètodes practicats a les sinagogues del proper orient i la música de l'antiguitat hel·lènica mediterrània. De fet, de la "melopea" grega sortirà el recitat que caracteritza el cant litúrgic. Aquest recitat es servia de pocs tons del registre mitjà i tenia un ritme lliure, generalment es preferien les veus greus per a interpretar-lo.

Inicialment, a l'església cantaven homes, dones i nens, però en el Sínode d'Antioquia l'any 379 es va prohibir el cant de les dones seguint la norma "Mulier taceat in Ecclesia", establerta per Sant Pau en una epístola als corintis.

L'església primitiva només va acceptar la veu humana en les cerimònies, ja que la intervenció d'instruments recordava massa la música pagana. D'altra banda, els cants es van anar codificant i s'havien de memoritzar. A més, calia afegir la necessitat d'una tècnica vocal que ajudés a controlar la respiració i a aconseguir una emissió homogènia del so i un lligat perfecte. Per tant, era vital la creació d'escoles per a preparar cantants. A Roma sembla ser que Sant Silvestre, papa des del 314 fins el 336, va fundar una escola d'aquest tipus. Un altre factor que propiciaria la professionalització del cant a l'església i l'existència de les escoles seria el Concili de Laodicea l'any 481, en el que es va prohibir el cant congregacional.

Al segle IV existeixen diferents litúrgies amb el seu corresponent repertori de cants. A Occident trobem: la Romana, la Milanesa o Ambrosiana, la Gal·liciana, la Cèltica i la Hispànica. A Orient: la Bizantina, la Síria oriental i la Síria occidental.

El papa Gregori I (540-604) va unificar la litúrgia de l'Església de Roma i va recopilar els seus cants. A més, creà una "Schola Cantorum" a Sant Pere i una altra a Sant Joan al Laterà. Set cantants, tres dels quals eren solistes formaven la "Schola Cantorum". Com a reforç utilitzaven veus infantils. Grans esglésies i monestirs d'arreu d'Europa crearen escoles seguint el mateix model.

Durant el regnat de Pipí el Breu (752-768) l'Església de Roma va introduir el seu cant a les esglésies i monestirs més principals de la Gàl·lia. Amb Carlemany (rei del 768 al 814) la litúrgia romana i els seus cants arriben a altres indrets d'Europa.

Carlemany, un gran amant del cant, va fer copiar i restaurar els còdex que existien. L'escriptura pneumàtica en les seves diferents varietats es va estendre per un gran nombre d'esglésies i monestirs. D'altra banda, Carlemany ordenà la creació d'una "Schola Cantorum" a cadascuna de les comunitats monàstiques pertanyents a grans diòcesis. L'emperador també demanà al papa Adrià I que li enviés un cantor expert en cants romans pel monestir de Metz.

En l'àmbit de l'ensenyament, Carlemany introdueix a les escoles el cant o música pràctica. La teoria de la música es va continuar ensenyant perquè era una de les assignatures que formava part del "Quadrivium".

Carlemany també fou compositor. Va escriure varis himnes per "l'Acadèmia Palatina". Aquesta era el cercle d'erudits vinculat a Carlemany, la seva família i determinada aristocràcia franca. Per designar-se entre ells, els seus membres utilitzaven pseudònims bíblics i clàssics: Carlemany era David. Els himnes foren interpretats pel propi emperador i també els cantà la seva filla Berta, que s'acompanyava amb una arpa.

Al segle IX, Guido d'Arezzo (990-1050) formula preceptes teòrics sobre la respiració, l'educació de la veu i la notació del cant litúrgic.

Una escola de cant a l'Espanya Andalusí.

Sota el regnat d'Abd al Rahman II (822-852) al Califat de Còrdova, la música andalusí va rebre un gran impuls, fent que la tradició oriental arabigomagrebí s'expandís a gran escala.

Cap a l'any 822 arriba a Còrdova Abû-I-Hassan Ziryab (?-845) provinent de la cort abbàsida de Bagdad. Aquesta incorporació a la cort d'Abd al Rahman II va suposar un gran canvi per l'art musical andalusí. De totes les innovacions que va portar Ziryab, el seu interès per la formació vocal i musical fou la que més va influir en l'escola andalusí. L'eficàcia del mètode de Ziryab quedà demostrada amb la glòria que aportaren els seus alumnes a l'Al-Andalus. A més, Ziryab va deixar un gran repertori de cants que arribà fins al període dels Taifes.

El mètode pedagògic seguit per Ziryab es basava en l'ensenyament pràctic de la música vocal i instrumental. Aquest mètode es realitzava per etapes.

Primerament, Ziryab provava la qualitat de la veu de l'aspirant. El candidat s'havia de posar dret i amb l'esquena ben recta sobre un tamboret. Aleshores, havia de cridar amb totes les seves forces i tan agut com pogués "Ya haÿÿan" ("Oh, barber!"), o si no, havia de prolongar una "a" del greu a l'agut i a l'inrevés. Amb aquesta prova es determinaven les capacitats vocals del candidat i si el seu timbre era nasal, la llengua el molestava a l'hora de parlar i/o tenia problemes amb la respiració. Si la veu no representava cap mena de problema, s'iniciava directament l'aprenentatge.

En el cas que es verificués la debilitat de la veu, es col·locava un turbant al voltant del ventre de l'aspirant per tal de reduir aquesta zona del cos, ja que així s'afavoria l'òptima col·locació dels sons. Per tots aquells que tenien dificultats a l'hora d'obrir bé les mandíbules, el professor aconsellava dormir varies nits amb un tros de fusta d'uns quants dits d'amplada entre les dents. Si no existia solució pel defecte, era millor abandonar l'estudi del cant per alguna altra activitat.

Tot i que avui en dia s'utilitzen altres mètodes, la teoria de Ziryab no està gens allunyada de la que s'ha de tenir en compte a l'hora d'iniciar l'aprenentatge del cant.

Inicis de l'òpera.

A principis del segle XVII podem dir que comença l'òpera. A fi de poder interpretar les obres del repertori hàbilment, els cantants havien de posseir ja els coneixements tècnics necessaris. El fet que molts compositors fossin alhora cantants els ajudava a l'hora de compondre, perquè així sabien què podien exigir als intèrprets. Així doncs, els

músics de la Camerata Fiorentina, preocupats per ressuscitar l'antiga tragèdia i el cant, volgueren resoldre els problemes tècnico vocals que podien presentar-se a l'hora d'adaptar el cant al teatre. Cal destacar en especial la tasca de Vincenzo Galilei (1520-1591) i Giulio Caccini (1550-1618).

G. Caccini pertany al grup dels compositors cantants; al igual que la seva filla Francesca (anomenada "la Cecchina"), que a més de ser una cantant famosa i compositora, fou també clavecinista. G. Caccini fou un gran mestre perquè va formar grans cantants. Del seu llibre de música vocal "Nuove Musiche" (1602), el prefaci és un autèntic tractat de cant, on dóna indicacions sobre com interpretar les diferents peces. Aquestes presenten gairebé totes les exigències de la música vocal italiana posterior. D'altra banda, G. Caccini feia sentir les seves composicions a la Camerata Fiorentina, els membres de la qual lloaven la claredat dels discurs poètic i els ornaments que, molt sobriament, permetien mostrar les habilitats del cantant.

També hem de parlar de Piero Francesco Tosi (1653 ò 54-1732), cantant castrat que, després d'actuar arreu d'Europa, es dedicà a l'ensenyament del cant. L'any 1723 publicà a Bolònia "Opinioni dei cantori antiche e moderne", un dels primers llibres de tècnica vocal. En aquest exposa l'ordre que hom ha de seguir en l'estudi del cant: col·locació de la veu, vocalització gimnàstica sobre vocals, estudi de les ornamentacions i de melodies amb paraules.

Sempre que es parla de cant i, en especial de l'òpera, s'ha de fer referència a Monteverdi. Claudio Monteverdi (batejat a Cremona el 15 de maig del 1567 i mort a Venècia el 29 de novembre del 1643) va néixer del primer matrimoni del seu pare. De tots els seus germans, només Giulio Cesare va ser músic com ell.

El pare de Claudio va afavorir les seves inclinacions i, des de molt jove, estudià amb el famós Ingegneri, mestre de capella de la catedral de Cremona. Amb ell ben aviat va dominar la composició (ja als setze anys publicà els "Madrigali spirituale a quattro voci"), el violí i l'art de cant. L'any 1590 Monteverdi va entrar a formar part de l'orquestra del Duc de Mantua com a violinista i cantant.

