

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

**El canvi de registre en la veu cantada
i les accions teatrals:
un estudi exploratori**

Isabel Soriano Moya

2016

Tesis Doctoral

**Didàctica de la Educació Física, de les Arts Visuals, de la Música i
de la Veu**

Facultat de Ciències de la Educació

Directora : Cecília Gassull Bustamante

Agraïments

Aquesta tesi no hauria estat possible sense la col·laboració sincera, desinteressada i encoratjadora d'un col·lectiu amb el qual he compartit escenari i docència, experiències i formació, amistat i ofici: el col·lectiu de les actrius cantants de Barcelona, veritables protagonistes d'aquest treball. Moltes gràcies a totes elles, alumnes i professionals, per les seves aportacions i els seus coneixements.

Fer una tesi és un camí llarg , dur i complicat, especialment si véns d'un món com el de l'espectacle, en el qual la pràctica o el coneixement relatiu al fer és el més important. En aquest camí, ha estat sempre al meu costat, animant-me i redreçant-me, encoratjant-me i corregint-me, la Cecília Gassull, la meva directora de tesi, que, amb paciència, amb molta paciència, amb moltíssima paciència, ha aconseguit que arribéssim al final del camí sanes i salves, o quasi. Moltes gràcies, Cecília!

Gràcies també als components del grup de teatre Dagoll Dagom Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisqueuella i Miquel Periel, al compositor i director musical Joan Vives, a la cantant i actriu Carme Sansa, a la cantant i foniatra Cori Casanova i a Helen Rowson, cantant i coach vocal.

Per acabar, un últim agraïment per la seva amistat incondicional i activa a Ramon Vallès i a Núria Egido.

Índex

Introducció

I. Marc teòric

1. Els registres i les qualitats vocals / pàg. 3
 - 1.1. Els registres vocals / pàg. 3
 - 1.2. Algunes dades des de Manuel Garcia / pàg. 5
 - 1.3. Mecanisme 1 i Mecanisme 2 / pàg. 10
 - 1.4. El registre mixt / pàg. 13
 - 1.5. L'aportació de Jo Estill a les investigacions sobre els registres vocals / pàg. 14
 - 1.6. Les 6 qualitats de veu de Jo Estill / pàg. 18
 - 1.6.1. Speech quality o veu parlada
 - 1.6.2. Sob/cry
 - 1.6.3. Falsetto
 - 1.6.4. Twang
 - 1.6.5. Belting
 - 1.6.6. Òpera
2. La interpretació teatral / pàg. 25
 - 2.1. Sobre l'actuació / pàg. 25
 - 2.2. La mirada externa / pàg. 26
 - 2.3. La presència escènica / pàg. 28
 - 2.4. L'organicitat / pàg. 30
 - 2.5. Les accions teatrals (físiques) / pàg. 32
 - 2.6. La construcció del personatge / pàg. 34
 - 2.7. La veu, que no fa divisions entre cantar i parlar / pàg. 36
3. El context de les actrius cantants: el teatre musical català / pàg. 43
 - 3.1. Els orígens del gènere / pàg. 44
 - 3.2. El teatre musical a Catalunya / pàg. 46
 - 3.3. Les escoles / pàg. 48
 - 3.4. Evolució del perfil vocal de les actrius / pàg. 49

II. Marc metodològic

4. Objectius i hipòtesis / pàg. 57
 - 4.1. Objectius i hipòtesis / pàg. 57
 - 4.2. Hipòtesis / pàg. 57
5. Disseny de la recerca / pàg. 58
 - 5.1. Població i mostra / pàg. 58
 - 5.2. Accés a la informació, anàlisi de la informació i temporització de la recerca / pàg. 60

6. Anàlisi de dades / pàg. 62
- 6.1. Anàlisi de l'objectiu 1: Conèixer la facilitat que tenen les ACN per canviar de registre fent un treball tècnic i quina és la seva nota de pas (tècnica) / pàg. 62
 - 6.1.1. Facilitat per canviar de registre fent un treball tècnic
 - 6.1.2. Nota de canvi (tècnica)
 - 6.2. Anàlisi de l'objectiu 2: Detectar si la nota de pas tècnica de les ACN es modifica en portar a terme accions teatrals. / pàg. 66
 - 6.2.1. Modificació de la nota de pas assajant
 - 6.2.1. Modificació de la nota de pas davant del públic
 - 6.2.3. Graus de postergació
 - 6.3. Anàlisi de l'objectiu 3: Conèixer les experiències de les actrius cantants professores sobre postergar el canvi de registre en portar a terme accions teatrals. / pàg. 76
 - 6.3.1. Experiència com a actrius cantants
 - 6.3.2. Experiència com a professores
 - 6.4. Anàlisi de l'objectiu 4: Indagar l'atribució causal que fan les actrius cantants (novells i professores) de la postergació del canvi de registre en portar a terme accions teatrals. / pàg. 84
 - 6.4.1. Atribució causal de les ACP
 - 6.4.2. Atribució causal de les ACN
 - 6.5. Anàlisi de l'objectiu 5: Analitzar l'abordatge tècnic vocal del canvi que fan les ACP. / pàg. 92
 - 6.5.1. Tècnica vocal
 - 6.5.2. Treball tímbric de la tessitura: homogeneïtat de so o diferència tímbrica
 - 6.5.3. La veu mixta
 - 6.5.4. Abordatge tecnicovocal del canvi de registre
 - 6.5.5. Solucions per a la postergació del canvi en portar a terme accions teatrals
7. Discussió i conclusions / pàg. 114

Bibliografia i fonts consultades / pàg. 123

Índex d'annexos

Annex 1

Entrevistes enregistrades fetes a les actrius cantants professores:

Entrevista feta a la **ACP1** el dia 7-5-14

Entrevista feta a la **ACP2** el dia 21-2-14

Entrevista feta a les **ACP 3 i 4** el dia 6-5-14

Entrevista feta a la **ACP5a** el dia 30-1-14

Entrevista feta a la **ACP5b** el dia 30-1-14

Entrevista feta a la **ACP6** el dia 21-5-14

Entrevista feta a la **ACP7** el dia 18-7-13

Entrevista feta a la **ACP8** el dia 21-5-4

Entrevista feta a la **ACP9** el dia 18-7-13

Entrevista feta a la **ACP10** el dia 9-5-14
Entrevista feta a la **ACP11a** el dia 15-7-13
Entrevista feta a la **ACP11b** el dia 15-7-13
Entrevista feta a la **ACP12** el dia 24-7-3
Entrevista feta a la **ACP13** el dia 4-7-13
Entrevista feta a la **ACP14** el dia 11-7-13

Annex 2

Entrevistes enregistrades fetes a les actrius cantants novells:

Entrevista feta a la **ACN1** el dia 10-7-13
Entrevista feta a la **ACN2** el dia 9-7-13
Entrevista feta a la **ACN3** el dia 28-5-13
Entrevista feta a la **ACN4** el dia 4-6-13
Entrevista feta a la **ACN5** el dia 16-7-13
Entrevista feta a la **ACN6** el dia 6-6-13
Entrevista feta a la **ACN7** el dia 23-5-13
Entrevista feta a la **ACN8** el dia 5-6-13
Entrevista feta a la **ACN9** el dia 18-7-13
Entrevista feta a la **ACN10** el dia 16-7-13

Annex 3

Entrevista enregistrada feta als components del grup de teatre Dagoll Dagom: Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisqueuella i Miquel Periel el dia 18-5-2010 **(DD)**
Entrevista enregistrada feta a la foniatra i cantant Cori Casanova el dia 31-5-2010 **(CC)**
Entrevista enregistrada feta a l'actriu i cantant Carme Sansa el dia 31-5-2010 **(CS)**
Entrevista enregistrada feta al compositor i director musical Joan Vives el dia 20-5-2010 **(JV)**
Entrevista enregistrada feta a la cantant i coach vocal Helen Rowson el 28 de maig de 2010 **(HR)**

Annex 4

Preguntes fetes a les actrius cantants professores en les entrevistes.

Qüestionaris passats a les actrius cantants novells amb les preguntes de les entrevistes:

Qüestionari **ACN1**
Qüestionari **ACN2**
Qüestionari **ACN3**
Qüestionari **ACN4**
Qüestionari **ACN5**
Qüestionari **ACN6**
Qüestionari **ACN7**
Qüestionari **ACN8**
Qüestionari **ACN9**
Qüestionari **ACN10**

Índex de taules

Taula 1

Diferents terminologies dels registres, considerats com a entitats laríngies. / pàg. 8

Taula 2

Síntesi dels estudis més importants duts a terme quant a registres des del 1840 fins al 2001: autors, subjectes estudiats, tipus de producció vocal, tècnica utilitzada per a l'anàlisi i nombre de registres estudiats. / pàg. 9

Taula 3

Nota de pas en veus de soprano i mezzosoprano. / pàg. 12

Taula 4

Nota de pas en veus no entrenades de dones. / pàg. 12

Taula 5

Mostra i població. / pàg. 60

Taula 6

Temporització. / pàg. 61

Taula 7

Postergació del canvi assajant i amb públic. / pàg. 70

Taula 8

Resum del comportament vocal de les ACN vers el canvi de registre en portar a terme accions teatrals. / pàg. 72

Índex de figures

Figura 1

Les capes del plec vocal. / pàg. 13

Figura 2

Les estructures de Jo Estill. / pàg. 16

Figura 3

Contribució dels components de l'aparell fonador a les qualitats vocals de Jo Estill. / pàg. 17

Índex de gràfics

Gràfic 1

Facilitat per canviar de registre fent un treball tècnic (a casa o a classe) . / pàg. 64

Gràfic 2

Nota de pas tècnica. / pàg. 66

Gràfic 3

Canvi de registre i accions teatrals: assajos. / pàg. 67

Gràfic 4

Canvi de registre i accions teatrals: amb públic. / pàg. 70

Gràfic 5

Graus de postergació. / pàg. 75

Gràfic 6

Postergació de la nota de pas: experiència de les ACP com a actrius cantants. / pàg. 78

Gràfic 7

Postergació del canvi de les ACP: com a fet generalitzat o com a fet puntual. / pàg. 78

Gràfic 8

Postergació del canvi: experiència de les ACP amb les seves alumnes. / pàg. 83

Gràfic 9

Atribució causal de les ACP. / pàg. 86

Gràfic 10

Atribució causal de les ACN: canvi de registre i emocions. / pàg. 89

Gràfic 11

Atribució causal de les ACN: emocions que posterguen el canvi. / pàg. 90

Gràfic 12

Emocions que posterguen el canvi segons les ACN. / pàg. 90

Gràfic 13

Emocions que anticipen el canvi segons les ACN. / pàg. 94

Gràfic 14

La tècnica vocal utilitzada per les ACP amb les seves alumnes. / pàg. 95

Gràfic 15

La veu mixta. / pàg. 99

Gràfic 16

Abordatge tecnicovocal del canvi de registre. / pàg. 104

Gràfic 17

Estratègies per equilibrar les masses. / pàg. 104

Gràfic 18

Solucions per no postergar el canvi. / pàg. 110

Índex de quadres**Quadre 1**

Resum dels resultats de l'objectiu 1. / pàg. 62

Quadre 2

Resum dels resultats de l'objectiu 2. / pàg. 67

Quadre 3

Resum dels resultats de l'objectiu 3. / pàg. 77

Quadre 4

Resum dels resultats de l'objectiu 4. / pàg. 85

Quadre 5

Resum dels resultats de l'objectiu 5. / pàg. 93

Introducció

En actuar, vivim de forma autèntica circumstàncies imaginades (Maisner, 2003).

Les actrius cantants de teatre musical, en actuar, tenen l'oportunitat de combinar els millors aspectes del drama i la comèdia amb la força emotiva de la música, per crear un potent mitjà d'expressió teatral (Harvard, 2013: XIII). La seva veu, alternant cant i parla, s'ha d'adaptar a les demandes musicals de la partitura (del director musical o del compositor) i, al mateix temps, ha de comunicar; ha de ser el vehicle que permeti al públic sentir el text, els pensaments, les històries i les emocions dels personatges (Reguant, 2004: 79).

La veu de les actrius cantants s'ha d'enfrontar sovint a situacions d'intensitat i duresa importants. El seu aparell fonador ha d'estar en perfectes condicions per no patir contratemps que li suposin problemes posteriors (Casanova, 2007: 65).

Les actrius cantants han de conèixer la seva veu, que en certa mesura vol dir conèixer-se a elles mateixes, ja que el ser humà és un instrument vocal en la seva totalitat. La seva veu serà el resultat dels seus aprenentatges, el seu treball constant, però també de les seves emocions i sentiments, dels seus dubtes, poros i inseguretats, i també de les seves eufòries (Casanova, 2007: 86).

El teatre reuneix cada nit persones diferents i les actrius cantants els parlen amb el llenguatge del seu comportament; el seu cos i la seva veu són el vehicle dramàtic en una representació que tendeix a repetir-se i repetir-se. Feina, reputació i mitjà de vida estan en equilibri diari (Brook, 1994: 14, 16 i 19). En aquesta vivència teatral que s'estableix entre sala i escena, entre actrius i públic, hi ha una retroacció que també afecta emocionalment les actrius cantants. Aquesta afectació emocional pot alterar alguns dels elements que componen la seva interpretació escènica, tant per potenciar-los com per disminuir-los.

Les actrius cantants, amb la seva genètica i personalitat, dins de la situació espectacular del seu context, el teatre musical, utilitzen el seu cos-veu animat per processos mentals per comunicar a l'espectador una sèrie d'idees, vivències, emocions i sentiments. Les seves accions teatrals i les seves peripècies de ficció han de ser creïbles per al públic. Malgrat que el seu comportament escènic (mental-corporal-vocal) sigui diferent al comportament de la vida quotidiana, han de viure amb autenticitat i coherència aquesta segona naturalesa escènica, per tal de ser versemblant per a l'espectador, la qual cosa les portaria a emocions i sentiments que modificarien la seva corporalitat.

Les peculiaritats del seu context, el teatre musical, les obliga a utilitzar la seva veu alternant cant i parla. És per això que han de tenir uns certs coneixements musicals més relatius al fer que a la teoria; i una tècnica vocal adequada per assolir les demandes de les composicions musicals i el desgast físic i energètic del nombre de funcions setmanals portades a terme en el gènere del teatre musical.

En mig d'aquest món expressiu i de comunicació, les actrius cantants han de gestionar el seu canvi de registre vocal.

Potser des de temps mil·lenaris, cantants i professors de cant han identificat auditivament canvis en la qualitat de la seva veu en cantar les notes (freqüències fonamentals) consecutives d'una escala de dues octaves musicals. Quan es produeix la transició d'una qualitat de veu a una altra, la majoria dels cantants detecten alguna mena de sensació no específica de tipus cinestèsic, d'ajust de coordinació neuromuscular a la laringe (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 3). Aquest canvi, a més a més de ser detectat pels cantants, es pot percebre clarament per una oïda entrenada (Castellengo, Chuberre, Henrich: 2004).

La laringe, amb la seva capacitat per moure's, adopta postures capaces de canviar la configuració dels plecs vocals, la qual cosa permet aconseguir cantar tots els tons de la nostra tessitura (Kayes, 2004: 23; Castellengo, Chuberre, Henrich: 2004). En cantar una escala de sons continuats des de la zona més greu fins a la més aguda, hi haurà un punt en el qual la veu canviarà de manera natural a un altre tipus de producció vocal, en el qual se sentiran els sons considerablement diferents (Nair, 2007: 547).

Cada tipus de producció vocal té una configuració laríngia pròpia, un mecanisme laringi determinat.

Un registre és una successió de sons del mateix timbre, producte d'un mateix mecanisme laringi però guardant una relació equilibrada amb les diferents adaptacions del tracte vocal (Fussi, 2007).

Els mecanismes laringis més utilitzats en el cant són l'M1 i l'M2, també coneguts com a registre de veu de pit (M1) i registre de veu de cap (M2) (Sundberg, 1987: 50; Chapman, Morris, 2006: 65; Nair, 2007: 547; Roubeau, Henrich, Castellengo, 2007: 1; Castellengo, Chuberre, Henrich, 2004; Heullet-Martin, Garson-Bavard, Legré, 2003: 53), malgrat que cada autor els anomeni de manera diferent. El mecanisme 1 o registre de veu de pit s'utilitza per a les notes més greus de la tessitura, i el mecanisme 2 o registre de veu de cap per a les més agudes.

Des d'un punt de vista fisiològic, amb els dos mecanismes vibratoris laringis, M1 i M2, utilitzats successivament es poden cantar totes les notes de la gamma vocal, de les més greus a les més agudes. Des d'un punt de vista musical, els cantants poden distingir molts altres registres, la majoria dels quals es basen en ajustos ressonancials (Castellengo, Chuberre, Henrich: 2004). En les notes més agudes de l'extensió de l'M1 trobem les notes de pas o de canvi a l'M2.

L'M1, es contempla poc o gens en el cant clàssic, pel que fa a les dones. Sol ser una excepció amb una nota de pas pels voltants del mi³ i fins i tot certes escoles tendeixen a eliminar-lo. No és així en altres tipus de cant no clàssic o en el teatre musical. Les qualitats vocals d'aquests altres gèneres musicals són més properes a la veu parlada (Thalén, Sundberg, 2001: 91) i se solen cantar en la zona més greu de la tessitura vocal.

Les notes agudes de l'M1 no solen superar les freqüències que van del fa³ al la³ (Cornut, 1998: 80) Aquest autor posa el límit extrem a prop del do⁴.

Les actrius cantants s'han de cenyir a les demandes de la partitura, dels autors, dels directors musicals, de les necessitats interpretatives (Harvard, 2013: 176) i al mateix temps, han de gestionar aquest canvi de registre o de mecanisme laringi que es troba en mig de la seva tessitura. El fet que cadascun dels registres o qualitats vocals sigui eficaç en una part de la tessitura, i ineficaç o perillós en una altra (Bañó, 2010: 181), pot portar les actrius cantants a un dilema entre l'estètica volguda o demanada i la salut vocal. L'ús inadequat dels registres és el contribuent més comú de produir inflamació en els plecs vocals i altres trastorns patològics de la veu (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 47). Segons la foniatra Cristina Arias, hi ha patologies vocals (edema de Reinke, nòduls i fuetada laríngia) bastant habituals en dones que forcen la veu de pit, o el registre de M1, tant en la parla com en el cant (Bañó, 2010: 181).

Des de la meua experiència com a cantant i actriu en els muntatges de teatre musical des de l'any 1986, com a docent en diverses escoles de teatre musical i des del curs 2007/2008 a l'Institut del Teatre, m'he plantejat la necessitat d'adaptar la didàctica de tècnica vocal dels estudiants a les demandes interpretatives de l'escena teatral.

Aquesta recerca surt de la docència i té la seva finalitat en la docència.

Durant els cursos acadèmics del 2007/2008 al 2009/2010, vaig ser professora de cant a l'Institut del Teatre i, a la vegada, feia l'assessorament de tècnica vocal dels tallers i muntatges teatrals, amb els mateixos alumnes. En aquesta època, vaig detectar que, del treball tècnic fet a classe, hi havia aspectes que posats en el context teatral (assajos o representacions) milloraven i d'altres que eren difícils de mantenir. Un d'aquests aspectes difícils de mantenir era el canvi de registre que hi ha en la veu cantada.

Vaig observar en les alumnes que, una vegada havien treballat tècnicament una partitura amb unes determinades qualitats de veu (concretant, si fos necessari, el punt del canvi de l'una a l'altra), es modificaven en portar a terme accions teatrals durant els assajos o les representacions.

Una de les tendències observades més habituals en les noies era postergar el canvi de registre o de qualitat de veu de M1 (veu de pit) a un de M2 2 (veu de cap). Això és especialment preocupant perquè el fet de postergar aquest canvi pot resultar perillós i produir fatiga vocal i fins i tot disfonia. Sovint, les últimes etapes d'assaig en els tallers formatius de teatre musical, amb la pressió de la representació amb públic i la demanda (per part del director d'escena) de comunicar emocions i sentiments versemblants, portaven les alumnes a allargar de manera descontrolada el seu registre de M1 fora dels límits aconsellables.

El tema central de la nostra investigació és aquest canvi de registre en les dones, i més concretament en les actrius cantants.

Així doncs, de l'observació de les alumnes de teatre musical a l'Institut del Teatre, i de les professores de cant amb bagatge com a actrius cantants, surt l'objecte del nostre estudi i les nostres preguntes d'investigació:

- Què fa que una alumna no mantingui el canvi de registre en el lloc on ha decidit tècnicament (a classe) una vegada està interpretant una escena?
- Per què hi ha alumnes que tenen aquest canvi de registre pels voltants del mi3 i d'altres el tenen una quarta més amunt?
- Quin és el punt de vista de les actrius cantants que es dediquen a la docència?
- Quines són les seves experiències com a actrius cantants?
- I com a professores, com aborden pedagògicament el canvi? I la seva possible postergació?

Així doncs, la finalitat d'aquesta recerca es concreta en conèixer el comportament vocal de les actrius cantants novelles vers el canvi de registre en portar a terme accions teatrals i l'abordatge pedagògic que en fan les actrius cantants professores.

La recerca que presentem és un estudi exploratori per indagar, conèixer i analitzar des de la perspectiva de la pròpia experiència de les cantants actrius com gestionen el canvi de registre en portar a terme accions teatrals les actrius cantants novelles i com l'aborden les actrius cantants que es dediquen a la docència del cant. La nostra investigació vol treure dades del

comportament vocal del canvi de mecanisme laringi, però en les situacions reals que es creen dins d'un context artístic.

La tesi l'hem estructurada en dos grans blocs: el marc teòric i el marc metodològic.

EL MARC TEÒRIC

La nostra opció ha estat fer un marc teòric que inclogués allò que era necessari per fonamentar el nostre treball de camp. Consta de tres capítols:

Cap. 1

Els registres i les qualitats vocals, en el qual veurem diferents definicions de registres i la seva evolució lligada a la irrupció de diferents tècniques que permeten l'observació i la detecció del comportament laringi. Posarem l'accent en els dos mecanismes laringis més utilitzats en el cant (M1 i M2). També veurem la problemàtica del registre mixt o zona en la qual se sobreposen aquests dos mecanismes. Finalment, posarem especial atenció en el treball de Jo Estill, investigadora, professora i cantant, creadora del mètode d'ensenyament vocal Estill Voice Training System (EVTS) i les seves sis qualitats de veu.

Cap. 2

Interpretació teatral. En aquest segon capítol començarem definint el terme actuar per després referir-nos a aspectes de la interpretació teatral que, segons el nostre punt de vista, poden incidir en el canvi de registre. La mirada externa, element indispensable perquè existeixi el fet teatral. La presència escènica, l'organicitat, les accions teatrals i la construcció de personatges, elements que configuren l'art i l'ofici de les actrius cantants. Finalitzarem amb la veu, que no fa distincions entre cantar i parlar, element indispensable i distintiu d'aquest col·lectiu.

Cap. 3

Context de les actrius cantants: el teatre musical català. En aquest darrer capítol del marc teòric ens centrem en la configuració del teatre musical com a gènere a Catalunya, tal com avui el coneixem, i en relació amb el perfil tecnicovocal de les seves actrius cantants. Farem una breu introducció amb algunes definicions de teatre musical i algunes referències als seus orígens als Estats Units. Un cop centrats en el teatre musical català, ens endinsarem en els seus orígens de la mà del grup teatral Dagoll Dagom, del compositor i director musical Joan Vives i de l'actriu cantant Carme Sansa, tots ells pioners del gènere des dels anys setanta fins als nostres dies. Veurem com es crea el gènere i s'estableix el perfil vocal de les actrius cantants. Afegirem la importància de la creació de les escoles de teatre musical a Barcelona i

tancarem el capítol amb l'evolució de la tècnica vocal de les actrius cantants per adaptar-se a les noves demandes del teatre musical a Catalunya.

MARC METODOLÒGIC

Hem dividit el segon gran bloc en els capítols següents:

Cap. 4

Objectius i hipòtesi, on s'exposa el nostre objectiu principal: conèixer el comportament vocal de les actrius cantants novelles vers el canvi de registre en portar a terme accions teatrals i l'abordatge pedagògic que en fan les actrius cantants professores.

Els nostres objectius específics:

1. Conèixer la facilitat que tenen les actrius cantants novelles per canviar de registre fent un treball tècnic i quina és la seva nota de pas (tècnica).
2. Detectar si la nota de pas tècnica de les actrius cantants novelles es modifica en portar a terme accions teatrals.
3. Conèixer les experiències de les actrius cantants professores sobre postergar el canvi de registre en portar a terme accions teatrals.
4. Indagar l'atribució causal que fan les actrius cantants (novelles i professores) de la postergació del canvi de registre en portar a terme accions teatrals.
5. Analitzar l'abordatge tècnic vocal del canvi que fan les actrius cantants professores.

I la nostra hipòtesi: el canvi de registre de M1 a M2 de la veu d'una actriu cantant novella es posterga quan, en cantar, porta a terme accions teatrals.

Cap. 5

Disseny de la recerca. La nostra recerca és un estudi exploratori basat en entrevistes a cantants actrius de Barcelona. En aquest capítol mostrem com s'ha delimitat la població i seleccionat la mostra, així com la manera de realitzar l'accés a la informació i l'anàlisi de les dades.

Cap. 6

Anàlisi de dades, on presentem les dades analitzades en funció dels objectius establerts en la nostra recerca.

Cap. 7

Discussió i conclusions. Un cop finalitzada la nostra recerca, exposarem les conclusions a les quals hem arribat contrastant els resultats més rellevants amb les aportacions fetes per altres investigadors.

Finalment presentem la bibliografia referenciada i, abans de concloure definitivament la tesi, presentem en format digital (CD) els annexos amb els enregistraments de les entrevistes en les quals es basa la nostra recerca.

I. Marc teòric

1. Els registres i les qualitats vocals

Potser des de temps mil·lenaris, cantants i professors de cant han identificat auditivament canvis en la qualitat de la seva veu en cantar les notes (freqüències fonamentals) consecutives d'una escala de dues octaves musicals. Quan es produeix la transició d'una qualitat de veu a una altra, la majoria dels cantants detecten alguna mena de sensació no específica de tipus cinestèsic, d'ajust de coordinació neuromuscular a la laringe (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 3). Aquest canvi, a més a més de ser detectat pels cantants, es pot percebre clarament per una oïda entrenada (Castellengo, Chuberre, Henrich: 2004).

En aquest capítol veurem diferents definicions de registres, i la seva evolució lligada a la irrupció de diferents tècniques que permeten l'observació i la detecció del comportament laringi, des que el cantant i professor de cant Manuel Garcia va marcar el començament de les ciències vocals (Fernández, Vázquez de la Iglesia, Marqués, García-Tapia, 2006a). Agruparem les etiquetes de diferents autors per designar els mateixos registres i els classificarem adoptant la terminologia de mecanisme vibratori laringi. Posarem l'accent en els dos mecanismes laringis més utilitzats en el cant (M1 i M2), ja que des del punt de vista fisiològic cobreixen tota la tessitura vocal de les notes més greus (M1) a les més agudes (M2). També veurem la problemàtica del registre mixt o zona en la qual se sobreposen els dos mecanismes: M1 i M2 (Castellengo, Chuberre, Henrich: 2004). Finalment integrarem les sis qualitats de veu (a les quals ens referirem a partir d'ara com a QV) de Jo Estill en aquests dos mecanismes laringis. Posarem especial atenció en el treball d'aquesta investigadora, professora i cantant. Creadora del mètode d'ensenyament vocal Estill Voice Training System (EVTS), ha sigut de gran importància en la nostra recerca, ja que el seu mètode permet un tractament més flexible del fenomen de transició o canvi de registre que el que contempla el cant clàssic. En les entrevistes fetes en el nostre treball de camp, ens referirem a les QV de Jo Estill. A més a més, com veurem en l'anàlisi de dades del nostre treball, la majoria de cantants actrius pedagogues entrevistades fan servir, a les seves classes, el mètode de Jo Estill, també conegut amb el nom de voice craft, ja sigui de manera exclusiva o barrejat amb elements de tècnica clàssica.

1.1. Els registres vocals

Els registres vocals són controvertits en els àmbits pedagògics, clínics i científics de la veu. Malgrat que s'han dut a terme investigacions en aquest camp, la noció de registres encara és confús (Nair, 2007: 550; Henrich, 2006: 12; Chapman, Morris, 2006: 65; Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 2) i el debat pel que fa a la terminologia exacta dels registres vocals continua (Dean, 2007: 12; Sunberg, 1987: 49; Colton, Estill, 1981: 321 i 322).

El terme registre està pres dels registres de l'òrgan, on l'intèrpret ha d'escollir quines característiques tímbriques vol per a cada fragment interpretat, i per tant ha d'anar

seleccionant els diferents registres (Roca, 2009: 179; Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 3). Cada registre canvia les característiques ressonants de l'òrgan i li atorga una qualitat específica que afecta totes les freqüències que el componen (Colton, Estill, 1981: 321).

En el cas del cant, la selecció del registre no sempre depèn de la voluntat de les actrius cantants. Malgrat que tots els sons vocals humans utilitzen la mateixa font, la laringe, en la qual s'ubiquen els plecs vocals (Sundberg, 1989: 49; Sadolin, 2014: 44; Bustos, 2007: 25), no totes les notes de la tessitura són produïdes per una mateixa configuració d'aquest generador de sons, d'aquesta font (Nair, 2007: 547). La laringe, amb la seva capacitat per moure's, adopta postures capaces de canviar la configuració dels plecs vocals, la qual cosa permet aconseguir cantar tots els tons de la nostra tessitura (Kayes, 2004: 23; Castellengo, Chuberre, Henrich: 2004). En cantar una escala de sons continuats des de la zona més greu fins a la més aguda, hi haurà un punt en el qual la veu canviarà de manera natural a un altre tipus de producció vocal, en el qual se sentiran els sons considerablement diferents (Nair, 2007: 547). Això té lloc perquè els plecs vocals no poden produir totes les notes d'una tessitura, que de mitjana sol tenir dues octaves (Uzcanga, Fernández, Marqués, Sarrasqueta, García-Tapia, 2006: 50; Cornut, 1998: 77; Nair, 2007: 548), amb la mateixa configuració vibratòria amb la qual ha començat. Des d'un punt de vista fisiològic, amb els dos mecanismes vibratoris laringis, M1 i M2, utilitzats successivament es poden cantar totes les notes de la gamma vocal, de les més greus a les més agudes. Des d'un punt de vista musical, els cantants poden distingir molts altres registres, la majoria dels quals es basen en ajustos ressonancials (Castellengo, Chuberre, Henrich: 2004).

Com veurem en l'apartat següent, dedicat a la interpretació teatral (pàg. 36), les actrius cantants s'han de cenyir a les demandes de la partitura, dels autors, dels directors musicals, de les necessitats interpretatives (Harvard, 2013: 176). El fet que cadascun dels registres o qualitats vocals sigui eficaç en una part de la tessitura, i ineficaç o perillós en una altra (Bañó, 2010: 181), pot portar les actrius cantants a un dilema entre l'estètica volguda o demanada i la salut vocal. L'ús inadequat dels registres és el contribuent més comú de produir inflamació en els plecs vocals i altres trastorns patològics de la veu (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 47). Segons la foniatra Cristina Arias, hi ha patologies vocals (edema de Reinke, nòduls i fuetada laríngia) bastant habituals en dones que forcen la veu de pit tant en la parla com en el cant (Bañó, 2010: 181). També la foniatra Casanovas en una entrevista realitzada el 31 de maig del 2010 afirmava que les dones tenen més probabilitat de patir trastorns vocals a causa de la gestió en els canvis produïts en els mecanismes laringis (entrevista CC: 1'58'')

Durant segles, els conceptes i les pràctiques relacionades amb els fenòmens de registres vocals, incloses les etiquetes lingüístiques que els anomenaven, han estat variats i sovint contradictoris (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 2). Mentre que alguns autors consideren el registre vocal com el resultat d'un succés totalment laringi, d'altres el defineixen en termes generals de manera similar a la qualitat de veu (Sundberg, 1987: 49; Miller, 1996: 312; Colton,

Estill, 1981: 321). Aquesta confusió es reflecteix en la multiplicitat d'etiquetes i de noms atorgats als registres (de pit, de cap, falset, lleuger, pesat, gruixut, prim, petit, 0, 1, 2, 3, 4, etc.), com veurem en la taula 2 (pàg. 9), i radica en la dificultat d'identificar i especificar els mecanismes lligats a aquests termes (Henrich, 2006: 6; Roubeau, Henrich, Castellengo, 2007: 14).