L'any 1599 es casà amb la cantant Claudia Cattaneo, amb la que va tenir dos fills. Va treballar en la composició de l' "Orfeo, favola in musica", considerada l'obra mestra de la reforma melodramàtica i primera òpera completa. Al cap d'un mes de dirigir-ne una representació (10 d'agost del 1607) va morir la seva dona. Cal destacar que Monteverdi en el seu "Orfeo" combina els tres tipus de cant que s'estilaven aleshores. Aquests són: el cant amb coloratures virtuoses ("Cantar parsaggiato"), el cant simple i sense ornaments ("Cantar sodo"), el cant que transmet afectuositat i és ric en colors dinàmics, clars i foscos ("Cantar d'affetto"). Al llarg de l'òpera, Monteverdi utilitza els tres tipus de cant al servei de l'expressió dramàtica.

L'any 1642 estrenà a Venècia l'òpera "L'Incoronazione di Poppea". Va morir l'any 1643, després d'una vida fecunda dedicada a la composició musical, en especial d'obres per a la veu cantada.

LA CLASSIFICACIÓ DE LES VEUS.

Començaments.

El timbre i la capacitat per emetre notes greus i agudes són els dos factors que ens permeten classificar una veu. La història de la classificació de les veus, evidentment, va lligada a l'evolució de la música i comença amb la pràctica del cant a vèries veus. A partir d'aleshores, es va generalitzant el costum d'agrupar-les segons el seu timbre i tessitura. L'aparició del cant a vèries veus s'ha establert vora l'any 900 però, segons els musicòlegs, hem d'esperar fins a principis del segle XVI per trobar una classificació racional de les veus.

Durant els segles XIII i XIV quan un compositor escrivia una obra per a quatre veus pensava en la següent classificació:

- Tenor: seria el que avui entenem per baríton.
- Motetus: tenor lleuger.
- Triplum o tercera veu: correspon a un Alto.
- Quadruplum o quarta veu: Alto agut.

Durant els segles XV i XVI, la nomenclatura varia i les obres corals es componen per: Cantus, Altus, Tenor i Bassus. Si examinem composicions d'aleshores, com ara madrigals, trobem que, malgrat algunes modificacions, aquesta classificació és la base de la d'avui dia.

Entre finals del segle XVIII i durant tot el segle XIX l'òpera arriba al seu màxim esplendor. És aleshores quan la classificació actual de les veus ja és un fet. Així doncs, la veu humana es classifica segons els següents sis tipus bàsics (a part d'aquests existeix una subdivisió que correspon a les exigències de determinats repertoris i que també veurem):

- Veus femenines: soprano, mezzo-soprano i contralt.
- Veus masculines: tenor, baríton i baix.

Classificació actual de les veus.

SOPRANO: és la veu més aguda femenina i en la majoria de les obres protagonitza el personatge femení principal. Es pot classificar de la següent manera:

- **Lleugera:** de totes les sopranos és la que té la veu més aguda. El seu registre vocal avarca dues octaves i mitja, les més agudes poden arribar a una Fa5 i a vegades a un Sol5. Dins d'aquesta categoria trobem la soprano **Coloratura**, que es caracteritza pel seu gran virtuosisme i gran facilitat a l'hora de realitzar agilitats i ornamentacions.
- **Soubrette:** es tracta d'una soprano molt similar a l'anterior però amb un timbre i extensió vocal més greus. De fet és un nom utilitzat en les classificacions fetes a França i Alemanya. La Blonchen de "Die Entführung aus dem Serail" de W.A. Mozart seria un exemple de *Soubrette*.
- **Lírico-lleugera:** se situaria entre la soprano lleugera i la lírica. El seu volum de veu és més gran que el de la lleugera i la seva extensió és més curta arribant al Re5 com a màxim. Pot cantar molts personatges escrits per a lleugeres i líriques.
- **Lírica:** veu de timbre clar, molt expressiva i amb volum més gran que les anteriors. El seu límit vocal normalment seria un Do5.
- **Lírica-spinto:** posseeix unes notes agudes molt brillants i un timbre dramàtic. El seu volum és més gran que el de la lírica.
- **Dramàtica:** més volum que l'anterior i timbre també més dramàtic. El seu registre avarca dues octaves d'extensió. Les obres de Wagner són el seu repertori més apropiat.

- **Falcon:** tipus de veu que pren com a model la cantant francesa Marie Corneli Falcon (Paris 1814-1897). Aquesta cantà obres de Cherubini, Meyerber i Halevy. Es tracta d'una denominació utilitzada generalment a França. A vegades, es considera una Falcon una mezzo-soprano amb aguts i d'altres una soprano dramàtica.
- **Mezzo-soprano:** Se situa entre la soprano i la contralt. El seu timbre és més fosc i greu que el de la soprano. Normalment té menys facilitat per les notes agudes. Trobem dos tipus de mezzo-soprano:
 - **Lleugera:** moltes vegades protagonitza les obres de Rossini. Per la seva proximitat a la soprano dramàtica pot cantar en el registre agut, però té més facilitat per realitzar agilitats i, a diferència d'aquesta, el registre greu és més consistent.
 - **Dramàtica:** també s'assembla a la soprano dramàtica però no disposa de l'agilitat vocal de la mezzo lleugera. En canvi, els seus greus són més rics i potents.
- **Contralt:** la veu femenina més greu és d'una gran raresa. Es caracteritza per la importància de les seves notes greus i un registre agut molt reduït.



Fig. 3. Montserrat Caballé. L'il·lustre cantant catalana és un bon exemple de soprano lírica (Fotografia d'Antoni Bofill).

TENOR: És la veu masculina més aguda i acostuma a ser el protagonista masculí de les òperes. Es classifica de la següent manera:

- **Lleuger:** veu d'una gran agilitat. Arriba amb facilitat a les notes extremes del registre i es pot enfrontar a les agilitats vocals més difícils.
- **Lírico-lleuger:** es diferencia de l'anterior pel seu timbre més ple i una major dificultat per cantar les notes més agudes del registre.
- **Líric:** veu de gran potència amb timbre molt clar. La seva facilitat per realitzar coloratures no és tan gran com en el cas dels anteriors.
- **Lírico-spinto:** veu amb més volum i timbre més dramàtic que el tenor líric. De tota la corda de tenors és el que té el repertori més ampli.
- **Dramàtic:** el seu registre central i greu són d'una gran potència. A excepció d'alguns casos, no té facilitat per donar aguts.
- **Wagnerià o Helden tenor:** a Alemanya els tenors especialitzats en Wagner s'anomenen així. Es tracta de veus d'una potència extrema per poder vèncer l'orquestra wagneriana.



Fig. 4. Carlo Bergonzi, un dels últims grans tenors, va començar la seva carrera cantant de baríton fins que va descobrir la realitat de la seva veu. És un exemple de tenor líric.

BARÍTON. Es situa entre el tenor i el baix. Té un timbre més fosc que el del tenor i uns greus més vellutats. A excepció dels casos que veurem més endavant, no posseeix facilitat per realitzar coloratures.

- **Lleuger:** veu amb aguts relativament fàcils i uns greus no gaire potents.
- **Buffo:** s'assembla a l'anterior però amb més facilitat per les agilitats. Alguns papers d'òperes de Rossini i Donizetti són pensats per aquests tipus de baríton.
- **Verdià:** és el baríton propi de les obres de Verdi. Es caracteritza pels seus aguts brillants i greus vellutats.
- **Martin:** baríton lleuger molt habitual del repertori francès. Deu el seu nom a Jean Blaise Martin (1768-1837), famós per la seva gran extensió vocal i força escènica.

BAIX. És la veu masculina més greu. Per poder interpretar determinats papers còmics ha de poder cantar coloratures. Es classifica de la següent manera:

- **Baix cantant:** de caràcter líric, té una gamma mitja molt sonora i unes notes agudes ben timbrades.
- **Baix buffo:** es diferencia de l'anterior per ser un baix especialitzat en papers còmics que requereixen agilitat vocal. Canta papers molt concrets de Rossini i Donizetti.
- **Baix noble o profund:** veu voluminosa amb greus molt sonors i aguts fermes.

Aquesta classificació no pretén invalidar-ne d'altres. Tota classificació de la veu cantada segueix uns criteris bàsics i comuns. Ara bé, sempre pot variar el nom d'algun apartat. D'altra banda, cada veu és un món i, malgrat que moltes veus encaixen perfectament en un tipus determinat, sempre en poden existir de difícil classificació.

ELS FALSETISTES.

Un home, sigui tenor o baríton, té sempre la possibilitat de cantar de falset o "falsetto". Aquesta veu s'obté amb el tancament parcial de les cordes vocals quan s'expira l'aire i treballant la veu en el registre agut, allí on s'acaba la veu natural. La veu de falset es caracteritza per tenir el color d'una veu femenina i poc volum. Tot i que la paraula "falsetista" tècnicament és la més apropiada per designar aquest tipus de veu, avui en dia s'utilitza el mot "contratenor".

L'origen del falset es desconeix. Possiblement neix com a solució a la prohibició "Mulier taceat in Ecclesia" d'una epístola de Sant Pau als Corintis. Els nens van substituir les dones als cors, però això implicava un problema. La veu infantil es perd amb el pas a la pubertat, moment en que les cordes vocals doblen la seva llargada i es passa a cantar una octava més baixa. Amb el canvi, la veu podia perdre la seva qualitat i aleshores s'havia perdut el temps, perquè es necessitaven anys per memoritzar tot el repertori. Així doncs, els falsetistes comencen a formar part dels cors de les esglésies.

L'època de màxim esplendor dels falsetistes es produeix el segle XVI, moment en que Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525?-1594) escriu obres especialment per a nens i

falsetistes. La formació d'aquestes veus de soprano o contralt masculines era perfecta i es caracteritzava per la claredat i sonoritat del seu timbre. Gairebé tots aquells que escoltaven per primera vegada les seves veus a qualsevol església romana creien que cantaven dones malgrat la prohibició. Sembla ser que els falsetistes espanyols i els napolitans eren molt apreciats ja que poblaven les esglésies de Roma.

Els falsetistes van dominar fins a finals del segle XVI. Quan el papa Pau IV (1551-1559) prohibeix la presència de cantants casats a la Capella Pontifícia, els falsetistes comencen a ser substituïts per cantants castrats. Tot i que l'església no admetia la castració, els castrats s'anaren introduint a les esglésies i cal destacar l'entrada de Girolamo Rosini de Perugia a la Capella Sixtina el 22 d'abril del 1601. Dos segles després de la seva desaparició, la veu de falset recupera el seu prestigi quan les prohibicions acaben amb els castrats. L'any 1911, al Congrés Internacional de Mestres a Roma, es presenten dos falsetistes que seran molt ben rebuts per part del públic.

Després de la seva reaparició, els falsetistes no han perdut importància. Arturo Toscanini, per exemple, exigia deu falsetistes en un cor per cantar el Rèquiem de Verdi. D'altra banda, el falsetista canta tots aquells papers que l'òpera barroca va crear per un castrat. El gran cultiu de la música antiga que es fa avui en dia, també exigeix la seva presència. Per acabar, hem de destacar que la veu de falset és molt corrent a Anglaterra, sobretot als cors de les esglésies.

ELS CASTRATS.

La castració ja es practicava amb assiduïtat a l'antiguitat i la presència de cantants castrats era molt habitual a l'Església Oriental. Sembla ser que a partir del segle XVI, la veu de castrat resultà atractiva a Occident i poc a poc, aquests van anar substituint els falsetistes. Ara bé, la castració s'havia començat a practicar a Itàlia al segle XIV per tal d'aconseguir veus agudes i potents.

Segons els llibres de l'època, els nens es castraven poc abans d'entrar a la pubertat. Primerament es drogava el nen amb un narcòtic, a vegades opi. S'introduïa després en una banyera amb aigua molt calenta i, apretant amb un cordill, es destruïen els conductes deferents o les artèries ependimàries. Així s'aprofitaven els testicles. La castració aturava el desenvolupament viril i el creixement de les cordes. A més, implicava un desenvolupament corporal desmesurat i una gran capacitat pulmonar. D'aquesta manera s'aconseguia una veu blanca amb una gran potència. La castració, evidentment, afectava l'aparença externa donant lloc a individus d'una bellesa força efeminada, que una obesitat deforme acabava sempre destruint.



Fig. 5. Retrat d'Alessandro Morescchi, "l'Angelo di Roma", el darrer castrat que va cantar a la Capella Sixtina, a principis del segle XX.

La castració era prohibida per les lleis civils i penada amb l'excomunió per l'Església. Malgrat això, es feia d'amagat i es calcula que a Itàlia, durant el segle XVIII, es castraven uns 4000 nens l'any. Hem de pensar que era una manera de sortir de la pobresa.

La vida d'aquests nens era molt dura. Primer miraven d'entrar en alguna de les escoles més famoses del moment (Nàpols, Venècia, Roma, Florència, etc.). Després, els anys de formació eren molts i la constància era vital, i tampoc això no els garantia l'èxit.

Dels mestres més importants de l'època, cal destacar Niccola Pórpura (Nàpols 1686-1768), que va ensenyar als castrats més famosos del moment: Uberti "Il Porporino", Cafarelli, Francesco Bernardo "Senesino" i Carlo Broschi "Farinelli", el més famós de tots ells.

Diversos factors contribueixen a la desaparició dels castrats. Quan Napoleó envaeix Itàlia, redacta lleis que castiguen la castració. D'altra banda, l'òpera comença a ignorar-los en la seva evolució. També hi influeix el fet que Francesc I d'Àustria prohibeixi l'actuació dels castrats als escenaris, prohibició que els redueix a l'àmbit de l'ensenyament i l'eclesiàstic. El 22 de juny del 1814, Gian Battista Velluti canta l'"Aureliano in Palmira" de Rossini. Aquesta és l'última actuació d'un castrat a la Scala de Milà.



Fig. 6. Imatge del mític castrat Farinelli (1705-1782).

Sota el pontificat de Pius X, l'any 1903, l'Església prohibeix l'entrada de castrats a la Capella Sixtina. L'últim castrat que hi va cantar fou Alessandro Morescchi anomenat "l'Angelo di Roma", que morí el 21 d'abril de 1923 als 66 anys a Roma. D'ell conservem un disc gravat l'any 1904 per "La voz de su amo". L'audició resulta decebedora perquè tot just aleshores començaven a realitzar-se enregistraments. Malgrat això, el gran Francesc Viñas en el llibre "El arte del Canto" declara la seva admiració per Morescchi després d'haver-li sentit al natural el Miserere d'Allegri.

DUES CURIOSITATS DEL SEGLE XIX

El mític “Do de pit”

A partir del segle XVI, els tenors allarguen la tessitura de la veu cantant les notes extremes en falset. Per poder fer desaparèixer la diferència tímbrica treballen molt la unió d'ambdós registres. Ara bé, l'òpera evoluciona i quan arriba el segle XIX exigeix dels tenors una veu més potent i uns aguts més brillants. Així doncs, els sons oberts que s'obtenien de fer falset als aguts s'havien de substituir per unes vocals obertes però amb una emissió més arrodonada, que impedia canviar de registre i que els italians anomenaven: “aperto ma coperto”. De fet, aquesta nova manera de cantar apareix a Itàlia durant el primer quart del segle XIX i dona lloc a un determinat tipus de tenor, el “forti tenor” que s'especialitzarà en obres de Rossini, Donizetti i Bellini.

El primer tenor que arribà al mític “Do de pit” (Do4) sense passar a falset, va ser Gilbert Duprez (París, 1806-1896). Duprez va estudiar a Itàlia i es féu famós amb les següents obres: *La Favorita* de Donizetti, *Benvenuto Cellini* de Berlioz i *Guglielmo Tell* de Rossini, entre d'altres. A més, va publicar les seves memòries i va escriure dos llibres on explicava el seu mètode de cant.

La soprano *Sfogato*.

Els castrats dominen el món de l'òpera fins a finals del segle XVIII, començaments del XIX, moment en que es prohibeix la castració dels nens i l'actuació de cantants castrats als teatres. Això va portar a una revalorització de la bellesa de la veu femenina. D'altra banda, s'aconseguia una major versemblança en les obres representades, perquè els papers femenins eren cantats per veritables dones.