1.2. Algunes dades des de Manuel Garcia

Abans del segle XIX, els professors de cant encara no utilitzaven el terme registre, i parlaven de veu de pit i veu de cap sense preocupar-se per les implicacions mecàniques d'aquests termes (Uzcanga, Fernández, Marqués, Sarrasqueta, García-Tapia, 2006: 52). El coneixement sobre fonació es limitava al que podria ser percebut, de manera externa, per la percepció auditiva i per les sensacions propioceptives durant l'emissió de la veu, o, de manera interna, amb la utilització i l'estudi de cadàvers (Henrich, 2006: 3). Els termes veu de pit i veu de cap fan referència a la sensació que té el cantant del lloc on percep la vibració que es transmet a través dels ossos (Nair, 2007: 550). En aquest context, el cantant i mestre de cant Manuel García II (1875-1950) fa un segle i mig va visualitzar, amb un mirallet de dentista i una forta llum (que ell va anomenar laringoscopi), el funcionament dels plecs vocals; va marcar així el començament de les ciències vocals (Fernández, Vázquez de la Iglesia, Marqués, García-Tapia, 2006-b: 15). A partir d'aquest moment, es va començar a investigar el mecanisme de la producció de la veu i dels registres (Henrich, 2006:4; Uzcanga, Fernández, Marqués, Sarrasqueta, García-Tapia, 2006: 50;). Interessat per la qualitat del so, però també pels mecanismes subjacents de la fisiologia vocal, Garcia va presentar, el 16 de novembre de 1840, els resultats de les seves observacions i dels seus experiments amb la veu humana a l'acadèmia francesa de la ciència (Roubeau, Henrich, Castellengo, 2007: 12). En aquest treball, afirma que la veu humana es compon de diferents registres: poitrine (pit), fausset/tête (falset, de cap) i contrebasse (contrabaix). La seva definició de registres vocals segueix en vigor (Uzcanga, Fernández, Marqués, Sarrasqueta, García-Tapia, 2006-: 52) com una sèrie de sons homogenis consecutius produïts pel mateix principi mecànic, que difereixen d'una altra sèrie de sons igualment homogenis produïts per un altre principi mecànic, siguin quines siguin les modificacions de timbre i força (Roubeau, Henrich, Castellengo, 2007: 13). En la seva definició de registres vocals, el concepte d'un principi mecànic preval sobre la dimensió perceptiva. Garcia va crear la tècnica que possibilita la visualització de les cordes vocals tant en repòs com en fonació: la laringoscòpia (Miller, 1996: 305). El 1880, la fisiòloga i professora de veu Emil Behnke i el cirurgià de gola Lennox Browne, també fent ús del laringoscopi, van obtenir imatges en viu de la glotis (Henrich, 2006: 4). Segons Behnke, a grans trets, hi ha tres registres en la veu humana, i els mecanismes són clarament visibles, com segueix: 1) durant la sèrie més greu de tons, les cordes o plecs vocals vibren en la totalitat del seu gruix; 2) durant la propera sèrie de tons, només vibren les vores primes

interiors del plec vocals, i 3) durant la major sèrie de tons més aguts, l'esclatxa vocal està fermament tancada, i només una petita part dels plecs vocals vibra. Per a l'autora un registre consisteix en una sèrie de tons que són produïts pel mateix mecanisme (Behnke, 1880). A partir de les seves observacions fisiològiques va etiquetar els registres com a gruixut, prim i petit (thick, thin and small).

A principis del segle XX, mentre que alguns professors de cant sostenen que una veu "natural" té un sol registre únic, la tendència general és la d'acceptar l'existència d'almenys dos i com a màxim cinc registres. El terme registre és fins i tot de vegades reemplaçat per mecanisme, per exemple, per Wilcox, que suggereix els termes de mecanisme pesat i mecanisme lleuger (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004).

Des de principis de la dècada dels anys 60 fins a la dècada dels 80, una bona part dels esforços d'investigació en qüestions vocals es dediquen a la comprensió de les característiques acústiques, mecàniques i fisiològiques dels registres (Henrich, 2006: 5). Des que Garcia va obrir el camí amb el seu laringoscopi, el coneixement sobre la veu cantada va evolucionant, gràcies al desenvolupament de noves tècniques cada vegada més sofisticades com la laringoscòpia, la cinematografia, l'electromiografia, l'electroglotografia (EGG), etc. (Henrich 2006: 7, Le Huche, Allali, 1994: 20-36). La veu es pot "veure" mitjançant les tècniques òptiques de fibroscòpia connectada a càmeres de vídeo: el laringoscopi flexible introduït a través del nas o l'endoscopi rígid situat dintre de la boca. També en els últims anys s'ha objectivat també l'escolta de la veu. La sonografia estudia totes les freqüències que van apareixent en l'espectre acústic d'una veu, és a dir, els harmònics (Heullet Martin, Garson-Bavard, Legré, 2003: 103; Casanova, 2007: 70 i 71). El sonograma d'una veu gravada permet visualitzar l'atac, el manteniment i la finalització del so sobre una corba d'intensitat relativa, i també la melodia i l'entonació segons les variacions de freqüència. D'altra banda, l'electroglotografia (EGG) aporta informació sobre la vibració laríngia (Uzcanga, Fernández, Marqués, Sarrasqueta, García-Tapia, 2006; Heullet Martin, Garson-Bavard, Legré, 2003: 103; Casanova, 2007: 70 i 71). Utilitzant un procés per mesurar els canvis en una impedància elèctrica entre dos elèctrodes col·locats en costats oposats de la laringe, crea representacions visuals en una pantalla (Miller, 1996: 303) i permet obtenir la representació gràfica dels moviments de separació i aproximació de la vora lliure dels plecs vocals.

Malgrat que la comprensió de mecanismes vibratoris laringis ha progressat gràcies a l'ajuda dels mitjans tècnics, la controvèrsia sobre registres vocals, que ja existien en temps de Garcia, encara és present avui en dia, i es reflecteix en la multiplicitat d'etiquetes per als registres.

El 1963, el resum d'una enquesta sobre els noms dels registres feta per Mörner, Fransson i Fant afirma que l'únic denominador comú per definir un registre és per mitjà de la seva extensió en l'escala musical, és a dir, per la gamma de tons vocals que el constitueixen, trobant un acord raonable en el lloc on es troba la mitjana dels límits dels registres, és a dir, els

trencaments o les transicions d'un registre a un altre (Henrich, 2006). Els dos registres més comuns són el de pit i el de cap o falsetto depenent dels autors. Aquests dos registres principals se solapen en una regió on de vegades s'esmenta un tercer registre, i és etiquetat com a mitjà, registre mixt, messa voce o veu mixta. Dos registres addicionals estan esmentats en els extrems greu i agut de l'extensió vocal: el registre strohbass i el registre de xiulet, aflautat o de campana (Heullet-Martin, Garson-Bavard, Legré, 2003: 53-60; Cornut, 1998: 33-39).

Treballant amb laringes extirpades, el metge Janwillem Van den Berg va explorar el 1963 el patró vibratori dels plecs vocals i la influència de la ressonància subglòtica. Va arribar a la conclusió que el registre mitjà (o veu mixta) no podia ser considerat com un registre diferent (Miller D., Svec, Schutte: 2002). El metge Minoru Hirano, juntament amb dos professors de veu, William Vennard i John Ohala, va investigar el 1970 el paper dels músculs laringis intrínsecs utilitzant l'electromiografia o EMG (Henrich, 2006). Aquest procés enregistra l'energia elèctrica generada per l'activitat dels músculs (Miller R., 1996: 303). Uns elèctrodes d'agulla s'insereixen en els músculs laringis i recullen directament els "potencials d'acció" indicatius de l'activitat muscular (Le Huche, Allali, 1994: 30). Amb aquesta tècnica, els autors van trobar que el múscul vocal era essencial per a la regulació dels registres, que la seva activitat era major en el mecanisme pesat, que disminuïa en passar a mecanisme lleuger i que l'activitat muscular augmentava en passar del mecanisme lleuger al pesat. El 1974, el foniatra Harry Hollien reconsidera la definició, numerant i adaptant la terminologia dels registres. Els defineix com una sèrie o extensió de freqüències vocals que es poden produir quasi amb la mateixa qualitat vocal, sense que, normalment, hi hagi superposició entre les freqüències fonamentals dels registres adjacents (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 5). Segons Hollien, els registres són uns fenòmens totalment laringis abans que perceptius, acústics, fisiològics o aerodinàmics, i considera tres grans registres: pulse, modal i loft. A finals dels 70, impulsada pel Collegium Medicorum Theatri (CoMeT), es va formar una organització internacional integrada per metges, foniatres, coaches vocals i patòlegs de la veu per tractar d'aclarir el concepte de registre vocal i trobar una posició consensuada per la comunitat vocal internacional (Henrich, 2006: 6). El comitè va estar d'acord amb Hollien en el fet que els registres existeixen tant en la veu parlada com en el cant, i han de ser reconeguts com a entitats. Van considerar que els seus efectes acústics percebuts podien ser compensats per un entrenament apropiat. Pel que fa a dissimular o igualar els registres, tenint en compte que els registres vocals no es poden eliminar, ja que estan fisiològicament donats, el comitè expressa dos postulats: d'una banda, dissimular o ocultar les diferències acústiques dels registres és desitjable per la manera de cantar de la música clàssica occidental, de concert o operística; d'altra banda, l'efecte diferenciador dels registres pot ser fonamental per a certs tipus de cant (Cornut, 1998: 81). Es va rebutjar l'ús dels vells termes i en particular de les etiquetes de pit i cap que es basen en les

sensacions dels cantants, i es van fer dues propostes principals: l'una afavoreix nous termes genèrics, més clars i fàcils d'entendre, com ara pesat i lleuger, o inferior i superior; l'altra és numèrica; M1 per als registres més greus, probablement utilitzat només en la parla (pulse, vocal frey, creak); M2 per al registre greu més utilitzat per cantar i parlar (modal, pit, pesat, normal); M3 per al registre agut, utilitzat sobretot en el cant (falsetto, lleuger, cap), i M4 per al registre molt agut no gaire rellevant per cantar (de xiulet o aflautat) (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 6).

Des de la dècada de 1980 fins als nostres dies, malgrat aquest gran esforç de clarificació, la comunitat vocal segueix dividida sobre la qüestió dels registres i la manera d'anomenar-los. Tot i això, l'existència d'almenys dos mecanismes vibratoris principals de la laringe ha estat experimentalment validada (Henrich, 2006: 12; Nair, 2007: 547). El concepte de mecanisme laringi, introduït gràcies a l'electroglotografia, està basat en els fenòmens de transició que hi ha entre un registre i un altre, detectats a la laringe, que poden ocórrer de manera voluntària o involuntària durant la producció dels sons. Aquesta zona de transició o passagio entre un registre i el consecutiu també pot ser el lloc de possible ruptura de la veu, en canviar d'un mecanisme a un altre (Uzcanga, Fernández, Marqués, Sarrasqueta, García-Tapia, 2006: 53). El 1983, el Collegium Medicorum Theatri (CoMeT) defineix els registres basant-se en els fenòmens de transició laríngia. Durant la producció d'un glissando des de la nota més greu possible fins a la més aguda es van detectar tres fenòmens de transicions. Aquestes transicions van delimitar quatre regions de freqüències, en les quals la veu es produïa per un mecanisme vibratori laringi concret (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 6). Els mecanismes laringis de l'M0 a l'M3 van substituir els registres.

En la següent taula (nº 1) podem veure diferents terminologies dels registres, considerats com a entitats laríngies (Henrich 2006).

10 N. Henrich

Table I. Counterparts of the laryngeal mechanisms found in the literature, in the case when a vocal register is defined as a laryngeal entity. A question mark underlines a possible uncertainty in the equivalence.

Authors	Laryngeal mechanism M0	Laryngeal mechanism M1	Laryngeal mechanism M2	Laryngeal mechanism M3
Garcia, 1847 (1)	contre-basse?	poitrine	fausset-tête	
Behnke, 1880 (4)		thick	thin	small?
Wilcox, 1935; Vennard, 1967 (7)		heavy mechanism	light mechanism	
Hollien, 1974 (11)	pulse	modal	loft	
Miller D, 2000 (17)		chest vibratory pattern	falsetto vibratory pattern	

Taula nº 1

En la següent taula (nº 2) veiem una síntesi dels estudis més importants duts a terme quant a registres des del 1840 fins al 2001: autors, subjectes estudiats, tipus de producció vocal, tècnica utilitzada per a l'anàlisi i número de registre estudiats (Roubeau, Henrich, Catellengo, 2007: 14). Cal ressaltar la gran varietat de termes utilitzats pels diferents autors.

TABLE 4. *Synthesis of the Main Studies Carried Out on Registers Since 1840*

Authors	Year	Subjects	Production	Analysis	Registers
Müller ⁴²	1840	Excised human larynx (male)	Sustained tones glissandos	Direct observation with strain variation	2 (Chest and falsetto)
Garcia ^{1,43,44}	1840	Male and female	Sustained tones	Breath support	2 For male and female voice (poitrine and fausset-tête)
Bataille ⁴⁵	1855	Male and female	Sustained tones	Laryngoscope	3 (Poitrine, fausset, and tête)
Bentke ²	1861	Not precise	Sustained tones	Laryngoscope	2 (Poitrine and fausset)
	1880	Male and female	Sustained tones	Laryngoscope	2 For male voice (thick and thin) 3 For female voice (thick, thin, and small)
Husson and Djan ⁴⁶	1952	Male and female, singers	Sustained tones	Tomography	2 For male and female voice (first and second registers)
Van den Berg ⁸	1960	Excised human larynx (male)		Direct observation	
Hirano et al ¹⁶	1970	Male and female: 2 For both gender	Sustained tones and scales	EMG	3 For male and female: Chest, mid, head (male); Chest, head, and falsetto (female)
Hollies ⁶	1974	Male	Sustained tones	Perception, acoustics, X-rays, and airflow rate	3 (Pulse, modal, and loft)
Colton ^{15,7}	1972, 1973	Male: singers and nonsingers	Sustained tones	Acoustics and perception	2 (Modal and falsetto)
Large et al ^{17,47,48}	1970, 1972	Male and female	Isoparametric tones	Airflow rate	3 For male voice (chest, head, and falsetto) 2 For female voice (chest and middle)
Gay et al ³	1972	Male and female	Sustained tones	EMG	2 Chest falsetto
Lecluse ¹⁴	1977	Male	Sustained tones	EKG	2 Chest and falsetto
Van Deirse ²¹	1981	Male and female	Sustained tones	EMG	2 For male voice: chest, and falsetto 4 For female voice: chest, head, little, and whistle
Kitzing ⁵	1982	Male 1 Trained 1 Untrained	Sustained tones, glissandos, and scales	EKG and photoglottography	2 Chest and head (trained singer) Chest and falsetto (untrained singer)
Roubeau ²³	1993	Male and female, (singers and nonsingers)	Glissandos and sustained tones	EKG, acoustics, and EMG	4 Mechanisms for male and female (0, 1, 2, and 3)
Henrich ²¹	2001	Male and female, singers	Glissandos and sustained tones	EKG and acoustics	4 Mechanisms for male and female (0, 1, 2, and 3)

Abbreviations: EMG, electromyography.

1.3. M1 i M2

Dels quatre mecanismes laringis estipulats pel Collegium Medicorum Theatri (CoMeT), els més utilitzats en el cant són l'M1 i l'M2 (Sundberg, 1987: 50; Chapman, Morris, 2006: 65; Nair, 2007: 547; Roubeau, Henrich, Castellengo, 2007: 1; Castellengo, Chuberre, Henrich, 2004; Heullet-Martin, Garson-Bavard, Legré, 2003: 53), malgrat que cada autor l'anomeni de manera diferent. Cadascun d'aquests mecanismes es pot dividir en diversos registres que seran etiquetats segons els autors. En el cas de l'M1, podem trobar les etiquetes modal, veu de pit, belting, veu mixta, voce finta i veu de cap masculina, entre d'altres. Pel que fa a l'M2, trobem veu de cap, falsetto, loft, upper, lleuger i veu mixta, entre d'altres (vegeu les taules nº 1 i 2).

Els mecanismes M1 i M2 es poden sobreposar en una extensió de freqüències precisa de sol2 (165 Hz) a fa#4 (370 Hz) per a les veus masculines i de sol2 (196 Hz) a sol3 (392 Hz) per a les veus femenines. En aquesta regió de la tessitura el cantant pot escollir quin mecanisme vol utilitzar (Henrich, 2006: 9). Els registres d'aquesta zona s'etiqueten com a veu mixta, veu mixtada, mid o middle. Els cantants fan ús d'aquests registres per suavitzar la transició entre els mecanismes M1 i M2. Com veurem més endavant en referir-nos a aquests registres, hi ha controvèrsia entre els diferents autors sobre si aquests registres mixtos són una barreja dels dos mecanismes laringis (M1 i M2) o utilitzen un mecanisme concret.

M1

Aquest mecanisme és utilitzat tant per homes com per dones en la zona greu i mitjana de la seva tessitura.

En aquest mecanisme, els plecs vocals són gruixuts i estan relativament relaxats. La seva massa vibra en tota la seva amplitud amb una fase vertical diferenciada, és a dir, que els plecs vocals estan en contacte una gran part del seu cicle vibratori (la fase de tancament sol ser més llarga que la d'apertura). Això es tradueix en un alt coeficient de tancament (Heullet, Garson, Legré, 2003 : 53; Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 25; Nair, 2004: 555; Henrich, 2006: 11; Sundberg, 2003: 18).