Amb l'arribada del romanticisme, que s'inicia amb Rossini i segueixen les tragèdies de Donizetti i Bellini, s'abandona el lluíment purament tècnic i es busca la unió de la veu amb el drama. Ja no tenen tanta importància les virtuositats exagerades. Amb aquest canvi de mentalitat neix un nou tipus de soprano: la *sfogato*, del que Maria Malibran i Giuditta Pasta n'eren exemple.

Una soprano *sfogato* era una contralt amb l'habilitat d'allargar la seva tessitura fins el registre propi d'una soprano sense perdre els greus. Pensant en aquest tipus de veu, Bellini va compondre *Norma* i *La Sonambula* i Donizetti *Anna Bolena*. L'ampliació del registre era sinònim de grans sacrificis perquè s'havia de mantenir l'homogeneïtat de la veu que, amb el temps, sempre s'acabava perdent.

EL CANT I LA SEVA TÈCNICA.

Introducció.

Què és el cant? Segons Hug Riemann, el cant és la paraula transformada en música a partir de l'exageració de les diverses inflexions de la veu. Aquesta definició és adequada perquè mitjançant la unió de la paraula i la música expressem els nostres sentiments artísticament.

El cant és un art que es serveix de diferents parts de la nostra anatomia, per això mateix està supeditat a determinades lleis fisiològiques. Qualsevol tècnica que contradigui aquestes lleis impedirà d'aconseguir el domini vocal que ens permetrà d'interpretar tot el repertori que ens correspon segons la nostra veu. Per tant, un bon cantant no és res més que una persona que sap utilitzar els mecanismes de la nostra fisiologia de la manera més adequada.

Un cantant ha de dominar a la perfecció les bases de la seva tècnica: respiració, emissió, articulació i ressonància. Quan sàpiga utilitzar tots aquests mecanismes de

forma equilibrada i correcta, l'aparell vocal funcionarà com un engranatge perfecte. D'aquesta manera es poden vèncer totes les dificultats d'una partitura i entregar-se completament al text i a la música. Un bon cantant és molt fàcil de reconèixer. Sempre que l'escoltem pensarem que la partitura no presenta grans dificultats i que la facilitat de la seva veu és un do natural. Ara bé, no ens enganyem, tot i que no ho sembli, darrera d'un gran cantant hi ha sempre hores i hores de treball.

D'altra banda, l'estudi del cant és molt complex. El futur cantant ha d'aprendre a fer servir un instrument que no pot veure ni tocar. La seva capacitat auditiva tampoc no l'ajudarà gaire ja que el so que ell escolta no és el mateix que arriba al públic. Per tant, canta per sensacions i ha d'aprendre a automatitzar un seguit de moviments. Una bona tècnica s'aconsegueix a partir de l'adquisició d'aquests automatismes.

Mestres i deixebles.

Tot i que trobar un bon professor és força complicat, sense ell no es pot aprendre a cantar. Mai res no podrà substituir-lo.

El futur cantant ha de començar els estudis amb un bon mestre. No oblidem que el cantant, a diferència d'un instrumentista, va fabricant el seu instrument a mida que passen els anys d'estudi i pràctica. Així doncs, si aprenem una bona tècnica formarem un instrument perfecte que li permetrà realitzar una carrera sense problemes, des dels seus inicis fins els anys de maduresa.

Apart de triar un mestre per referències, s'ha de poder jutjar la seva tècnica. Per tant, cal que el futur alumne assisteixi d'oient a algunes classes i comprovi com aplica el professor la seva teoria; sempre és més fàcil explicar una teoria que posar-la en pràctica. A l'hora de determinar la validesa d'un mestre, alguns criteris ens poden ajudar: un professor sempre tindrà alumnes més avançats, perquè poden haver assimilat la tècnica amb més facilitat que d'altres i/o perquè porten més temps estudiant. L'eficàcia d'un professor queda millor demostrada si un alumne que no posseeix una veu meravellosa o aptituds naturals, resol partitures de gran dificultat tècnica (una bona veu natural aguanta una mica més una mala tècnica sense que es noti).

Un cop començades les classes hem de deixar passar un temps prudencial per jutjar la tècnica triada. Si després d'acabar una classe l'alumne sempre nota cansament, afonia o ronquera, primer ha de visitar un otorrinolaringòleg especialitzat en foniatria. Si aquest no descobreix cap malaltia que no estigui relacionada amb la pràctica del cant, l'estudiant hauria de plantejar-se buscar un altre mestre.

D'altra banda, és molt important tenir present que de tècnica vocal bona només en pot existir una, perquè les lleis fisiològiques que regeixen l'art del cant només es poden aplicar d'una única manera òptima. Evidentment variarà la manera d'orientar les lliçons i l'estil, que depèn de l'època a la que pertany la peça que interpretem.

L'ensenyament del cant no es pot concebre només com una manera de guanyar-se la vida, ha de ser una vocació. A més, s'han de posseir qualitats pedagògiques. La paciència serà un element indispensable per escoltar amb atenció la repetició contínua dels exercicis dels principiants i explicar, les vegades que calguin, com solucionar les dificultats que presenta la pràctica de l'aprenentatge del cant.

Tal com afirmen tots els llibres de cant, només un cantant en pot ensenyar a un altre. D'altra banda, per ser professor de cant s'ha d'haver realitzat una carrera, més llarga o més curta, segons les circumstàncies personals de cadascú. L'experiència com a cantant fa que el professor conegui bé el repertori vocal i pugui preparar l'alumne per a qualsevol dificultat que es presenti dalt de l'escenari.

El professor ha de conèixer a la perfecció el funcionament de l'aparell fonador per explicar-lo i aclarir qualsevol dubte que li planteji l'alumne. Sempre que la seva edat i la salut li ho permetin, un mestre té l'obligació d'exercitar la seva veu, a fi de poder fer

exemples als seus deixebles i tenir sempre present les sensacions que indiquen quan no s'està aplicant bé la tècnica.

Moltes vegades, un cantant que ha recorregut gran part de la seva carrera professional, es pot plantejar dedicar-se a l'ensenyament. De vegades, però, els alumnes no poden treure el profit màxim de les seves lliçons. Bàsicament els motius en són dos. Primerament, la manca de capacitat pedagògica d'aquests cantants i/o la seva limitada paciència no els permeten d'afrontar les dificultats de la formació d'un cantant. D'altra banda, poden ser incapaços de transmetre mitjançant la paraula les seves habilitats vocals. Moltes vegades aquesta incapacitat ve causada per les grans dots musicals de la figura, que li han permès assimilar la tècnica sense necessitat d'aprofundir-la. Una manera d'entrar en contacte amb els futurs cantants és escoltant-los i aconsellant-los a partir de l'experiència.

No només amb el treball del mestre s'aconsegueix fer un gran cantant. Si fos així, grans mestres n'haguessin format un nombre considerat i la història ens demostra que no ha estat així.

El mestre ha de saber crear una atmosfera de confiança durant les classes, per tal de fer entendre a l'alumne que l'èxit dels seus estudis depèn de tots dos. Per aconseguir-ho, el deixeble ha de ser molt treballador i receptiu per captar els ensenyaments del mestre i adaptar-los a les seves facultats.

Cada alumne és un món i el professor l'ha de saber escoltar i resoldre els problemes que es presentin durant els estudis. El mestre ha de mostrar-se sempre fred i encaminar l'alumne envers l'àmbit on les seves possibilitats tinguin millor futur. Ara bé, durant l'aprenentatge, el mestre ha d'incloure la pràctica de tots els estils (òpera, oratori, lied,...), ja que el conreu d'aquests enriqueixrà la personalitat musical de l'alumne i això es reflectirà en el camp en el què s'especialitzi.

A vegades, trobem el cas de cantants joves que acaben d'obtenir el títol del conservatori i que, al no poder dedicar-se professionalment al cant (o perquè no tenen les condicions tècniques i vocals necessàries o per a qualsevol altra motiu) decideixen dedicar-se a l'ensenyament. Sobre això cal fer dues advertències. Si la persona no disposa d'una bona tècnica, transmetrà els seus defectes als seus alumnes i justament els vicis adquirits durant el començament dels estudis, són després els més difícils de treure. D'altra banda, ens hem de preguntar quina experiència transmetrà als seus alumnes el jove professor.

Segons Madeleine Manson en el seu llibre *L'étude du chant*, tots els que tenen una veu parlada amb un timbre normal, poden desenvolupar-lo per dedicar-se al cant. Tot i que aquesta afirmació no es pot aplicar a tothom, sí que serveix per aquells que es volen dedicar professionalment al cant.

Moltes vegades els professors trien alumnes amb veus grans, fàcils i extenses, sense tenir en compte altres qualitats, que són tant o més importants, com la constància, la facilitat de comprensió o la musicalitat. Al llarg de la història del cant, s'han donat diversos exemples de grans cantants que sense posseir una veu natural excepcional però amb d'altres qualitats han arribat a l'èxit. D'entre la corda dels tenors destacarien: Titta Schipa, Alfredo Kraus, Peter Schreier o Carlo Bergonzi. D'altra banda, Enrico Caruso (1873-1921), considerat un dels grans tenors de la seva època, no va tenir un agut fàcil fins ja avançada la seva carrera, ja que l'emissió del mític *do de pit* (Do4) li era difícil. Així doncs, una bona oïda musical i una veu ben timbrada són els elements bàsics per a crear un cantant. Una bona tècnica i el temps necessari (un mínim de set anys) faran que l'alumne desenvolupi un bon instrument per cantar. El volum d'aquest serà proporcional a la seva estructura física i la capacitat per fer-lo servir dependrà dels coneixements adquirits.

Existeix també un altre tipus de deixeble. Aquell que després d'un període curt de classes no ha pogut assimilar les bases de la tècnica i deixa el mestre perquè creu que els avançaments tècnics no són suficients. Amb aquesta mentalitat va d'un mestre a

un altre, perdent el temps i autoenganyant-se, ja que diu que la culpa sempre la té el mestre.

Hi ha un cas que es repeteix amb massa assiduitat. El cas de l'estudiant que ha après una mala tècnica i troba el professor ideal per a la seva reeducació. Això implica un treball seriós i un cert temps per a corregir vicis que dependrà de l'estat vocal de l'alumne. Malauradament, moltes vegades, el deixeble abandona el mestre perquè és incapaç d'esperar. Actuant així, l'estudiant comet una greu equivocació. Tot i que perdi un any, el que importa és que solucioni els seus problemes perquè, si no ho fa, la seva carrera serà ben curta.

Altres vegades, trobem l'exemple de l'alumne que ha viscut un fracàs en les seves aparicions en públic (un examen, una audició). Sempre que passi això l'estudiant ha de ser prou intel·ligent per saber que encara li queda un llarg camí abans d'assolir la perfecció vocal. És molt fàcil que l'alumne s'enganyi, culpi el mestre i en busqui un altre que li solucioni els problemes més ràpid. En aquests casos acostuma a aparèixer l'amic que li parla d'un mestre que, amb poques classes, el farà triomfar i si el mestre és estranger, molt millor. Si aquest professor tampoc el posa a cantar en poc temps, acabarà canviant de mestre sense reconèixer les pròpies limitacions.

Tot i que l'estudi del cant implica adquirir uns coneixements teòrics, l'estudiant de cant ha de tenir bona oïda, perquè la majoria de vegades els mecanismes de la tècnica s'aprenen per imitació. Ara bé, un dels inconvenients que presenta la comprensió del cant és la impossibilitat d'escoltar com sona la veu fora del propi cos. Si un mateix no es reconeix quan parla en una gravació, en el cas de la veu cantada la diferència és molt més gran. Per tant, cal que l'estudiant s'acostumi a enregistrar les seves classes i després les escolti amb el professor per tal de descobrir els errors i corregir-los.

Finalment, una de les dificultats més grans amb les que es troba l'estudiant de cant és la seva condició d'instrument i instrumentista. El cantant ha de viure les vint-i-quatre hores del dia amb el seu instrument. Tot i que a vegades aquesta convivència pot provocar una gran obsessió, la pressió que això suposa no és entesa moltes vegades per la resta de músics.



Fig. 7 i 8 . Dues instantànies del mestre Jaume Francisco i Puig, al seu estudi del carrer del Rec de Barcelona, que durant tants anys ha estat centre de "peregrinatge" d'estudiants de cant i també de professionals ja en carrera. La gran majoria de cantants de casa nostra han passat per les seves classes. Entre els qui han rebut lliçons del "mestre Puig" també hi són l'autor d'aquest capítol i el coordinador del llibre.

La seva recent mort ha deixat un buit difícil d'omplir i ha fet entrar el record del mestre dintre el calaix dels mites.

Fotografies amablement cedides pel Sr. Joaquim Castillo.

Elements constitutius de l'aparell vocal.

Segons els llibre d'anatomia i fisiologia, la veu humana és produïda pel la modificació de l'aire expirat que, mitjançant els diferents mecanismes de l'aparell vocal, es converteix en la parla i en el cant. Per tant, veiem que el cantant no és més que un instrument de vent. Aquesta imatge és molt important i ajuda a entendre als estudiants què és la veu cantada. Aquest instrument es caracteritzarà per produir un so agradable amb prou força com per escoltar-se sol o acompanyat d'altres veus i/o instruments. A més, la veu cantada té l'avantatge de poder expressar els sentiments, ja sigui a través d'un text o per les modulacions i variacions pròpiament musicals.

Com instrument, la veu es compon de tres elements principals:

- Un aparell productor d'aire: pulmons, diafragma i altes músculs de la respiració.
- Un vibrador, que equivaldria a la llengüeta d'un instrument i que en el cas de la veu humana són les cordes vocals. Aquestes, seguint ordres del cervell, s'arronsaran o allargaran segons la nota que cantem.
- Un ressonador: faringe, boca i cavitat nasal, totes tres situades sobre la laringe.

Sempre que les tres parts funcionin perfectament, podem emetre una veu bonica, fàcil i que s'escoltarà bé a la sala on cantem.

Importància de la postura.

S'han d'evitar les posicions forçades perquè poden alterar l'emissió de la veu. Aquests tipus de vicis s'han de començar a corregir des d'un principi, perquè després són molt difícils d'eradicar i sempre acaben alterant la fonació.

Prenent com exemple els mestres de cant del segle XVIII, l'estudiant, durant les classes, ha de treballar davant un mirall, per controlar la posició i els moviments del cos. L'alumne farà sempre els exercicis de vocalització i la interpretació de les peces dret. A més, aconsellem seguir les següents indicacions.

El cap ha d'estar dret sense que el cantant noti tensió al mig de les espatlles. La mandíbula ha d'estar relaxada, hem d'evitar tancar la boca amb força i que la barbata no tendeixi a moure's cap endavant. Quan obrim la boca per cantar, el maxil·lar quedarà completament lliure i ha de tenir l'obertura necessària per poder articular bé les paraules i perquè les agilitats siguin fàcils de realitzar. La posició dels llavis serà la normal, davant les dents.

S'han d'evitar gestos estranys com ara arrugar i aixecar el front o tancar les parpelles. L'expressió no es pot alterar de manera involuntària.

Les espatlles, una mica caigudes i tirades lleugerament cap a endarrera ens donaran la impressió que el tòrax es fa més ample, però hem d'evitar forçar la postura. Hem de tenir la sensació de que en la part superior del nostre cos no existeix cap contractura.

La columna vertebral ha d'estar recta d'una manera normal i la pelvis no ha d'estar massa enrera. Els genolls no poden fer una força excessiva. El nostre cos descansarà sobre els peus d'una manera equilibrada, però la seva part superior no pot inclinar-se ni cap endavant ni cap endarrera.

A l'hora de treballar amb directors d'escena, poden produir-se tensions emocionals i físiques ja que s'exigeix que el cantant sigui convincent. El cantant ha de vigilar que la postura en la que canta no afecti mai l'emissió del so. Per això mateix, ha de mantenir intacte el triangle imaginari que uneix la part més ample de la cintura amb el cap. Sense desfer aquesta posició, controlarà l'aparell vocal i gaudirà de la llibertat de la resta del cos per portar a terme els moviments que li marqui el regista.

La respiració. L'aparell productor d'aire.

Una respiració correcta és bàsica per a aconseguir una òptima emissió de la veu, ja que d'aquesta depèn en gran part la seva bellesa i salut. Malgrat que no ho sembli, la majoria de pacients que presenten trastorns de la veu parlada, utilitzen de manera inadequada el mecanisme respiratori. En conseqüència, millorarien la seva fonació respirant correctament. Si això és important en el cas de la veu parlada, encara ho és més en el cas del cant.