Les qualitats vocals d'aquest mecanisme es produeixen quan els músculs tiroaritenoidal i cricotiroïdal es contrauen simultàniament, malgrat que el tiroaritenoidal ho fa de manera més prominent. De les diferents contraccions d'aquests músculs antagonistes (tiroaritenoidals que escurcen i cricotiroïdals que prolonguen), en resulta tota una gamma de configuracions estables quant a longitud, gruix i tibantor dels plecs vocals. El protagonisme de la contracció dels músculs tiroaritenoidal fa que en general els plecs vocals siguin més curts i més gruixuts amb el teixit de la coberta dels plecs més laxos i que aquest mecanisme tingui una gamma més greu de freqüències fonamentals (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 24 i 25).

La combinació de molta massa vibrant i un alt coeficient de tancament dels plecs vocals fa que aquest mecanisme sigui ric acústicament, ric en harmònics (Nair, 2004: 555).

Segons Cornut, aquest mecanisme es caracteritza per tenir poca tensió en el lligament vocal i una tensió en el múscul vocal que augmenta en passar dels sons greus als aguts. En aquest mecanisme, l'augment de la freqüència dels tons es produeix per una combinació de la tensió del múscul vocal, el flux aeri glòtic i la compressió mitjana. Mentre que en la zona més greu, el cos i la coberta, els plecs vocals estan relaxats i vibren amb tota la seva amplitud, en pujar el to el cos dels plecs es fa més rígid, mentre que la coberta roman elàstica. Quan la pressió subglòtica augmenta el so es fa més ric en harmònics aguts (Cornut, 1998: 37).

L'M1, es contempla poc o gens en el cant clàssic, pel que fa a les dones. Sol ser una excepció amb una nota de pas pels voltants del mi³ i fins i tot certes escoles tendeixen a eliminar-lo. No és així en altres tipus de cant no clàssic o música comercial contemporània, jazz, pop, country i teatre musical, entre una gran varietat d'estils. Les qualitats vocals d'aquests gèneres musicals són més properes a la veu parlada (Thalén, Sundberg, 2001: 91) i se solen cantar en la zona més greu de la tessitura vocal. Les qualitats vocals de M1 utilitzades en la música comercial contemporània, per treure tot el seu potencial, tendiran a cantar amb la laringe més alta i la faringe més petita (Nair, 2004: 573). Dins de les qualitats vocals no clàssiques de l'M1 es troba el belting (del qual parlarem a continuació en l'apartat dedicat a Jo Estill). El belting està sovint considerat com una tècnica per cantar molt fort, amb una qualitat similar al crit i una extensió que va del mi/sol³ al re⁴ (Henrich, 2006: 11).

En les notes més agudes de l'extensió de l'M1 trobem les notes de pas o de canvi a l'M2. Hem vist com una qualitat vocal de M1 com el belting pot tenir una nota de pas en una freqüència (re⁴) molt aguda pel que fa a les consideracions d'altres autors. Cornut considera que les notes agudes de l'M1 no solen superar les freqüències que van del fa³ al la³: l'autor posa el límit extrem a prop del do⁴ (1998: 80). Pel que fa a Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré (2003: 59), aquests autors estableixen la zona de canvi entre el re³ i el mi³. En les taules següents, Hull (2013: 6) mostra la nota de pas en veus clàssiques (taula nº 3) i en veus no entrenades (taula nº 4), totes de dones. L'autor fa servir la terminologia americana que anomena les notes amb lletres i es refereix a l'octava a la qual pertany amb un número més alt del que nosaltres ho fem: els seus E^{4b} i G⁴ són per a nosaltres el mi³ i el sol³. Pel que fa a la taula nº 2, la freqüència més aguda de canvi és un la³ (440 Hz).

	Pitch Range	First Passaggio
Female Voices		
Soprano	C4-A5 (260-880 Hz)	E4b, 311 Hz
Alto	F3-D5 (175-587 Hz)	G4, 392 Hz

Taula nº 3

Subj.	Gliss- ando	Frequency at which register shift occurred (Hz)
F1	a	413
	b	400
F2	a	420
	b	440
F3	a	332-357
	b	346-355
F4	a	280
	b	280

Taula nº 4

M2

Aquest mecanisme de laringe és usat per homes i dones en la part mitjana i aguda de la seva extensió.

En el mecanisme laringi M2, els plecs vocals s'aprimen. La massa vibrant i l'amplitud es redueixen en comparació amb M1 i no hi ha cap fase vertical diferenciada en el moviment vibratori glotal. La zona de contacte és més subtil i la fase de tancament s'escurça (Sundberg, 2003: 18). Totes les capes dels plecs vocals s'estiren i les fibres de col·lagen dels lligaments vocals són les més rígides de totes les capes. L'activitat muscular cricotiroïdal domina sobre el múscul vocal. La fase oberta és sempre més llarga que la fase tancada, que dura almenys 50% del període fonamental (Henrich, 2006: 11; Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré, 2003 :55).

Les qualitats vocals de l'M2 es produeixen quan tant els músculs tiroaritenoidals (que escurcen) com els cricotiroïdals (que allarguen) es contreuen simultàniament, però els cricotiroïdals ho fan de manera més prominent que els tiroaritenoidals. Tal com hem vist en l'M1, també per aquest mecanisme, de les diferents contraccions d'aquests músculs antagonistes

(tiroaritenoidal que escurcen i cricotiroïdal que prolonguen), en resulten tota una gamma de configuracions estables quant a longitud, gruix i tibantor dels plecs vocals. El protagonisme de la contracció dels músculs cricotiroïdals dóna com a resultat uns plecs vocals més llargs i més prims, el teixit de la cobertura dels plecs vocals més tensa i una gamma més alta de freqüències fonamentals (Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 24 i 25).

Segons Cornut, aquest mecanisme es caracteritza per tenir una forta tensió en el lligament vocal a causa de l'efecte del múscul cricotiroïdal, que es tradueix en un allargament màxim i una relaxació pràcticament total del múscul vocal, el seu antagonista. L'augment de la freqüència dels tons es produeix per una combinació de l'augment de la tensió del lligament vocal i la compressió mitjana. En aquest cas el flux aeri glòtic hi juga un paper poc important. El cos i la cobertura dels plecs vocals s'estiren en forma passiva i la seva constant elàstica augmenta. L'amplitud vibratòria és curta, el pols laringi és poc abrupte, amb la qual cosa és pobre en harmònics aguts (Cornut, 1998: 37).

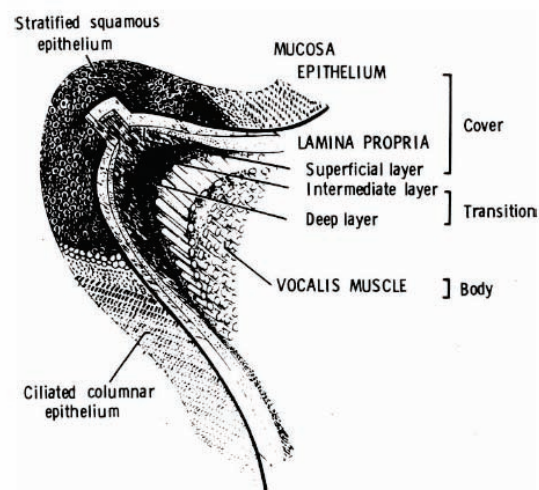


Figure 3. The vocal-fold layered structure. From (26).

Figura nº 1

1.4. El registre mixt

La veu mixta, que està relacionada amb la zona de solapament de M1 i M2, és un registre que es troba en diferents qualitats vocals. L'ús de la veu mixta permet als cantants tenir un timbre homogeni al llarg de la seva tessitura (Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré, 2003: 59; Henrich, 2006: 12). Sobre aquest registre s'han expressat punts de vista contradictoris. Quina és la veritable naturalesa d'aquest registre: laringia o ressonancial?

Per a Castellengo, Chuberre i Henrich la veu mixta sempre està produïda en un mecanisme laringi donat, M1 o M2, i els ajustos es fan modificant el volum i en el tracte vocal (Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré, 2003 t1: 56 i 59) i variant l'espectre sonor per mitjà del formant

del cantant,¹ (Castellengo, Chuberre i Henrich, 2004). Segons aquests autors, els cantants masculins utilitzen amb molta facilitat l'M1 per produir sons en veu mixta, mentre que a les cantants els és més fàcil utilitzar l'M2. També coincideixen que el mecanisme laringi mixt no existeix, ja que l'electroglotografia mostra perfectament el pas directe del mecanisme 1 al 2, sense que hi hagi un canvi progressiu. Tanmateix, per a aquests autors, el registre ressonancial mixt existeix. L'octava 3 és una zona on tant l'home com la dona poden aprendre a acomodar les seves cavitats de ressonància, de manera que les modificacions de reforç o l'atenuació dels harmònics es fan progressivament. Dècimes de segon abans que el desequilibri en el sistema fonador es produeixi a causa de les notes de canvi, el cantant anticipa variacions d'intensitat de certs harmònics (Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré, 2003: 59 i 60).

D'altra banda, per a Thurman, Welch, Theime i Klitzke els ajustos laringis són progressius (Cornut, 1998: 81; Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 41-43). A causa de l'estat de les recerques ens correspon estar preparats per seguir les noves publicacions des de les dues perspectives (Nair, 2007: 597).

1.5. L'aportació de Jo Estill a les investigacions sobre els registres vocals

Enmig d'aquesta allau de termes cal parlar de la cantant, educadora i investigadora Jo Estill. L'any 1972, juntament amb Raymon Colton i David Brewew, Jo Estill comença les seves investigacions en les QV a l'Upstate Medical Center in Syracuse New York (Klimek, 2003). Fins l'any 1979, estudia quatre modes vocals: mode 1 o speech, associat amb la música popular i amb cançons folk, la típica qualitat vocal que se sol trobar en la parla quotidiana; mode 2 o sob, caracteritzat pel so del ploriqueig; mode 3 o twang, present en les cançons country western, i mode 4 o ring, relacionat amb el so típicament intens de l'òpera. Aquest últim no el considera un mode separat, ja que sembla incloure característiques dels altres tres modes (Colton, Estill, Gould, 1977). Els autors, a través d'una unitat de raigs X, van mesurar les característiques del tracte vocal de la mateixa Estill, cantant amb la vocal a els quatre modes. Els autors van considerar que aquests quatre modes, o quatre qualitats vocals (a partir d'ara QV), es podien identificar amb diferents gèneres musicals, que cadascun d'ells provoca una percepció diferent als altres, que la seva qualitat era independent de la freqüència fonamental en què es produeix, que podien ser identificats fàcilment per la seva sonoritat (inclús pels no experts) i que, possiblement, estaven configurats per una única configuració del tracte vocal (Björkner, 2006: 18; Colton, Estill, 1978). El 1982, l'autora presenta la hipòtesi del control de les QV: si les diferents estructures vocals es mouen i adopten postures en la producció de les QV, podria ser possible moure conscientment aquestes estructures per aconseguir altres QV (Estill, 1982). Del

¹ Els formants són uns conjunts d'harmònics que es produeixen per la interacció que hi ha entre l'espectre acústic procedent dels plecs vocals i l'espai ressonador del tracte vocal (Nair, 2007: 93). Quan ressonador i vibrador estan en concordança, es crea una zona formàntica precisa que fa que la vibració sigui més fàcil i hi hagi un millor rendiment vocal. Els cantants de manera intuïtiva s'esforcen a ajustar les seves cavitats de ressonància per trobar aquesta energia acústica (Cornut, 1998: 96).

1984 al 1994 converteix les seves observacions en exercicis pràctics per controlar les estructures del mecanisme vocal, organitzades en el que l'autora anomena figures obligatòries (Klimek, 2003). Aquestes figures obligatòries són diferents estructures de l'aparell fonador que s'exerciten i es controlen de manera aïllada (figura 1). Cadascuna d'aquestes estructures es pot moure en dues o tres posicions, i cada posició afecta d'una manera el so. Massa, longitud i tensió dels plecs vocals, retracció o constricció dels falsos plecs vocals, esfínter ariepiglòtic ample o estret, alçada i amplitud de la laringe, posició del vel del paladar de la llengua i de la mandíbula, juntament amb l'ancoratge del cap, coll i tors, es combinen i formen receptes que permeten cantar amb diversitat tímbrica (Estill, 2003; Klimek, Obert, Steinhauer, 2005a). Tres dels quatre modes inicials, speech, sob i twang, romanen com a QV bàsiques. La qualitat ring operístic considerada com a combinació de les tres és substituïda per la qualitat també bàsica falsetto. La QV òpera passa a ser contemplada juntament amb el belting com a QV complexes. El belting va ser l'última QV afegida (Klimek, 2003). Les sis QV, speech quality o veu parlada, sob/cry, falsetto, twang, òpera i belting, constituïdes per la combinació de les estructures de l'aparell vocal de les figures obligatòries (Estill, Baer, Honda, Harris, 1985) formaran part del seu mètode d'ensenyament Estill Voice Training System (EVTS). L'autora compara les figures del seu mètode amb les figures obligatòries del patinatge en relació amb el patinatge lliure. El seu control mecànic no és art. Tampoc el control mecànic de la veu és l'art de cantar, és simplement el mestratge de la producció vocal (Estill, 1982). Malgrat que les investigacions per provar aquest model de les sis QV no van ser possibles fins a tenir subjectes entrenats en les figures obligatòries (Klimek, 2003), el 1983 i el 1984, dos experiments amb electromiografia (EMG) als laboratoris Haskins van registrar els moviments de set músculs extrínsecs de la laringe, a més a més dels plecs vocals, de les sis QV (Estill, Baer, Honda, Harris, 1983 i 1984). Un cop més, Jo Estill va fer de conillet perquè amb aquest mètode invasiu on es col·loquen petites agulles d'elèctrodes en els músculs que es volen observar (Miller R., 1996: 303) cantant amb una i les sis QV en cinc freqüències repartides en dues octaves. Els ganxos de filferro dels elèctrodes es van inserir en els músculs següents: l'elevador del vel del paladar, el palatofaringi, el genihoiòidal, el constrictor mitjà, el genioglòs posterior, el tirohoiòidal, l'esternotiroiòidal i el tiroaritenoiòidal. Cadascuna de les QV va presentar un patró diferent d'aquests músculs extrínsecs, i els senyals d'electroglotografia, enregistrats simultàniament, van mostrar també diferents fases de tancament dels plecs vocals per a cada QV. Del 1987 al 1991 cinc enregistraments fets amb endoscòpies realitzats pel doctor Yanagisawa i el seu equip (Klimek, 2003) examinen la independència del control d'algunes de les estructures ja percebudes en els primers estudis fets amb raigs X: el paper de la constricció de l'esfínter ariepiglòtic en les qualitats vocals (Yanagisawa, Estill, Kmucha, Leder, 1989); el rol del paladar tou (Yanagisawa, Estill, Kmucha, 1990a); els tres esfínters endolaringis, falsos plecs vocals, plecs vocals i esfínter ariepiglòtic, durant les fonacions intenses (Yanagisawa, Estill, Kmucha,

1990b), i la contribució de l'alçada laríngia, la constricció de les parets faríngies i del paladar tou en les notes agudes de les sis QV (Yanagisawa, Estill, Kmucha, 1991). El 1994 organitza les estructures del mecanisme vocal, fruit de les seves observacions en potència, font i filtre (figura 2 i 3) (Estill, Fujimura, Sawada, Beechler, 1994) i el model és revisat el 2004 amb la suma de dos estructures més, la mandíbula i la llengua (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005a: 4), tal com el coneixem avui en dia.

Els exercicis per controlar les estructures organitzades en figures obligatòries constituïran el seu mètode d'ensenyament Vocal Estill Voice Training System (EVTS). També conegut amb el nom de voice craft, aquest mètode específic i flexible alhora permet sentir i reproduir els patrons musculars necessaris per aconseguir diferents sonoritats (Harvard, 2013: 176). Hellen Rowson, introductora d'aquest mètode a Espanya, afirma el següent en una entrevista feta el 28 de maig del 2010: "l'EVTS ensenya quines són les diferents parts funcionals del mecanisme de la veu, quins músculs hi intervenen i fins a quin punt es poden controlar. Aquest control es crea a partir de les sensacions musculars i no des del punt de vista del so. L'entrenament de cada múscul és independent, la qual cosa dóna molta flexibilitat. Agafa un so i el desfà muscularment fins a saber com funciona cada estructura" (Soriano, 2010: 12). Les estructures endreçades en figures obligatòries es combinen entre elles per formar les sis QV (figura 2), (malgrat que no totes les combinacions són possibles). Quatre de les figures obligatòries estan localitzades a la font laríngia i tenen a veure amb la constricció i retracció dels falsos plec vocals, el pla d'inclinació dels plec vocals, la inclinació dels cartílags laríngis i la massa dels plec vocals. Les altres sis produeixen canvis en el filtre de la veu o tracte vocal: ancoratges o utilització dels grans músculs extrínsecs per assistir els músculs intrínsecs durant la fonació de forta intensitat, obertura del vel del paladar, amplitud faríngia, longitud faríngia, control de la llengua i constricció de l'esfínter ariepiglòtic (Klimek, 2003).