Al parlar fem servir un tipus de respiració tranquil·la de la qual no en som conscients. Quan cantem, la necessitat d'aire és superior, per tant, el volum de les inspiracions haurà de ser molt més gran i la respiració haurà de ser més dinàmica. Ara bé, que cada inspiració sigui profunda no vol dir que ho sigui fins el punt que provoqui un bloqueig, ja que per causa d'aquest, el so no es podrà emetre amb la llibertat necessària. Moltes vegades un bon cantant no és aquell que agafa més aire, sinó el que en sap treure millor rendiment durant l'expiració. Per això mateix, és molt important que l'alumne es centri més en el control de l'expiració.

Hi ha tres tipus de respiració que es poden utilitzar a l'hora de cantar: la clavicular o toràctica superior, la intercostal o toràctica intermèdia i la costodiafragmàtica. D'aquestes tres, la última és la millor per cantar.

La respiració clavicular es dona quan s'aixequen les espatlles, es dilata la part superior dels pulmons i s'enfonsa l'abdomen. Com és lògic, la part inferior dels pulmons, que és la més gran, no es dilatarà i la nostra capacitat d'aire serà mínima. D'altra banda, l'aixecament de les espatlles ocasionarà tensions en la musculatura que subjecta la laringe i crearà dificultats en la fonació. La respiració clavicular és practicada normalment per la gent que no sap cantar. Un professor que la faci servir demostrarà que no té ni un mínim de coneixements tècnics.

La respiració intercostal es practica aixecant parcialment les costelles inferiors i baixant parcialment el diafragma. Permet agafar més capacitat d'aire, però el cos estarà en una postura poc natural que generarà tensions musculars, que faran que l'emissió de la veu sigui forçada. Alguns mestres ensenyen la respiració intercostal amb resultats no gaire satisfactoris.

La respiració costodiafragmàtica i costoabdominal és la més adequada per a cantar. Es produeix a la part més baixa del tòrax i a la més alta de l'abdomen. És la que permet el major control voluntari de la respiració perquè el diafragma pot baixar al màxim mantenint la musculatura abdominal relaxada. A més, amb la respiració costoabdominal s'aconsegueix que les clavícules i les espatlles estiguin immòbils durant la inspiració. Aquest tipus de respiració és la que es dona quan dormim.

De la respiració costodiafragmàtica hem de conèixer a la perfecció el funcionament dels músculs de l'abdomen i el diafragma. L'equilibri entre aquests ens permetrà donar la pressió necessària al flux d'aire i controlarem el to i la intensitat del so al cantar. La respiració costodiafragmàtica s'ha de practicar ja des del començament dels estudis. Amb el temps i la pràctica arribarem a dominar-la i així podrem cantar amb tota flexibilitat. Per tal de controlar el desplaçament anterior de l'abdomen i evitar l'aixecament de les espatlles, el principiant pot practicar la respiració costodiafragmàtica estirat a terra. El mirall també ens servirà per controlar quan l'alumne practiqui la respiració dret.

Quan respirem procurarem que la inspiració sigui sempre nasal i silenciosa. Igualment, el cantant s'haurà d'entrenar en agafar la màxima quantitat d'aire en el mínim de temps, perquè, a vegades, l'interval per respirar en una partitura és molt breu.

Si mentre es canta es marquen tensions a la cara, gestos innecessaris, s'aixequen les espatlles i/o s'alça el cap, això ens indicarà que s'està treballant amb una respiració equivocada que, segurament, serà clavicular.

La fonació.

Les cordes vocals són les responsables de la fonació. Malgrat el seu nom, no tenen res a veure amb el que nosaltres entenem per corda. De fet, es tracta de plec vocals elàstics i diminuts (la seva longitud no passa dels 20 mil·límetres en un home. Les cordes de les dones i els nens són més curtes). La fonació en el cant consisteix en un tancament i una obertura contínua de les cordes, que impliquen canvis en la longitud i la tensió.

Les cordes vocals no fan vibrar l'aire com les cordes d'una guitarra, sinó que creen remolins d'aire mitjançant l'obertura i el tancament de la glotis. Quan inspirem, les cordes estan molt separades i en la fonació, quan passa l'aire que expulsem, s'acosten produint una vibració. Aquest so seria completament inaudible si no s'amplifiqués en el seu recorregut per la faringe i la cavitat bucal. De fet, aquesta última és el principal ressonador de la veu. L'obertura de la cavitat bucal i la posició de la llengua i els llavis, són els elements que ens permetran donar més projecció a la veu i articular paraules.

L'atac del so és molt important. No ha de ser ni massa dur ni massa tou. El so ha d'estar present d'una manera natural al obrir la boca, és a dir que, la nota que hem d'emetre ja ha d'estar present en la nostra ment abans de la fonació. Quan comencem l'expiració, simultàniament començarà el cant. Els llibres de cant ens parlen de tres tipus d'atac: inici equilibrat, cop de glotis o atac dur i atac tou.

L'inici equilibrat del so comença sense duresa i no deixa escapar l'aire, sinó que tot l'aire expirat es converteix al moment en so. Per aprendre a atacar així, en les vocalitzacions s'hi ha de posar una consonant, "m" o "n", que relaxarà la faringe i ens facilitarà el treball vocal.

El cop de glotis o atac dur provoca una explosió de so. De fet, és un excés de força que afecta negativament les cordes vocals. Alguns tècnics l'apliquen, amb més o menys grau de duresa, cada cop que es comença una frase després d'inspirar. Es pot utilitzar puntualment en algun moment d'una actuació (especialment en òpera), quan la tensió dramàtica del personatge ho exigeixi, però mai amb assiduitat ja que pot malmetre les cordes vocals. Tots els llibres de fisiologia de la veu que tracten el cant deixen ben clar que el cop de glotis sempre serà perjudicial per a l'aparell vocal.

L'atac tou és el que deixa anar una mica d'aire abans de donar pas al so (seria com anteposar a la vocal un "h" aspirada). D'aquesta manera la veu sonarà com plorosa i sense energia. L'atac tou és freqüent en cantants que han forçat la veu: en conseqüència, les seves cordes vocals no s'ajunten perfectament i la pèrdua d'aire és constant. Els mateixos cantants consideren un defecte aquesta forma de cantar. Fa que es gastí l'aire que podria ser necessari al final d'una frase i moltes vegades la pèrdua d'aire és audible durant tota la fonació.

El suport de la veu durant el cant.

Tal com indicàvem en l'apartat dedicat a la respiració, durant la inspiració, el diafragma baixa mentre la musculatura abdominal està relaxada. Això fa que tot l'espai baix de les costelles i la part alta abdominal s'ampliïn. Quan comença l'expiració, el diafragma no pot pujar com en l'expiració normal, perquè sinó la veu no tindrà un punt de suport i la fonació no serà òptima. Aquest control de la pressió abdominal sobre l'aire és el que ens permetrà cantar amb facilitat al llarg de tot el registre vocal. De fet, a l'hora de cantar és de vital importància el control sobre l'expiració.

Per poder realitzar la pressió necessària, que ens permeti fer vibrar les cordes sense forçar el seu mecanisme, haurem d'exercir un control de la pressió similar al dels

instrumentistes de vent. Així doncs, la pressió d'aire variarà segons l'alçada del so. A més alçada més pressió. Cada nota requereix una força justa i equilibrada.

Aquest mecanisme de control de l'expiració el podríem comparar amb la manera de funcionar d'un harmòni. Quan les notes tocades pertanyen al registre greu, la força que es necessita per moure la manxa és poca. A mida que es vagi pujant, es necessitarà més força per a vèncer la resistència que presenten les llengüetes al registre agut. De la mateixa manera, les cordes vocals presenten una major resistència al pas de l'aire en el registre agut. Per això mateix, la pressió intrabdominal haurà de ser major per a fer-les vibrar. En el registre greu, en canvi, la vibració de les cordes serà possible sense tanta força.

Existeixen tècniques que fan mantenir una pressió excessiva sobre el diafragma, la qual és absolutament negativa. L'excés de pressió endureix, per acte reflex, la part superior del tòrax i en conseqüència no en resultarà fàcil cantar. Aquesta dificultat augmentarà del *medium* de la veu cap amunt, perquè, al tractar-se d'una emissió forçada, la veu no es podrà projectar amb facilitat allà on es canti. A més, amb tanta força es corre el risc de que el so oscil·li o es trenqui, donant lloc al que vulgarment s'anomena Gall. Ara bé, això també pot passar quan la pressió de l'aire no és suficient. D'altra banda, la falta de pressió intrabdominal tampoc deixa pujar bé al registre agut ni aguantar les notes sense que perilli l'afinació o les notes quedin calades (unes cromes per sota la seva correcta alçada).

Altres tècniques, a mida que la veu es va desplaçant cap al registre agut, fan que el diafragma retrocedeixi bruscament quan s'inicia la inspiració prèvia a un agut. Si bé en un principi aquesta solució facilitarà donar l'agut, no permetrà aguantar-lo i es crearan tensions nocives en altres parts de l'instrument vocal.

Sempre que una nota no tingui la pressió diafragmàtica justa, les cordes vocals en patiran les conseqüències. Les cordes estan dissenyades per a produir so en les diferents altures de l'extensió vocal, mai no seran fonts de potència vocal.

La xeringa.

Tal com es diu en l'apartat d'anatomia, el suport de la veu es podria comparar amb una xeringa. La musculatura abdominal actua com un èmbol sobre el diafragma i el fa pujar amb més o menys força. Quan es canta un text, la musculatura no pot fer força a base de cops, perquè aleshores la veu sortiria també a cops, sinó que la pressió ha de poder variar gradualment segons la nota.

Per tenir aquest control mentre cantem, durant l'expiració cal que les parets del tòrax mantinguin la posició inspiratòria el màxim temps possible.

La cobertura del so.

A més de controlar la pressió de l'aire expirat i la tensió adequada de les cordes vocals, el cantant ha d'adaptar les cavitats de ressonància a l'alçada del so que produeix. De forma que haurà d'aplicar allò que els antics mestres italians coneixien com *voce coperta*, és a dir, arrodonir el so per tal de que la sonoritat sigui més vellutada.

Tal com diu Mansion, el so es pot emetre de tres maneres:

- Amb la boca oberta estirant les commissures dels llavis, com si somriguéssim: acció que mantindrà la laringe en posició alta. Així obtindrem una emissió blanca o plana. Aquesta, en un principi, facilitarà l'emissió d'aguts, però a la llarga, cada cop seran més xisclats i s'aniran perdent. L'emissió plana del so també implica dificultats i pobresa de sonoritat en les notes greus.

- Obrir la boca de forma rodona i fent una contracció al fons d'aquesta. Així s'immobilitza la laringe al mantenir-la en una posició massa baixa i obtindrem una emissió fosca i engolada. Els sons seran rodons però forçats i amb dificultats per fer-se sentir en una sala gran i sobre una orquestra. El registre agut també presentarà molts problemes.

A causa de la dificultat per emetre aguts, els mestres que utilitzen aquest tipus de cobertura opten per fer cantar els seus deixebles en un registre més baix del què els correspon. D'aquesta manera, un tenor cantarà de baríton i una soprano de mezzo. Per cantar hauran de forçar un registre més greu i a la llarga perdran greus i aguts, quedant-se amb una extensió de veu molt reduïda. Aprofitem aquest moment, en el que parlem de classificacions errònies de la veu, per destacar una característica pròpia dels països mediterranis. En aquests, excepte França, acostumen a donar-se veus agudes. Així doncs, moltes vegades ens trobem amb mezzos i barítons que són sopranos i tenors, però per problemes amb els aguts han de cantar en registres més greus.

Existeix una forma de cobertura del so que combina les dues anteriors. Per cantar les notes greus el cantant obre la boca rodona i baixa la laringe i per fer els aguts estira la comissura dels llavis i puja la laringe. Així, es posa molt en evidència l'anomenat pas de la veu. Si es busca una ressonància de pit pels greus i una de cranial pels aguts, es crea un punt del registre on canvia el tipus de ressonància i aquesta zona sempre presentarà problemes. Si el cantant no els resol, a la llarga, pot perdre aquesta part del registre.

- Obrir la boca d'una forma rodona i aixecar el paladar tou. La laringe es manté flotant tendint cap avall i s'obté una emissió clara i coberta alhora. Segons Mansion i la nostra experiència, aquesta posició és la més correcta perquè ens permetrà moure dins tota la gamma del nostre registre vocal amb gran facilitat. Si la cobertura és massa tancada ens dificultarà pujar al registre agut, però si aclarim massa el so, aquest s'obrirà i tindrem problemes també en els aguts. Trobar aquest punt és imprescindible per a la salut vocal. Per tant, és prioritari que el mestre ensenyi l'alumne a buscar-lo. Quan un cantant recorri tota la gamma de la seva veu sense dificultats i amb un so homogeni des de la nota més greu fins a la més aguda, podem dir que segueix la norma de l'antiga escola italiana: *aperto ma coperto* (obert però a la vegada cobert). A mida que anem treballant, la laringe es mantindrà en una posició intermitja, com flotant. Si tenim cura de que no variï la seva posició (amb lleugers moviments amunt o avall) descobrirem que el passatge de la veu no existeix.

EL PROBLEMA DELS REGISTRES I EL PAS DE LA VEU.

Si una persona sense coneixements tècnics canta una gamma de sons que puguen des d'una nota greu cap a l'agut, quan arribi a la zona intermitja, on ja no es donen les ressonàncies de pit, tindrà dificultats per continuar pujant. Dóna la impressió de que el coll es va tancant i la veu comença a fer galls. Si intenta passar aquesta frontera la veu li sonarà més cranial, és a dir, que les ressonàncies que sentia a la part més alta del tòrax les notarà al cap. En aquest espai on l'emissió de la veu és difícil, alguns mestres situen el passatge de la veu, el qual separaria el registre greu (anomenat de pit) i l'agut (dit de cap).

Sobre el passatge s'han escrit moltes teories (Marchesi, Garcia, etc.) molt respectables però contradictòries entre sí. Mansion, Lehman, Alfredo Kraus i d'altres, neguen la seva existència.

Els defensors del passatge generalment distingeixen tres registres: el de pit, el *medium* (on es trobaria el passatge) i el de cap. En el *Arte del Canto*, Francesc Viñas comenta que Manuel Garcia, en un dels seus llibres, parlava d'un quart registre que havia descobert en un baix rus. Garcia batejà aquest registre amb el nom de "contrabaix". Com molt bé afirma Viñas, si acceptéssim aquesta teoria sense lògica, les notes sobreagudes de les sopranos lleugeres pertanyerien a un registre misteriós. Sobre el registre existeixen tres punts de vista:

1. No existeix cap passatge de la veu. Aquesta és homogènia de dalt a baix.
2. Existeixen els registres i el passatge, però no se n'ha de parlar a l'alumne per evitar-li confusions.
3. S'ha d'ensenyar el deixeble entre quines notes del *medium* es troba el seu passatge i treballar aquesta part de la veu amb moltes precaucions.

Nosaltres defensem la primera opció. La majoria dels grans cantants no demostren en cap moment l'existència del passatge, perquè el que s'aprecia d'una veu ben treballada és la igualtat en tota la seva extensió. Evidentment, fem referència a cantants en el seu millor moment i que posseeixen una tècnica que més endavant els ha permès de seguir tenint una veu homogènia.

De fet, creiem que la desigualtat d'una veu i les dificultats en el *medium* són el resultat d'una tècnica vocal equivocada, que ha obligat el cantant a forçar massa una part de la veu. Cada nota té el seu lloc i amb la pressió d'aire suficient i les cavitats de ressonància adequades (obertura de la boca, aixecament del vel del paladar, posició correcta dels llavis i la llengua) un cantant pot recórrer amb facilitat la seva extensió vocal.

D'altra banda, quan amb una tècnica la igualtat de la veu no és perfecta i les vocals es canten massa obertes, el centre de la gamma començarà a degradar-se. Si el cantant no corregeix la tècnica, s'acabarà produint un buit de so, és a dir, en aquesta zona no hi haurà veu.

Existeixen altres indicis per reconèixer una veu amb problemes: venes del coll que es marquen massa, tremolor incontrolable de la barbata i símptomes d'afonia després d'haver cantat.

La importància de la boca, l'articulació de les paraules i el control de l'aparell bucal.

La boca és el principal ressonador de la veu i, per tant se n'ha d'exercir un gran control.