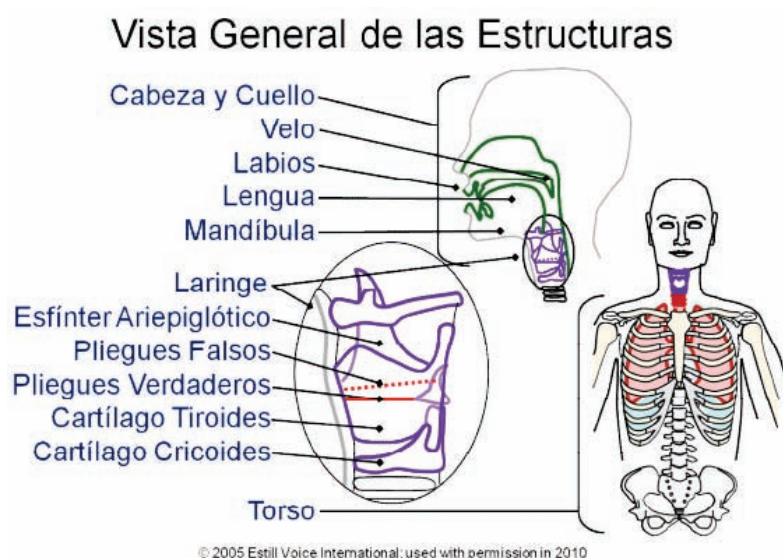


Figura nº 2

Contribución de cada uno de los Componentes



© 2005 Estill Voice International; used with permission in 2010

Figura nº 3

El significat del terme qualitat vocal, relacionat amb una característica sonora particular, amb la seva configuració muscular corresponent, és un dels principis centrals del mètode de Jo Estill. Les sis qualitats vocals que l'autora va identificar són molt útils per als cantants de música comercial contemporània, cantants de rock, pop, jazz (i molts altres gèneres), i per als actors de teatre musical, un camp amb poques publicacions de recerca fetes (Barlou, LoVetri, 2010: 314). Aquest mètode va ser introduït a Espanya el 1998 amb un curs introductor i al Conservatori Superior de Música del Liceu. L'Estill Voice Training System, segons una entrevista feta a la foniatra Cori Casanova el 31 de maig del 2010, agafa tota una franja tímbrica que el cant clàssic (únic aprenentatge vocal possible fins aleshores, com veurem en el capítol 3, pàg. 49) no podia tocar, ja que, segons Casanova, el cant líric és una part molt determinada de la forma com podem utilitzar el nostre aparell fonador. El cant clàssic té una estètica que demana ser molt hàbil en determinats mecanismes i prou; en canvi, en el musical (perquè hi ha tipus i tipus de musical), hi ha molt més joc vocal (Soriano, 2010:12).

A continuació veurem les característiques de les sis qualitats de veu de Jo Estill tal com ella les va definir; malgrat tot, es poden produir variacions en algun dels elements de les receptes de cadascuna d'elles, que els donarien singularitat tímbrica (Estill, Fujimura, Sawada, Beechler, 1994: 237). L'autora, morta el 2010, va iniciar una tasca pionera, en un territori on la gran majoria de les investigacions es dedicaven al cant líric (Björkner, 2006: 18; Barlou, LoVetri, 2010: 314). Les seves investigacions van pretendre en el seu moment afegir més ítems a la muntanya de confuses opinions i dades referents als registres vocals (Colton, Estill, 1981). Els seus treballs van ajudar a transformar l'ensenyança del cant (Harvard, 2013: 176).

1.6. Les 6 qualitats de veu de Jo Estill

Els cantants no tenen les veus gaire diferents els uns dels altres, les diferències apareixen per la manera com els cantants utilitzen la seva veu (Sundberg, 1977).

1.6.1. Speech quality o veu parlada

A causa de la seva alta intel·ligibilitat, aquesta qualitat de veu és molt útil en la música que necessita un alt grau de comprensió del text; la podem sentir en cançons folk, jazz, pop i rock (Kayes, 2004: 154). Pot aparèixer en la veu operística per acolorir alguns fragments greus i expressius de la tessitura i en alguns de recitatius (Estill, Fujimura, Erickson, Zhang, Beechler, 1993). És una de les qualitats de veu més preuades en l'actual teatre musical (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005b: 11). Com el seu nom suggereix, el seu so i la sensació que produeix és similar a la manera que té la majoria de gent de parlar de forma directa, amb la qual cosa és molt útil per a les actrius cantants a l'hora de passar de l'escena parlada a la cantada (Harvard, 2013: 177). Sovint es confon aquesta qualitat de veu amb la veu de pit (o modal voice). El voice craft no utilitza els termes veu de pit i veu de cap, ja que dins de la mateixa etiqueta de veu de pit podrien entrar-hi qualitats tan diferents com el belting (que veurem més endavant) o la veu parlada a la qual ens estem referint (Estill, 1994). Té un so consistent i intens, i una bona projecció.

La pressió subglòtica és alta, per la qual cosa és necessari controlar la respiració (Kayes, 2004: 157), ja que pot ser arriscat pressionar amb un excés d'aire els plecs vocals en intentar augmentar la intensitat del so. El tracte vocal està neutre i relaxat, i la percepció de l'esforç és a la laringe. Els cartílags tiroide i cricoide estan horitzontals, i per tant els plecs vocals són curts i la seva massa és gruixuda. Un atac glòtic del so porta a aquesta qualitat de veu (Estill, 1986; Klimek, Obert, Steinhauer, 2005b: 12). Aquesta qualitat vocal forma part de l'M1 i funciona bé en la part més greu de la tessitura, però té un recorregut curt en les dones: en pujar el to es fa incomportable físicament i és sonorament antiestètic. És difícil de mantenir per damunt d'un sol3 (392 Hz). Al voltant del mi3, es necessita reajustar el mecanisme laringi i passar a M2 (Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré, 2003) o bé canviar de qualitat per seguir pujant de to sense risc vocal.

1.6.2. Sob/cry

Aquesta qualitat de veu s'associa al so d'un adult que plora amb serenitat (Estill, 1986), ja que el dolor o la frustració o la ràbia comportaria constricció laríngia (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005: 31). És molt utilitzada per sobre del primer fenomen de transició, o canvi de mecanisme laringi, pels voltants del mi3, però es pot utilitzar en tota la tessitura, tant en homes com en dones (Kayes, 2004: 158). Forma part de l'M2 (Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré 2003). Sona càlida, propera, dolça i tranquil·la. La diferència entre cry i sob és l'alçada de la laringe.

En el sob, la posició laríngia és més baixa, la qual cosa dóna un so més fosc que podem identificar en el cant líric (Harvard, 2013: 178).

Té el timbre ideal per a les cançons de bressol i està associada als lieder clàssics (Estill, Fujimura, Erickson, Zhang, Beechler, 1993). També la podem sentir en cantants de blues, de jazz, crooners i en veus líriques cantant piano (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005: 31). En el gènere del teatre musical és molt útil per expressar sentiments íntims i durant els assaigs i per evitar el cansament de veu produït per les repeticions, i és indispensable en els estils de teatre musical clàssic llegit (Harvard, 2013: 178; Kayes, 2004: 155).

El cartílag tiroide està inclinat i és el responsable amb el seu moviment a la laringe d'allargar i aprimar els plecs vocals (Estill, 1986; Le Huche, Allali, 1993: 74; Sundberg, 1987: 16; Harvard, 2013: 178; Kayes, 2004: 158). Hi ha molt poca pressió subglòtica (més que en el falsetto i menys que en la veu parlada) i la respiració ha de ser equilibrada i de rebot (entre els músculs inspiratoris i els exhalatoris). Hi ha retracció dels falsos plecs vocals (Kayes, 2004: 158). El paladar tou i la llengua estan en posició alta. L' esfínter aritenoepiglòtic no està activat. La laringe pot estar neutra en el cry o en posició baixa en el sob. El cap, el coll i el tors estan ancorats i la faringe s'amplia (Estill, 1986). L'atac de so que porta a aquesta qualitat de veu és el suau o simultani (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005: 32).

Aquesta qualitat de veu es podria etiquetar com a veu de cap (Kayes, 2004: 164). Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré l'anomenen l'M2 o lleuger i s'instal·la entre re3 i mi3; és per això una de les opcions per seguir pujant en la tessitura un cop exhaurida l'extensió de la veu parlada o de l'M1. Segons els autors citats, en aquest mecanisme les vores de les cordes vocals canvien de forma i s'aprimen. La vibració no afecta el múscul vocal, sinó la mucosa i la submucosa que cobreixen les cordes. La massa vibrant disminueix considerablement i la fase de tancament s'escurça. Pel que fa a les notes més agudes, segons aquests autors, la glotis no es tanca del tot. Quan les cordes s'estiren al màxim, vibren només en una part i deixen una obertura en l'altra (Heullet-Martin, Garson-Bavard, Legré, 2003). És la qualitat de veu més descansada pels plecs vocals i no comporta cap risc, la qual cosa la fa molt útil per assajar, ja que elimina la possibilitat de constricció laríngia o de fatiga vocal. Afegeix profunditat i calidesa quan es barreja amb altres qualitats. El fet que els plecs vocals treballin amablement en aquesta qualitat vocal la fa molt apropiada per rehabilitar veus (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005: 32).

1.6.3. Falsetto

Aquesta qualitat de veu està normalment associada a les notes més agudes de la tessitura dels homes (Estill, Baer, Honda, Harris, 1984) i d'alguns cors de nens (Estill, 1986) i en la música antiga (Estill, Fujimura, Erickson, Zhang, Beechler, 1993), però apareix tant en els homes com en les dones en la zona més alta de l'extensió vocal (Kayes, 2004: 154). La utilitzen els homes per imitar les veus femenines i està associada a les veus de nens quan volen cantar amb un so

dolç. És la que menys esforç requereix, sona aflautada, no es pot projectar i no sol tenir vibrato. És difícil donar color i emoció al falsetto, i no és adequat per cantar fort (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005b: 21). Per norma general és una qualitat evitada en el teatre musical (Harvard, 2013: 177), però pot ser utilitzada ocasionalment per mostrar moments de vulnerabilitat o fragilitat, intimitat i incertesa (Kayes, 2004: 154). Malgrat tot, pot ser de gran utilitat en els actors per cantar el registre agut (sempre amb so amplificat) i en els cantants de folk, el jazz, el pop i altres gèneres comercials per cantar les notes més agudes. També el podem reconèixer en el iòdel tirolès (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005b: 21).

Els cartílags tiroide i cricoide estan horitzontals, però hi ha inclinació en el pla dels plecs vocals (que s'eleven per la part posterior) a causa d'un canvi posicional en els aritenoides. Sona difús i amb aire. La pressió subglòtica és mínima, els plecs vocals estan rígids, vibren però no s'arriben a ajuntar (Suntberg, 1987: 63; Kayes, 2004: 157), i l'aire continua passant entre ells i produeix sequedat. El tracte vocal està neutre o relaxat. Un atac de so aspirat (deixant passar l'aire abans de produir el so) porta a aquesta qualitat de veu (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005: 21).

Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré l'anomenen el mecanisme del xiulet o flautí: en l'extrem agut del registre, la glotis està molt relaxada i els cricoaritenoidals laterals estan molt sòlids, i deixen passar el flux d'aire segons el principi del xiulet (Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré 2003).

1.6.4. Twang

El terme twang s'utilitza amb freqüència en les descripcions dels estils vocals utilitzats en la música popular contemporània (pop, rock, country, teatre musical, etc.). Normalment s'associa amb les notes agudes de forta intensitat, i s'utilitza per crear una impressió d'energia i expressivitat (Sunberg, Thalén, 2010: 654). Aquesta qualitat té una gran projecció i un fort timbre de metall. Es pot reconèixer en la veu de personatges de dibuixos animats com l'ànec Donald (Estill, 2003) o en la rialla de les bruixes (Kayes, 2004: 158). En estat pur, el seu so brillant i punyent pot arribar a molestar i a ser desagradable per a qui l'escolta (Harvard, 2013: 179). En els EUA és molt comuna en la música country i en l'squillo operístic (Estill, Baer, Honda, Harris, 1984). La qualitat twang i les seves variacions es poden sentir en música vocal tradicional de l'Europa de l'Est, de l'Àfrica i de l'Àsia, així com en el gòspel i en el rhythm-and-blues (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005: 41). En operetes i en teatre musical, està indicat en rols característics, normalment còmics, frenètics, histèrics o neuròtics (Kayes, 2004: 155). Sovint es descriu com a nasal, per bé que pot ser nasalitzada o no (Estill, 2003; Harvard, 2013: 179; Kayes, 2004: 155) i funciona millor en les freqüències altes.

La característica principal del twang és que l'esfínter aritenoepiglòtic s'estreny i, malgrat que està tractat com una QV concreta per Estill, també es pot considerar com a ingredient per

utilitzar (en major o menor quantitat) en altres QV com en el cas de l'òpera o el belting (Yanagisawa, Estill, Kmucha, Leder, 1989); i per augmentar la projecció, la intensitat i el timbre brillant de la veu parlada i del sob/cry (Estill, Fujimura, Sawada, Beechler, 1994: 237). Altres característiques són que la laringe, la llengua i el paladar estan alts. Pot haver-hi inclinació del cartílag tiroide, en aquest cas, amb els plecs vocals primis i llargs o es pot mantenir horitzontal, amb la qual cosa els plecs vocals estaran curts i amples (Yanagisawa, Estill, Kmucha, Leder, 1989). El tracte vocal és curt a causa de l'alçada de la laringe i de la llengua. El cap, el coll i el tors estan relaxats. Com hem dit abans, pot ser nasal, amb el paladar tou en posició baixa (obrint la porta a la cavitat nasal), o oral, amb el paladar en posició mitjana (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005: 42). Així com el twang nasal no se sol utilitzar en teatre musical, si no és que s'utilitza en personatges característics, el twang oral és molt útil en teatre musical, especialment per interpretar musicals americans on la música té un caire més modern (Harvard, 2013: 179). El fet de poder-se utilitzar tant amb el cartílag tiroide inclinat com sense inclinar converteixen el twang en un registre ressonancial, independent del mecanisme laringi (Sunberg, Thalén, 2010: 666). És un element constituent de les QV òpera i belting, com veurem a continuació, i es pot barrejar amb les altres QV. Això converteix el twang en un comodí que ajuda a creuar l'engranatge del canvi de M1 a M2 en les dues direccions, i per mixtar els registres (Kayes, 2004: 165). El twang pot ajudar a elevar la laringe en la veu parlada. Aquesta barreja permet accedir a notes més agudes. El twang afegit aprimarà la massa dels plecs vocals (més prima que en la veu parlada i més gruixuda que en el sob/cry). Reduir el volum ajudarà a disminuir l'esforç en els plecs vocals. El so del twang compensarà la pèrdua de volum. Aquesta combinació és molt utilitzada en la música que busca un so contundent i brillant (Kayes, 2004: 165). És una altra opció que tenen les dones un cop exhaurit l'M1 per seguir pujant en la seva tessitura. Funciona bé en tota l'extensió. Malgrat que la veu mixta no està recollida en l'EVTs, el twang compleix els requisits de registre ressonancial mixt (Heullet, Garson i Legré, 2003), per la qual cosa es podria considerar com a veu mixta.

1.6.5. Belting

Aquesta qualitat de veu reproduïx la fisiologia del crit i sona extremament forta (Estill, 1980; Harvard, 2013: 180; Henrich, 2006: 11). Està molt associada al teatre musical americà i a la música ètnica d'arreu del món (Estill, Baer, Honda, Harris, 1984: 65; Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 45). Té un fort component emocional, i és la qualitat de veu que millor expressa les emocions extremes de joia, desesperació, còlera, frustració, etc. (Kayes, 2004: 156). És el so que fan els bebès abans que se'ls faci callar per ser socialitzats (Estill, 1988: 37) i el que fa que determinades parts dels cors de gòspel siguin tan excitants. Hi ha grans tenors que utilitzen el belting per a les seves notes agudes més apassionades (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005: 67). Aquesta QV està tan relacionada amb el teatre musical americà que hi ha investigadors que, en

comparar les diferències entre cant clàssic o operístic i el cant utilitzat en el teatre musical, utilitzen el terme *belting* per referir-se al cant típic dels musicals (Barlou, LoVetri, 2010; Björkner, 2006; Estill, Baer, Honda, Harris, 1985) o a l'estil de Broadway (Stone, Cleveland, Sundberg, Prokop, 2003). Considerat emocionalment tens, sembla com si estigués a punt de sonar fora de control. Des del punt de vista de la pedagògica, sovint s'ha associat amb una utilització malsana del mecanisme vocal, i molts professors de cant clàssic troben aquesta qualitat vocal ofensiva (Deleo Leborgne, Lee, Stemple, Bush, 2009: 678). Durant molt de temps metges i cantants creien que el *belting* causava patologies vocals com ara pòlips, nòduls o edemes, però només si s'utilitza malament pot ser traumàtica (Estill, 1988: 37). La seva extensió va des de mi^3/sol^3 (aproximadament 330 Hz) fins a re^4 (540 Hz) (Henrich, 2006: 11).