Quan un alumne inicia les classes i se li demana que obri la boca, generalment no l'obra gaire per molt que ell cregui que sí. Davant d'un mirall el resultat serà millor, però si no hi està atent tornarà a tancar la boca. Així doncs, des de les primeres classes l'alumne s'ha d'acostumar a obrir la boca d'una manera fàcil i sense crear tensions. De fet, la mandíbula ha de caure d'una manera natural, pel seu propi pes i a l'hora d'articular paraules no s'ha d'endurir perquè pot alterar l'emissió de la veu. És important que el deixeble practiqui el moviment de la mandíbula mitjançant exercicis abans de començar les classes. Si aconseguim que l'espai bucal funcioni com una caixa de ressonància, la nostra veu guanyarà en sonoritat i projecció.

Amb la llengua s'ha de vigilar molt. Per una banda, permet l'articulació de les paraules. Per l'altra, si es contrau al fons de la boca, se'n va cap endarrera, tremola o s'aixeca fins tocar el cel de la boca, ens indicarà que s'estan produint tensions internes. Quan mantenim una nota, la llengua ha d'estar immòbil, a baix de la mandíbula i amb la punta tocant lleugerament les incisives inferiors. Per articular les síl·labes s'ha de poder moure fàcilment, sinó descansarà al fons de la barra tal com passa quan parlem.

Recordem que els llavis s'hauran de posar d'una manera rodona. Alhora, no ens han d'impedir d'obrir bé la boca, ja que quan articulem paraules, tot i que al principi baixem bé la mandíbula, existeix la tendència a anquilosar-la si no se n'és conscient.

Tot i que del vel del paladar ja n'hem parlat en l'apartat de la cobertura del so, recordem que s'ha d'aixecar per ampliar l'obertura de la boca, com quan comencem a badallar.

Les vocals, i no les consonants, són les productores de so. Ara bé, no s'articulen com quan parlem. El mestre ensenyarà el deixeble com es poden articular les vocals amb una cobertura rodona de la boca sense que varii gaire la seva estructura i cavitat.

Per aconseguir vocals amb un so molt rodó, s'ha de modificar una mica la seva posició tal com ara exposem:

- La "a" es pronuncia amb la boca en forma d'"o".
- La "e" s'arrodoneix sonant com una "e" tancada
- La "i" es pot cantar com una "u" francesa però més clara.
- La "o" s'intentarà que no sigui fosca aclarint-la només una mica.
- La "u" es cantarà pronunciant-la amb boca d'"o" reduint molt poc l'obertura dels llavis. Així la "u" serà sonora.

El deixeble ha de practicar molt aquesta manera d'emetre les vocals. En un principi poden sonar distorsionades i fosques, però amb el temps aprendrà a aclarir-les i sonaran de manera més convincent. Amb aquesta forma de realitzar vocals es pot cantar en qualsevol idioma, perquè permet aconseguir qualsevol so vocàlic mantenint una obertura de la boca que no afecti l'emissió.

En referència a les consonants, existeixen dues tendències equivocades a l'hora d'articular-les bé. O bé es pronuncien molt i això afecta negativament l'emissió de la veu. O bé, s'adapten al cant: amb prou feines es diuen i als aguts s'ometeixen completament i aleshores no s'entén el text. El cantant sempre ha de dir les consonants d'una manera ràpida, sense aturar-se i de manera no molt marcada. Ha d'intentar articular-les amb la punta de la llengua el més endavant possible de la part anterior de la boca. Això l'ajudarà a mantenir la veu al davant.

Un cantant amb una bona i depurada tècnica sempre té una pronunciació correcta que s'entendrà. Ara bé, l'oient expert sempre tindrà una lleugera sensació d'imprecisió, que ve causada per la modificació que fa de l'idioma al adaptar-lo al cant.

Generalment, els compositors d'òpera del segle XIX eren grans coneixedors de la veu humana i les seves possibilitats com instrument. Així doncs, per exemple, al registre agut no obligaven el cantant a pronunciar paraules que afectessin l'emissió de la veu. Ni tampoc li exigien a una veu que cantés en contra del què li permetia el seu registre. De vegades, una obra s'escribia pensant en un cantant concret o en els cantants de la companyia del teatre on s'havia d'estrenar l'obra encarregada.

A mida que la música ha anat evolucionant, les veus s'han adaptat a les noves exigències artístiques. Ara bé, segons quins compositors del segle XX no han estat conscients de les limitacions de la veu humana i alguns cantants han malmès la seva veu interpretant certes obres de música contemporània.



Fig. 9. Nathalie Dessay. Un exemple paradigmàtic pel que fa a la conjunció de veu, tècnica vocal, musicalitat i talent interpretatiu. Aquí cantant el paper d'Ofélie de l'òpera Hamlet de Thomas a la temporada 2003-2004 al Liceu. Fotografia d'Antoni Bofill.

COM CLASSIFICAR UNA VEU.

Classificar una veu és encabir-la en algun d'aquests apartats:

- Aguda: sopranos i tenors
- Mitja: mezzo-sopranos i barítons
- Greu: contralts i baixos.

Saber des d'un primer moment a quin grup pertany una veu, facilita molt l'aprenentatge. A vegades, una veu pot resultar ambigua i l'única solució serà treballar-la durant un cert temps per poder determinar a quin apartat pertany. La correcta classificació d'una veu és de vital importància pel futur cantant, ja que d'aquesta depèn l'èxit i la durada de la seva carrera.

El timbre d'una veu parlada ens pot enganyar fàcilment. Poques vegades, la gent utilitza un to de veu més agut del què en realitat té. És molt més habitual trobar persones que parlen amb un to més greu del propi. Aquesta tendència ve causada per una moda. Sembla que ara, a occident, agraden més les veus greus. Així doncs, en un país com aquest on acostumen a donar-se veus agudes, no ens resultarà estrany escoltar locutors i actors (homes i dones) que parlen utilitzant la part més greu del seu registre i, per tant, forçant la veu.

Quan un noi acaba de passar a la pubertat, la veu li sona fosca per causa dels canvis hormonals. A més, si és tenor tendirà a enfosquir voluntàriament el timbre, per tal d'aconseguir un to de veu que considera més varonil.

El cantant pot presentar més aptituds per l'òpera, l'oratori o el lieder. Malgrat això, dins les seves possibilitats, durant els estudis ha de treballar tots aquests camps per tenir una base general de la interpretació vocal.

Hi ha quatre característiques que ajuden el mestre a l'hora de classificar una veu: el timbre o color, la tessitura, l'extensió i el volum. Advertim ja d'entrada que no es tracta de valors absoluts.

El timbre és un dels elements que més ens poden ajudar. Mai però no ens hem de deixar influenciar pel timbre d'una veu al parlar, sinó que l'hem de fer cantar.

Existeixen veus cantades que sonen molt càlides i d'un color més aviat fosc. Aquestes fàcilment i errònia es poden classificar en un registre més greu del real, que descobrirem al treballar una mica la veu. Seria el cas d'un tenor que presenta des d'un primer moment un so abaritonat o una soprano que podria semblar una *spinto* i que amb el temps es transforma en una *coloratura* dramàtica. Per tant, no podem formular una norma perquè cada veu és única.

La tessitura de la veu és l'interval de sons on es mou amb més facilitat, seria la zona mitja del registre. Ara bé, una persona que no ha cantat mai acostuma a presentar una tessitura que no es correspondrà amb la real, que adquirirà amb l'estudi.

Quan un alumne coneix uns mínims de tècnica vocal, se l'ha de fer vocalitzar per veure quina és la nota més aguda i la més greu que pot cantar, i a on la veu és més brillant. Així obtindrem una idea de l'extensió. Malgrat això, la veu varia durant els anys d'estudi i es pot ampliar el registre agut o el greu o ambdós.

El volum determina si una veu és gran o petita. Aquest és el resultat de la pressió de l'aire expirat i el volum de les cavitats de ressonància. Quan passin uns quants anys de treball vocal, l'exercici haurà fet que els músculs de l'expiració s'enforteixin i la veu haurà augmentat de volum.

Tal com hem dit anteriorment, el compendi d'aquestes quatre parts permetrà amb el temps realitzar la classificació exacta d'una veu, però sempre hem d'estar disposats a rectificar. Recordem el cas de tenors que iniciaren la seva carrera com a barítons. També trobem cantants que interpreten tant papers de mezzo com de soprano, o baixos que canten rols de baríton o a l'inrevés. Cada cantant és un món i existeixen veus excepcionals que han cantat papers completament diferents del repertori operístic que els pertocava.