Aquesta qualitat de veu complexa és una combinació de veu parlada i de *twang*. El cartílag tiroide està horitzontal, i és el cartílag cricoide el que està inclinat. Els plecs vocals estan més curts i més gruixuts que en cap altra qualitat vocal (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005b: 66; Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 45), i hi ha una gran pressió subglòtica amb un alt coeficient de tancament dels plecs vocals (Barlou, LoVetri, 2010; Henrich, 2006: 11); per tant, és molt important controlar la respiració, perquè augmentar el flux d'aire podria ser molt perjudicial (Kayes, 2004: 158). Hi ha retracció dels falsos plecs vocals, l'esfínter aritenoepiglòtic està estret i la laringe, la llengua i el paladar estan alts. El cap, el coll i el tors estan ancorats. L'atac que ens du a aquesta qualitat de veu és el glòtic (Estill, Fujimura, Sawada, Beechler, 1994: 243). El *belting* és sempre fort, variar-ne la intensitat requereix canviar de QV (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005b: 66).

El *belting* pertany a l'M1 i sovint és considerat com una tècnica per cantar amb gran intensitat que es troba comunament en el cant no clàssic (Henrich, 2006: 11).

Normalment no s'utilitza durant tota una cançó, sinó en determinades parts en què es vol donar més dramatisme o excitació. Aquesta qualitat de veu demana la implicació total de la cantant, i si no hi són totes les condicions necessàries és millor no fer-la servir, ja que hi ha risc vocal (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005b: 66). El *belting* es forma a partir del mi^3 o del fa^3 (zona del primer canvi) i, sovint, es confon amb la veu de pit més aguda (Estill, 1994; Kayes, 2004: 64). La seva extensió arriba fins al re^4 (Henrich, 2006). És una altra opció per seguir pujant un cop exhaurida la veu parlada, però mantenint l'M1. El seu recorregut és més curt, però, que el de la qualitat *sob/cry* o *twang*.

El so del *belting* s'identifica amb la cantant Ethel Merman (Yanagisawa, Estill, Kmucha, Leder, 1989: 343; Estill, Fujimura, Sawada, Beechler, 1994: 238; Thurman, Welch, Theime, Klitzke, 2004: 45). Aquesta cantant de musicals de poderosa veu, morta l'any 1984, va utilitzar el *belting* des de mitjans dels anys 30 fins als anys 80 sense haver pres cap classe de cant (Kenrick, 2002). Avui en dia a Broadway les estrelles del musical poden arribar fent *belting* fins a un mi^4 i

un fa4. La implicació emocional d'aquesta qualitat vocal sembla ser el que manté el públic fidel i el fa tornar al teatre cercant més belting (Deleo Leborgne, lee, Stemple, Bush, 2009: 685).

1.6.6. Òpera

Com el seu nom indica, aquesta QV té un so operístic. Es pot sentir en oratoris, òperes i recitals de música clàssica. És bastant infreqüent en teatre musical, amb la qual cosa no ens estendrem en aquesta QV. Malgrat que hi ha moltes publicacions sobre el cant operístic, clàssic o líric (Björkner, 2006: 18; Varlou, LoVetri, 2008: 314), la contemplarem només des del punt de vista de Jo Estill.

Està considerada una altra QV complexa fruit de la combinació de sob, twang i veu parlada (Klimek, Obert, Steinhauer, 2005b: 53; Kayes, 2004: 158; Harvard, 2013: 180). Les proporcions de la barreja d'aquestes tres QV bàsiques depenen del context emocional, la zona de la tessitura, l'espai en què es canta, l'estil i l'època de la música, el tipus d'orquestració o d'acompanyament, el país, la mida de l'orquestra, etc. (Kayes, 2004: 158).

Aquesta QV pot ser necessària per a alguns personatges concrets de teatre musical, en la seva variant més lleugera anomenada legit (Harvard, 2013: 180). Es pot sentir en els musicals de caire més clàssic, encara que també es podria considerar el legit més proper al sob/cry (Kayes, 2004: 158).

El tracte vocal està expandit amb la laringe baixa, el paladar tou alt, la llengua alta i comprimida, els falsos plecs vocals en retracció i la faringe ampla. L'esfínter aritenoepiglòtic està activat o estret. El cartílag tiroide està inclinat i el cricoide, horitzontal. El tors, el cap i el coll estan ancorats (Estill, 1988; Klimek, Obert, Steinhauer, 2005: 66; Estill, Fujimura, Sawada, Beechler, 1994: 242). La pressió subglòtica variarà d'acord amb els nivells de volum. També algunes de les estructures fluctuaran segons les variacions d'aquesta QV. Així doncs, l'alçada de la laringe, més o menys baixa, equilibrarà, juntament amb el twang, el color més fosc o més brillant de la veu (Kayes, 2004: 158).

El nostre posicionament respecte als registres i QV pel que fa al canvi de M1 a M2, pels voltants del mi3, és que les actrius cantants en arribar al primer fenomen de transició laringi o nota de pas tenen diverses opcions per escollir. Però, com si es tractés de les marxes d'un cotxe, no poden seguir en primera si no volen fer malbé el motor. Les possibilitats més segures que tenen per seguir pujant en la tessitura són passar a una QV que, sigui quina sigui la seva etiqueta, pertanyi a l'M2 (tingui el cartílag tiroide inclinat amb els plecs vocals primis i llargs): sob/cry o twang segons Estill, o veu mixta de M2 (tenint en compte la dificultat per concretar aquesta veu) o la tradicional veu de cap. El belting i el twang o la veu mixta (sense inclinar el tiroide) poden allargar l'M1, per tant s'ha de valorar l'estil musical, les aptituds i habilitats vocals de les cantants, el tipus d'interpretació teatral, la implicació emocional i, sobretot, la

tessitura de la cançó. Hem de tenir en compte que, un cop esgotada l'extensió d'aquestes QV, si s'hagués de seguir cantant notes més agudes es tornaria a presentar el canvi de mecanisme. En el cas que allarguessin l'M1 amb la QV belting, passarien de la QV amb els plecs vocals més curts i gruixuts possibles a una amb els plecs llargs i prims, amb la qual cosa el canvi de color seria molt més evident. Com una via de tren que en un moment donat es trifurca, s'ha d'escollir l'opció i anticipar-ne la preparació.

En els capítols següents dedicats a la interpretació teatral i al teatre musical veurem el medi en què les actrius cantants han de gestionar el seu canvi de mecanisme laringi.

2. Interpretació teatral

En aquest capítol, ens referirem a aspectes de la interpretació teatral que, segons el nostre punt de vista, poden incidir en el canvi de registre de les actrius cantants. Començarem definint el terme actuar per després endinsar-nos en la mirada externa, element indispensable perquè existeixi el fet teatral. A continuació parlarem de presència escènica, organicitat, accions teatrals i construcció de personatges, elements que configuren l'art i l'ofici de les actrius cantants, i finalitzarem amb la veu, que no fa distincions entre cantar i parlar, element indispensable i distintiu d'aquest col·lectiu.

Parlar d'interpretació teatral és endinsar-se en un tipus de coneixements i de constructes difícils d'expressar amb paraules, uns coneixements en els quals l'accés depèn de l'entrenament i l'experiència sobre un mateix (Àvila, 2011: 30). Conceptes intangibles com ara energia, organicitat, acció, impuls, emoció o intenció sovint estaran tenyits de la subjectivitat pròpia de les expressions artístiques dels autors (Codeseido, 2011: 14). Stanislavski advertia constantment que la terminologia que utilitzava en els seus escrits tenia un caràcter merament de treball, un argot teatral sorgit de la mateixa vida, sense cap pretensió científica (Gutiérrez, 2001: 27), ja que com sovint ens passa amb els conceptes interpretatius, cap explicació excepte l'experiència directa mostra el que vol dir. Intentar descriure l'experiència de l'actor significa en realitat aproximar-s'hi creant artificialment les condicions en què aquesta experiència es pot produir (Barba, 2012: 26).

A més a més, parlarem d'aspectes de la interpretació que sovint interactuen, se solapen, conviuen i existeixen els uns dins dels altres, com succeeix en els apartats sobre la presència, l'organicitat, les accions físiques i la construcció del personatge. Malgrat que els contemplarem de manera aïllada, és important no perdre de vista que configuren un tot indissociable en el comportament escènic de les actrius cantants.

2.1. Sobre l'actuació

Actuar és una activitat universal exclusivament humana. Fins a cert punt, en la nostra vida quotidiana, tots som actors (Goldstein, 2009: 6). Teatralitzem per naturalesa i és difícil no veure la nostra vida com una obra de la qual som protagonistes (Mamet, 2001: 13, 14 i 25). Actuar és imaginar i saber involucrar el nostre cos i el nostre psiquisme en aquella situació creada (Serrano, 2004: 86).

El teatre reuneix cada nit persones diferents i els actors professionals els parlen amb el llenguatge del seu comportament; sang i ossos són el vehicle dramàtic en una representació que tendeix a repetir-se i repetir-se. Feina, reputació i mitjà de vida estan en equilibri diari (Brook, 1994: 14, 16 i 19).

En actuar, vivim de forma autèntica circumstàncies imaginades (Maisner, 2003). Utilitzem la pròpia naturalesa, però de forma caòtica, per transmetre al públic els nostres sentiments, les nostres emocions, les nostres idees (Chejof, 2006: 40). L'actuació és un art que ataca certs centres intel·lectuals i emocionals del públic, i provoca, amb la seva composició disciplinada, les reaccions que els actors volen causar en l'espectador (Barba, 2004: 24). En actuar fingim ser un altre per fer gaudir el públic, però sense intenció d'enganyar. L'espectador, que sap que l'actor està mentint, se'l creu, perquè entre ells s'estableix una convenció (Goldstein, 2009). El bon teatre és una meravellosa mentida, mentida que el públic està disposat a creure, mentida que serveix per comunicar veritats. L'actor ha de fer creure la mentida del teatre per crear la il·lusió que allò que està passant a l'escenari està succeint de veritat (Brook, 1994: 22 i 23).

En algunes de les definicions més generals del significat d'actuar, trobem conceptes sobre els quals molts dels grans actors, directors i pedagogs han construït el seu discurs sobre l'art i l'ofici del teatre: l'Enciclopèdia Catalana (consultada el 21 de juny de 2015) defineix actuar de la manera següent:

Posar en acció o moció. Obrar, exercir actes propis de la seva natura, funcions pròpies del seu càrrec. Representar o executar una obra escènica, una composició musical.²

Per a la Real Academia de la Lengua Española (també consultada el 21 de juny de 2015) actuar significa el següent: Poner en acción. Entender, penetrar. Digerir, absorber o asimilar algo que se ingiere. Producir efecto sobre algo o alguien. Obrar, realizar actos libres y conscientes. Interpretar un papel en una obra teatral, cinematográfica, etc.³

Per al mestre, director i dramaturg David Mamet, la definició d'actuar és molt simple: actuar és representar una obra davant del públic, i la resta són exercicis (Mamet, 2003: 12).

Per tant podríem dir que actuar és un art i un ofici, que permet a les actrius cantants viure de forma autèntica circumstàncies imaginades amb l'objectiu de comunicar pensaments, vivències, idees, peripècies...

2.2. La mirada externa

L'art teatral, amb les seves infinites formes i tradicions al llarg de la història, és molt difícil de definir, i té molts significats imprecisos. Serà la mirada externa el que unificarà el significat de les arts teatrals. La funció del teatre és actuar per al públic (Pavis, 2014: 52; Grotowski, 2004: 203; Brook, 1994: 31). El teatre per a Grotowski és allò que succeeix entre l'espectador i l'actor. L'acte de trobada, aquí i ara, entre els organismes dels actors i els d'altres homes. Un acte que

² <http://www.enciclopedia.cat/EC-GDLC-e00002310.xml>

³ <http://lema.rae.es/drae/?val=actuar>

crea relacions diferents entre actors i espectadors segons les produccions (Grotowski , 2004: 27, 51 i 183).

La paraula teatre ve del grec theatron. Aquesta paraula grega implica la idea d'espai, de lloc, i, per extensió, de convit i reunió. D'altra banda té l'arrel del verb mirar, que connecta en un sentit ampli amb percebre i inclús amb intel·ligir. Theatron comparteix arrel amb theoria i està vinculada amb el verb theáomai, veure, aparèixer (Dubatti, 2014). El teatre és un art visual per excel·lència, un espai de voyeurisme institucionalitzat. Entre el que es deixa mirar i el que mira hi ha un concert, una conformitat, una norma admesa tàcitament (Goldstein, 2009). Un home caminant per un espai buit (anomenat escenari) mentre un altre el mira és tot el que es necessita per realitzar un acte teatral (Brook, 1994: 5). El teatre pot existir sense escenografia, sense vestuari propi, sense espai, sense efectes tècnics; de l'únic que no pot prescindir el fet teatral és de la comunió viva, directa i palpable entre actor i espectador (Grotowski, 2004: 13). La figura de l'actor no es pot deslligar de la mirada externa. Dins del concepte mirada, hi ha englobada la percepció de l'espectador que inclou l'audició. Si parlem de l'actriu cantant en singular, pressuposem sempre dues persones; sense espectador no hi ha actor, ni tan sols performer (Barba, 2002: 213).

És a partir d'aquesta mirada externa sobre la presència humana oferta al públic que s'estableix una relació viva entre les actrius i el públic (Pavis, 2014: 541); una vivència teatral, que implica un intercanvi. En aquest intercanvi hi ha la comunicació amb allò que emana de les actrius cantants i la manera en què l'espectador ho acull. Des del punt de vista del que mira, hi ha una commoció estètica. L'escenari es converteix en un mirall i l'espectador tendeix a reproduir en la seva consciència allò que ha vist. Accepta com a pròpia la força, l'energia i el "do" de l'interpret que hi ha a dalt de l'escenari (Clarà, 2011: 18). Pel que fa a les actrius cantants, allò que han projectat retornarà a elles mateixes, i les reubicarà segons la resposta de l'espectador. Per tant, el seu comportament es transforma davant del públic (Brook, 1994: 23). Les accions teatrals, en mostrar-les a l'audiència (mestre, companys, director, públic, crítics), poden desenvolupar tant l'afany de superació, com l'autocrítica cap a la seva feina, la qual cosa és obstacle en el desenvolupament creatiu, ja que dóna a la consciència racional una preponderància respecte a altres registres necessaris en la seva actuació (Pallini, 2011: 182). D'altra banda, una representació amb públic sol provocar una energia⁴ diferent a la dels assajos. En l'apartat dedicat a la veu de les actrius cantants en aquest mateix capítol, parlarem de l'autocrítica i també de l'excitació viscuda moments abans d'entrar en un escenari. Com diu Peter Brook (1994), a la sala teatral s'hi accedeix per dues entrades, el vestíbul i la porta de l'escenari. El públic completa els passos de la creació.

Així doncs, tots els esforços de les actrius cantants estan dirigits a comunicar a l'audiència peripècies, idees, emocions, etc. La seva raó de ser està en la mirada-audició del públic. En

⁴ Entenem per energia l'eficàcia, la capacitat poderosa de realitzar una activitat.

aquesta vivència teatral que s'estableix entre sala i escena, entre actrius i públic, hi ha una retroacció que també afecta emocionalment les actrius cantants. Aquesta afectació emocional pot alterar alguns dels elements que componen la seva interpretació escènica, tant per potenciar-los com per disminuir-los. Pel que fa a les actrius cantants, aquesta mirada externa podria ser un possible element que fes postergar el canvi de mecanisme.

2.3. La presència escènica

Sovint hem sentit a dir d'un actor que destaca a dalt de l'escenari fent aparentment el mateix o inclús menys que els altres actors. Té llum, està en estat de gràcia, té força, màgia, encant, omple l'escenari, té presència. Que tan bon punt trepitja l'escenari, té el públic subjugat (Stanislavski, 2002: 79). Qui posseeix aquest "do" està dotat d'una energia poderosa, que surt del més profund de si mateix, que convenç i commou (Clarà, 2011: 17). La presència escènica és una qualitat que irradia energia i s'imposa captant l'interès del públic, un "no sé què" que provoca immediatament la identificació de l'espectador, i que crea la impressió de viure en un altre món, i en un present etern (Pavis, 2014: 354). Segons Stanislavski, la irradiació i la capacitat de receptivitat d'aquesta irradiació són els camins invisibles i els conductors de la intercomunicació (Gutiérrez, 2001: 73). "Presència", en tal definició no hi ha cap connotació metafòrica, és literal (Ruffini, 2012a: 46). Tenir presència escènica és estar connectat amb si mateix i amb "l'altre" (públic, director, altres actors), estar plenament en l'experiència, amb tota l'energia del moment concentrada en una direcció, una intenció, una obertura receptiva per al treball (Urieta, 2010: 13). La presència és una qualitat discreta que emana de l'ànima, que irradia energia i que s'imposa. Quan és conscient d'aquesta presència, l'actor gosa expressar allò que sent, i ho fa de forma apropiada, sense necessitat d'esforçar-s'hi: el segueix, se l'escolta (Barba, 2012: 204).

La presència, que propicia la commoció estètica en l'espectador a través de la paraula, del gest, de la veu, ha de trencar la distància intel·lectual, l'escepticisme o la incredulitat del que mira (Clarà, 2011: 19).

La veu com a part de la presència escènica és una prolongació del cos en l'espai, la seva extensió, una qualitat física difícilment analitzable si no és com a presència de l'actor, com a efecte produït en l'oient (Pavis, 2014: 510).

En moltes llengües hi ha una expressió que podria condensar el que és essencial per a la presència de l'actor: el cos decidit (Barba, 2012: 20). Un actor amb un cos decidit posseeix una enèrgica disponibilitat per a l'acció, que es mostra com vetllada per una forma de passivitat. Segons Brook, l'actor ha de treballar el seu cos-ment fins a fer-lo sensible i integrat en tota la seva capacitat de resposta, un treball que li permeti augmentar la seva capacitat de sentir, de reconèixer i expressar un ampli espectre d'emocions. L'actor ha de desenvolupar la seva

capacitat de comprensió fins al punt que entri en un estat de màxima alerta, que li permeti apreciar el significat d'allò que està fent (Brook, 2001: 389).

Aquest estar viu, decidit, obert o present permet a l'actor entrar en una altra realitat i fluir amb una energia que en l'acció unifica el cos, la seva consciència cognitiva i la seva emoció (Pallini, 2011: 84). Fluir és un estat centrat en el temps i en l'espai, que permet a l'actor un estat d'alerta i flexibilitat per interactuar amb si mateix i amb l'entorn, responent al que requereix el moment, i explorant els camins creatius que l'actuació demani. Deixar que les coses passin i l'obra tingui lloc sense interferències, sumar-se a la seva manera de transcórrer (Clarà, 2011: 20).

Per a Barba la presència física i mental de l'actor es modela segons principis diferents dels de la vida quotidiana, que constitueixen les tècniques preexpressives que actuen sobre factors fisiològics com ara el pes, l'equilibri, la posició de la columna vertebral, la direcció de la mirada o el tipus de respiració; que produeixen tensions orgàniques que generen una qualitat energètica extraquotidiana; que transformen el cos de l'actor, manifesten la seva presència (Barba, 2012: 9).

En el teatre occidental d'origen europeu, anomenat "dramàtic" o "de prosa", l'espectador no troba en la presència de l'actor res més que les característiques del seu propi cos (Pavis, 2014: 354). El mateix cos que s'utilitza durant tot el dia per a multitud d'activitats, en sortir a escena es transforma; en l'escenari es converteix en una psique condensada i cristal·litzada; hi ha alguna cosa que viu i vibra en l'interior i es converteix en mans, ulls, cames (Gutiérrez, 2001: 22).

Paral·lelament al cos viu, dilatado, obert i decidit, l'actor s'ha de construir una ment dilatada, oberta, decidida, present; que, a través de la imaginació, doni coherència a les accions físiques executades pel seu cos-veu. Una ment exercitada que negui el que li és conegut a través de la imaginació, de salts en el flux del pensament, amb concentració i precisió, però també amb desorientació (Ruffini, 2012b: 46). La imaginació és una font inesgotable per a tot el treball de l'actor i s'ha de desenvolupar com si fos un múscul, per fer-la cada cop més i més poderosa. La màgia d'un actor és la imaginació unida a una tècnica que pugui expressar-la (Laiton, 2004: 26). Els processos mentals activaran la sensibilitat escènica interna que, juntament amb la personificació externa en les accions físiques, configura la presència escènica. La relació entre extern-intern implica un "tot orgànic" preparat per comunicar-se amb el públic (Urieta, 2010: 21).

Tant si el punt de partida per comunicar-se és un estímul intern o exterior, una ment dilatada indivisible d'un cos dilatado proporcionarà a les actrius cantants una segona naturalesa que els permetrà tenir un comportament escènic creïble, natural i orgànic.

2.4.L'organicitat

L'organicitat està íntimament lligada a la presència escènica i les accions físiques; permet a la qualitat energètica que irradia de les actrius cantants viure de manera concordant amb l'activitat que es du a terme (Claràs, 2011: 23).

Quan parlem d'organicitat ens estem referint a les relacions d'harmonia, consonància i concordança entre els actors i el material amb què treballen, entre l'estímul que els mobilitza i la seva manifestació expressiva. L'organicitat és la qualitat d'aquesta relació expressada a través de l'acció (Codesido, 2011: 114). L'estat d'organicitat és un procés psicofísic complex. Té com a objectiu despertar la intel·ligència instintiva, en la qual tenen joc la percepció i l'instint. Allibera capes del dens mottle condicionant en el qual ens trobem empresonats (Caixach, 2009: 137). Un actor té un comportament orgànic en el moment que mobilitza, des del punt de vista del personatge, tres nivells essencials: l'intel·lectual, el físic i l'emocional (Serrano, 2004: 81).

El primer en utilitzar el terme orgànic va ser Stanislavski (Barba, 2012: 200; Richards, 2005: 113). Malgrat que no el va definir en aquests termes, es pot deduir que, arrelat en el positivisme de finals del segle XIX, estigués vinculat a la idea d'organisme viu de les ciències. Els elements que conformen l'expressivitat de l'actor (veu, cos, emoció i pensament) han de treballar connectats per aconseguir l'acció teatral (Pallini, 2011: 95).

La ment, per a Stanislavski, és intel·lecte, voluntat i sentiment en recíproca interrelació; el cosment indivisible d'un actor es comporta de manera orgànica quan el cos reacciona i s'adequa a les exigències de la ment per satisfer-les; unes exigències, però, que no són reals (Ruffini, 2012a: 132).

La definició de la RAE (consultada el 3 de setembre del 2015) també ens encaixa en aplicar-la al món teatral: Dicho de un cuerpo: Que está con disposición o aptitud para vivir. Que tiene armonía y consonancia.⁵

Abans del segle XX, per referir-se a un actor eficaç i creïble es deia que era "natural", un "natural" que no té res a veure amb la fidelitat a l'experiència de la vida quotidiana. L'objectiu dels actors era ser versemblant (Schino, 2012: 202). Talment com l'adjectiu "natural", "orgànic" designa l'efecte produït en el públic; la manera que té l'espectador de percebre, en l'actuació de l'actor, una realitat paral·lela sigui quina sigui la seva aparença estilística o el procediment utilitzat per aconseguir-ho (Barba, 2012: 200). La coherència en tots els detalls de l'actuació fa que el públic s'oblidi de l'artificialitat del comportament escènic.

Cada mestre del segle XX (Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Txékhov i Grotowski, entre d'altres) va buscar el seu propi concepte d'organicitat en funció de la seva visió del fet teatral, en funció de com volia plasmar la vida en el teatre (Ruiz, 2008). Així doncs per a Grotowski, la presència està lligada a la consciència: awareness, una consciència que no està lligada al llenguatge de "la màquina de pensar" (Caixach, 2009).

⁵ <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=XaWqVl1ADDXX2xNeRi73>

Per aconseguir una actuació orgànica, el primer que s'ha de deixar de banda és la intenció de fer-ho bé i evitar la sobrecàrrega d'energies, mal distribuïda per totes les parts del cos (Clarà, 2011: 21 i 24). L'organicitat quasi sempre està bloquejada per una ment que intenta conduir el cos (Caixach, 2009: 135) que pensa amb rapidesa i ordena al cos el que ha de fer i com ho ha de fer. Per arribar a l'organicitat, o bé la ment ha d'aprendre la forma correcta de romandre en un estat passiu, o ha d'aprendre a ocupar-se exclusivament de la seva tasca i deixar de ficar-s'hi, perquè el cos pugui pensar per si mateix (Richards, 2005: 113). L'actor pensa fent (Serrano, 2004: 226).

S'ha d'actuar des del fons profund del no-pensament, d'un pensar sense pensar (Clarà, 2011: 22); o com la gent de teatre acostuma a dir, a pensar amb el cos (Barba, 2004: 217); oblidant-se d'un mateix i concentrant-se en allò que es fa (Brook, 1994: 28). Et concentres fora de tu mateix, esperes una provocació i reaccions (Layton, 2004: 21).

L'organicitat per a Grotowski significa viure d'acord amb les lleis naturals, però a un nivell primari, instintiu (Richards, 2005); a través d'eliminar les resistències que l'organisme oposa als processos psíquics. A l'organicitat, no s'hi arriba a través de col·leccionar tècniques, sinó destruint obstacles, la via negativa, creant l'estat mental necessari: una disposició passiva per realitzar un paper actiu. Les lleis de l'organicitat es desenvolupen inconscientment, amb absoluta candidesa i innocència, i fan fàcil allò que sembla impossible (Clarà, 2011: 21). Per a Grotowski, l'organicitat està relacionada amb la infància. El nen gairebé sempre és orgànic, però aquesta organicitat es va perdent en fer-se adult i aixecar les seves pròpies barreres (Brook, 1994: 28), pels condicionaments socials, educatius i culturals (Caixach, 2009: 135). Per allargar la vida de l'organicitat s'ha de lluitar contra els hàbits adquirits, contra l'entrenament de la vida corrent, trencant, eliminant els clixés de comportament i, abans de la reacció complexa, tornant a la reacció primària (Richards, 2005). En altres paraules, retrobar la fascinació de la mirada innocent del nen que, menys condicionat que l'adult, ho descobreix tot per primera vegada. L'infant percep de manera directa, immediata, amb una visió clara i sense judicis. Per a ell no hi ha futur ni passat, només el present és real (Caixach, 2009: 136). L'organicitat és una virtut escènica, indiferent de l'estil adoptat, que atorga a l'actuació l'aparença viva de la "primera vegada"; que implica un compromís, una capacitat per situar-se en l'aquí i l'ara de la ficció (Serrano, 2004: 81 i 83).

Grotowski, cap al final de la seva vida, distingeix dues orientacions en el treball de l'actor: el camí orgànic i el camí basat en la composició (artificial o no orgànic). En la via orgànica, arrelada al cos i vinculada a l'atenció vigilant dirigida a l'entorn, es parteix del procés, l'impuls precedeix (i condueix) la composició. En la via no orgànica, caracteritzada per la composició estricta de les posicions corporals, primer es crea la forma i, per tant, la composició precedeix l'impuls. Aquests dos inicis de treball tindrien, idealment, el mateix propòsit: la unificació de

l'espontaneïtat i la precisió, de la vida i l'estructura, del procés i la composició (Caixach, 2009: 132).

En relació amb el nostre objecte d'estudi, en el moment de la preparació vocal de les actrius cantants, estarà donada generalment per la via no orgànica, és a dir, per l'anticipació de la forma a l'impuls. S'establirà una composició corporal centrada en l'òrgan fonador, cas en el qual, com ens referim en el nostre estudi, fixarà el canvi de registre de M1 a M2. Possiblement, la ment discursiva contribuirà a establir aquest canvi en un espai "conegut" o en una zona de confort. Què passarà amb aquest canvi de mecanisme en demanar-li a les actrius cantants un comportament orgànic dins d'un context teatral? Possiblement els impulsos no racionals les portin a canviar la corporalitat i a silenciar la ment discursiva, per tant, el canvi es podria desplaçar.

2.5. Les accions teatrals (físiques)

L'acció és l'essència del fet teatral. Per posar en escena qualsevol proposta teatral l'hem de fer visible amb el nostre cos i la nostra veu (Grotowski, 2004). És l'element pel qual el teatre salta de l'abstracció del text a la més complexa realització (Serrano, 2004: 223). Les accions són esdeveniments escènics produïts en funció del comportament dels personatges; són alhora el conjunt dels processos que transformen visiblement l'escena i, en l'àmbit invisible, aquests processos intervenen en les seves modificacions psicològiques o morals dels personatges (Pavis, 2014: 30 i 335).

En aquest apartat ens centrarem bàsicament en les aportacions de dos autors, Stanislavski i Grotowski, ja que tots dos van basar la tècnica interpretativa en el treball sobre les accions físiques.

Stanislavski defineix l'actor com un mestre de les accions físiques, ja que, segons l'autor, no hi ha res que expressi millor l'estat emocional de la seva ànima que el seu comportament extern, és a dir, la cadena ininterrompuda d'accions físiques (Gutiérrez, 2001: 112).

Al principi, Stanislavski va orientar les seves investigacions mitjançant tècniques d'índole psicologista donant cabdal importància a l'esfera emocional de l'actor. No obstant això, ja al final de la seva vida les seves indagacions van derivar en l'anomenat mètode de les accions físiques (Knébel, 1996; Ruiz, 2008: 34; Urieta, 2011: 15; Codesido, 2011). Aquest treball va ser continuat i evolucionat per Grotowski (Richards, 2004: 175; Sais, 2009: 1; Caixach, 2009; Ruiz, 2008: 386; Grotowski, 2004: 10).

Els sentiments i les emocions són independents de la voluntat i precisament per aquest motiu Stanislavski, en l'últim període de la seva activitat, preferia posar l'accent en allò que està subjecte a la voluntat, en allò que és possible fer, perquè el que es fa depèn de la voluntat (Grotowski, 2004: 203). No persegueix els sentiments ni les emocions, apreneu a actuar amb

veritat; les accions despertaran els veritables impulsos, i els impulsos, les emocions i els sentiments necessaris, diu Stanislavski (Gutiérrez, 2001: 20).

Stanislavski avançava ja en la seva època l'existència de la connexió entre la vida física i la vida psíquica, la connexió entre els moviments de la psique i les seves manifestacions a través del cos (Stanislavski, 2002: 7 i 8; Gutiérrez, 2012; Richards, 2005: 19, Codesido, 2011: 61; Knebel, 1996: 18 i 19). El seu sistema està inspirat en les mateixes lleis de la naturalesa, en les quals el psíquic i el físic és indivisible (Damasio, 2011b: 18; Morgado, 2010: 37). Les accions físiques de Stanislavski no són activitats, són elements de comportament, accions elementals veritablement físiques, però lligades al fet de reaccionar als altres; totes les forces elementals del cos estan orientades cap a algú, o cap a un mateix: escoltar, mirar, procedir amb un objecte, trobar punts de recolzament: tot això és l'acció física (Grotowski, 2004; Ruiz, 2008: 386). Han de ser clares i precises (Stanislavski, 2002: 40). Han d'estar lligades a desitjos i anhels; han de tenir una justificació emocional interna, un perquè, han d'existir per algú o contra algú (Richards, 2005: 126).

També Grotowski, com hem dit abans, format i influenciat per Stanislavski, agafarà el relleu de les accions físiques (Sais, 2009: 11). La diferència fonamental entre el mètode de les accions físiques de Stanislavski i el treball de Grotowski està en els impulsos (Richards, 2005: 165). Stanislavski treballa les accions en el context de la vida comuna de les relacions: persones en circumstàncies realistes del quefer quotidià dins d'una convenció social, aquestes accions permetran construir a l'actor el comportament del personatge segons les circumstàncies donades de l'obra (Ruiz, 2008: 387). Grotowski, en canvi, busca les accions físiques en el corrent bàsic de la vida que porta a actuar de manera primària, no reflexiva, i que no les limita necessàriament a les situacions realistes (Richards, 2005: 165). L'acció orgànica ve del cos i no del cap, no és pensada sinó viscuda plenament i està profundament vinculada a les forces de la naturalesa i als impulsos vius. Una expansió que és pura percepció, com l'acció d'un animal salvatge que perseguit pel seu depredador es troba immers en un estat vibrant on la totalitat de l'ésser està plenament involucrada en l'acció (Caixach, 2009: 135).

El treball sobre les accions físiques de Grotowski (2004) és una porta per entrar en un corrent vivent d'impulsos (Richards, 2005: 165). Les accions conduiran l'actor a una corporalitat lligada a la seva història personal, al seu cos-memòria. La seva projecció exterior, en les accions visibles, és només el final d'aquest procés. Si la connexió entre el procés interior i l'acció es tallés, l'acció esdevindria un gest fals, mort i rígid. Es tractaria llavors d'una execució mecànica (Caixach, 2009: 133).

Perquè les accions físiques siguin reals en escena, és a dir, conscients i voluntàries, han de complir dues condicions: la precisió entesa com a coherència formal externa i l'organicitat entesa per la coherència interna o psicològica (De Marinis, 2012: 206).

Tota acció necessita uns protagonistes per ser portada a terme, tant si són personatges com actants (entitats generals no antropomòrfiques i no figuratives com ara la pau, eros, el poder polític, etc.), que només tenen una existència teòrica i lògica en un sistema d'accions o de narracions (Pavis, 2014: 335). Les accions físiques portaran les actrius cantants a tenir un comportament orgànic, que podria ser causa de modificació del canvi de mecanisme tant per provocar possibles estats emocionals com per portar-les a una corporalitat diferent.

2.6. La construcció del personatge

Els personatges són presències potencials transmises pels textos, pels diàlegs o els monòlegs, que es poden deduir o imaginar a partir de les accions fixades, del que és dit o fet (Barba, 2004: 219). Són construccions de la imaginació dels autors expressades en les paraules d'una pàgina o en les lletres d'una cançó i, alhora, el procés de producció psíquica i física del treball dels actors (Harvard, 2013: 6 i 7). Els actors concreten aquells elements que el paper deixa a la imaginació, imposant la seva idea sobre el text i sobre l'espectacle (Olivar, 2004: 185). La construcció dels personatges significa la creació d'entitats individualitzades figuratives, les quals es defineixen per una sèrie de trets distintius físics i psíquics que comportaran un tipus de corporalitat determinada que afectarà la manera de realitzar les accions (Pavis, 2014: 337 i 30). Per a Mamet l'actor no necessita convertir-se en el personatge, ni sentir res, tan sols crear la il·lusió en la ment del públic (Mamet, 2003: 16). Des d'aquest punt de vista, els personatges com a tals no existeixen. La transformació en els personatges esdevindrà en la mirada del públic. Hi ha un contracte sense paraules quan comença un espectacle: si un actor és prou hàbil, l'audiència desconnectarà la seva incredulitat, acceptant l'actor com a personatge el temps que duri la representació (Harvard, 2013: 6 i 7). És una il·lusió que desapareix un cop finalitzada l'obra. L'actor, després d'interpretar un personatge esgotador, es troba radiant i relaxat en el seu camerino (Brook, 1994: 184).

El personatge per a Stanislavski és un ser completament nou, nascut de la combinació entre el personatge escrit i l'actor. A partir d'ell mateix, l'actor es disposa a buscar les circumstàncies del personatge proposades per l'autor, fins a arribar a un estat d'identificació amb aquest nou ser, que és el personatge (Gutiérrez, 2012; Richards, 2005: 164 i 165). Des de les primeres passes, l'actor ha de connectar ment i organisme tant per sentir-se en el personatge com per sentir el personatge dintre seu. Per a Stanislavski, l'objectiu principal de l'art teatral consisteix en la creació de la vida interna del personatge i en la seva encarnació artística a l'escenari; l'autor ho condensa en un "jo sóc" (Stanislavski, 2002: 153), que significa: jo existeixo, sento i penso com el personatge. Per mitjà del seu cos ha de transmetre tots els successos i esdeveniments de la vida interna i espiritual del personatge, i revelar la idea de l'autor, del

director i del seu "jo" personal. L'actor no ha de fingir ni imitar el personatge, sinó viure'l, ser el personatge (Gutiérrez, 2012: 27-30).

Pel que fa a Grotowski, el personatge és una mena de pantalla, amb la qual l'actor manté la seva intimitat i la seva seguretat i queda protegit del públic; està construït a través del muntatge, i destinat principalment a la ment de l'espectador. L'actor no s'identifica amb el personatge (Richards, 2005: 164 i 165). El procés de construir un personatge té més a veure amb buidar-se, anar deixant enrere pors, racionalització excessiva i formes mecàniques que limiten l'actor. Serà la via negativa la que elimini barreres físiques i psíquiques de la vida quotidiana (Grotowski, 2004: 11) i permeti la depuració del comportament per sobre de les tècniques acumulatives, buscant una comunicació pura, més essencial, amb l'espectador (Urieta, 2010: 20; Ruiz, 2008: 376). El personatge no ha de ser per a l'actor una recreació sinó un desafiament al qual respon amb tota la seva capacitat (Grotowski, 2004: 224 i 225). Segons Brook, la frase de Stanislavski "construir un personatge" és desorientadora, ja que el personatge no és una cosa estàtica que es pugui construir com si es tractés d'una paret. També per a Brook l'actor ha de realitzar fonamentalment un acte d'eliminació per arribar al personatge que interpreta (Brook, 1994: 154).

Tots els personatges teatrals necessiten una acció i, inversament, tota acció per ser posada en escena necessita uns protagonistes, tant si són personatges humans com simples actants (Pavis, 2014: 335). Construir un personatge significa identificar i portar a terme les accions que siguin creïbles i orgàniques per a aquest personatge (Harvard, 2013: 160; Martín, 2010).

El concepte de personatge serà indissociable de l'actriu cantant que l'encarna i de la tècnica de composició que utilitzi per desenvolupar-lo (Codesio, 2011: 16). A través de les accions, del quefer escènic, el cos-veu de les actrius cantants anirà construint el cos-veu del personatge, o bé, el personatge s'anirà apropiant en el quefer escènic del cos i la veu de les actrius cantants. Quan una actriu cantant parla de trobar el personatge, possiblement el que vol dir és que intenta trobar el que fa el seu personatge i de quina manera ho fa, és a dir, les accions físiques que porta a terme (Harvard, 2013: 7). El to, la potència, el timbre i la coloració de la veu permetran identificar immediatament el personatge i, al mateix temps, influeixen directament com una percepció directa i sensual en la sensibilitat de l'espectador (Pavis, 2014: 510 i 511).

Quan més s'endinsen les actrius cantants en les tasques interpretatives, més requisits se'ls demana que separin, entenguin i compleixin simultàniament. Han de donar vida a un "inconscient" estat del qual són totalment responsables (Brook, 1994: 170). D'altra banda, pertanyen a una època en la qual les seves vides interiors estan dominades per la ment discursiva. Aquesta porció de la ment manté el control; divideix, secciona, etiqueta; empaqueta el món embolicant-lo com a "conegut" (Richards, 2005).

En un context teatral, les actrius cantants no haurien de fer distincions entre veu cantada i veu parlada, i deixar-se portar per una interpretació orgànica, que integrés tots els elements del seu comportament escènic. Si ens referim a actrius cantants inexpertes, segurament la seva formació s'ha produït en parcel·les aïllades les unes de les altres: cant, veu parlada, interpretació o treball de cos no han tingut la possibilitat d'interactuar fins al moment dels assajos d'un taller, un muntatge teatral pedagògic o en les primeres experiències professionals. En el cas del canvi de mecanisme laringi, el més segur és que s'hagi treballat a classe o a casa per separat dels altres elements escènics, i per tant sense el comportament orgànic finalment trobat a l'escenari, la qual cosa podria implicar una modificació del lloc de la tessitura on s'efectués aquest canvi de registre.

2.7. La veu, que no fa divisions entre cantar i parlar

Les actrius cantants, en actuar, tenen l'oportunitat de combinar els millors aspectes del drama i la comèdia amb la força emotiva de la música per crear un potent mitjà d'expressió teatral. La música, la més universal de les arts, té l'habilitat de transcendir les diferències culturals, lingüístiques i socials i arribar a tothom (Harvard, 2013: xiii). Si en el teatre musical la música té el potencial d'afectar l'audiència d'una manera tan profunda que fins i tot pot superar l'impacte d'una obra de teatre (Evans, 2013: ix), també té una sèrie d'imposicions pròpies marcades pel compositor de la partitura com ara tons, tessitura, ritme, pauses i dinàmiques de cada part cantada. Cantar i parlar són dues formes de comunicar que necessiten un objectiu i una història al darrere, és a dir, un pensament clar i net d'allò que volem comunicar (Bernard, 1976: 353). Tot el cos participa en la seva producció (Arias, 2007: 13; Reguant, 2009: 98) i, al mateix temps, reacciona en escoltar la nostra pròpia veu, l'entorn sonor o el missatge oral de les altres persones (això produeix una retroacció d'emoció i comunicació que permet a les actrius cantants assolir les més altes cotes de l'expressió (Arias, 2007: 13).

La veu de les actrius cantants de teatre musical s'ha d'adaptar a les demandes musicals de la partitura (del director musical o del compositor) i, al mateix temps, ha de comunicar; ha de ser el vehicle que permeti al públic sentir el text, els pensaments, les històries i les emocions dels personatges (Reguant, 2004: 79). Percebrem un so vocal com a parlat o cantat segons les seves característiques acústiques dominants. En el cant s'afegeix el ritme als diferents paràmetres de la veu com són el to, la intensitat i el timbre. De la mateixa manera, les modulacions dels paràmetres són fines i ajustades a l'emissió desitjada (Uzcanga, Fernández, Marqués, Sarrasqueta, García-Tapia, 2006: 52; Welch, 2005: 240). En cantar, la narrativa del text estarà estructurada dins de l'arquitectura subministrada per la música (Pavis, 2014: 307 i 308). Si la literatura i el text dramàtic subministren un motlle més o menys modificable per l'actor, dins d'una estructura musical, el text estarà acotat pels elements rítmics, harmònics, melòdics i dinàmics establerts en la partitura per l'autor de la música. Les actrius cantants hauran de

tenir un nivell tecnicovocal i musical que els permeti assolir amb seguretat les dificultats de la partitura, ja que la consciència d'alguna cosa no funciona musicalment o tècnicament i els impedirà interpretar o expressar (Harvard, 2013: 5). Per adaptar-se a les demandes de la partitura, les actrius cantants hauran de partir de certes competències per fer entendre el material musical: un bon sentit del ritme i de l'afinació i un instrument (la veu) sa, i amb una tessitura adequada. La musicalitat, resident en el cervell, sumada a una tècnica de cant adequada, seran la clau per a les actrius cantants (Uzcanga, Fernández, Marqués, Sarrasqueta, García-Tapia, 2006: 52). Malgrat la necessitat d'integració entre música i escena, quan es desconeix el material que cal treballar o durant els primers dies d'assaig, és aconsellable treballar separatament cada àrea, focalitzant de manera separada en els components tècnics, fins sentir-se còmode en cada una de les tasques (Harvard, 2013: 171 i 172). Això donarà seguretat i facilitarà més tard la integració entre el cant i l'actuació, ja que segons la formació i experiència de les actrius cantants, juntament amb la dificultat de l'obra que cal interpretar, se sentiran més o menys insegures en una disciplina o una altra. Disciplines, música i escena que no haurien d'estar l'una al servei de l'altra, sinó que haurien de conservar una autonomia de la qual també es beneficiés l'altra. La música crea per si sola mons virtuals, marcs emocionals per a la resta de la representació, proporciona una atmosfera emocional que il·lumina el gest i la interpretació de les actrius. L'escena dona visibilitat i sentit a la música omplint-la amb el text d'un significat concret. En harmonitzar-se, música i escena integren mirada i escolta per part de l'espectador-auditor (Pavis, 2014: 307 i 308).

El fet que no es contempli la veu de manera interdisciplinària pot provocar una interrupció en el flux interpretatiu en passar de parlar a cantar i viceversa. Depenent de la seva formació vocal, poden tenir certes pors i inseguretats tècniques i musicals a l'hora de cantar, amb la qual cosa l'objectiu expressiu queda malmès. En l'altre extrem, amb una tècnica més sòlida, la preocupació per tenir un so bonic o per cantar "bé" ens porta també a un detriment de la intenció interpretativa (Dean, 2007: 2, 8 i 10). Sovint, les mateixes actrius cantants s'autoinhibeixen (self-consciousness) anticipant la manera de cantar, buscant el resultat, imposant mentalment solucions que ja coneixen (Grotowski, 2004: 202). Com si imitessin la manera com elles creuen que hauria de sonar, i no pas permetent que la veu soni connectada amb l'escena. Haver de... en comptes de permetre que... L'autoinhibició les portarà a un carreró sense sortida que bloquejarà tot progrés interpretatiu (Harvard, 2013: 3 i 4). Aquesta autoinhibició està produïda per una sèrie de pensaments del tipus: no arribaré a la nota aguda, estic respirant malament, no sé què fer amb els braços, etc., que sovint cohibeixen la manera de cantar i, segons l'autor citat, trenquen el flux interpretatiu.

El resultat del treball de les actrius cantants estarà donat per la fusió de tres nivells inseparables per a l'espectador i per a l'espectacle. Un primer nivell individual i intransferible

que depèn de la seva herència genètica i de la seva personalitat, corporalitat, caràcter, sensibilitat, color de veu, intel·ligència musical i artística. Un segon nivell és el seu context. L'actriu, amb la seva personalitat irrepètible, pertany històricament i culturalment a un lloc, el teatre musical en el nostre cas (al qual dedicarem l'últim apartat del nostre marc teòric). El tercer nivell que fa referència a la utilització de la fisiologia segons tècniques corporals i vocals extraquotidianes (a les quals ens hem referit en parlar de la presència) (Barba, 2004: 9).

Pel que fa al primer nivell, la veu de les actrius cantants és un aspecte essencial de la seva identitat humana, del seu llegat genètic, fortament vinculada a la seva personalitat (Cornut, 1998: 69).

Respecte al segon nivell, el teatre musical, hem de tenir en compte que sovint hi han llargues temporades amb 6 o 7 funcions a la setmana, dobles funcions i només un o dos dies de descans setmanal (depenent de la productora, o del teatre). En aquest context, com diu Casanova, la veu de les actrius cantants és com un cotxe de carreres que s'ha d'enfrontar sovint a situacions d'intensitat i duresa importants. El seu aparell fonador ha d'estar en perfectes condicions per no patir contratemps que li suposin problemes posteriors (Casanova, 2007: 65).

En el tercer nivell les actrius cantants tenen les tècniques preexpressives que els permetran, des de les seves característiques, utilitzar el seu cos i la seva veu per tenir un comportament escènic. Aquestes tècniques corporals i vocals són un conjunt de procediments i recursos, juntament amb la perícia o habilitat per utilitzar-los i mobilitzar-los, que estan en equilibri entre allò que sabem i allò que sabem sense ser conscients que ho sabem. La pràctica i la realització de processos crea coneixement, un coneixement implícit, tàcit, incorporat, relatiu al fer. Aprendre alguna cosa significa conquerir-lo a través de la pràctica (Richards, 2005: 17). L'observació, la pràctica i l'autodidactisme (habilitat de discernir allò que pot servir, fent una selecció entre totes les indagacions, regles, trobades, relacions i enfrontaments del context en què es viu) són, juntament amb els ensenyaments de tipus acadèmic, els elements que donaran ofici a les actrius cantants, que faran competent la seva veu en un escenari (Barba, 2004: p. 229). Les actrius cantants han de conèixer la seva veu, que en certa mesura vol dir conèixer-se a elles mateixes, ja que, com diu Casanova, el ser humà és un instrument vocal en la seva totalitat. La seva veu serà el resultat dels seus aprenentatges, el seu treball constant, però també de les seves emocions i sentiments, dels seus dubtes, pors i inseguretats, i també de les seves eufòries (Casanova, 2007: 86). Per fer front a l'esforç físic i energètic produït pel nombre de funcions seguides, hauran de tenir una bona tècnica de fonació adaptada a la pròpia situació professional (Uzcanga, Fernández, Marqués, Sarrasqueta, García-Tapia, 2006: 51). El fet que la veu sigui connatural a l'ésser humà, que el cant i el teatre formin part de la història de la humanitat des de les seves albers, no supleix el fet que la prestació vocal professional exigeixi conèixer i aplicar una tècnica vocal alliberadora de la veu (Casanova, 2007: 87).

Aquesta tècnica tindrà una finalitat doble: per una banda, tenir la màxima eficiència amb un mínim esforç; per l'altra, la prevenció de patologies d'origen funcional i orgànic (Scivetti, 2007: 47 i 48). Gràcies a la tècnica, fins i tot a una certa distància, en la qual el públic no arriba a veure amb claredat les expressions facials, les actrius cantants segueixen comunicant, expressant i transmeten amb la seva veu (Reguant, 2004: 79). Bustamante (2007: 89) utilitza el concepte ergofonació: conjunt de tècniques que tenen com a finalitat optimitzar els recursos corporals de què disposa l'ésser humà per emetre la veu de forma convenient (Bustamante, 2007: 89). Aquest conjunt de tècniques seran un punt de partida i estaran al servei dels objectius artístics, dels aspectes expressius, interpretatius (Bustos, 2007: 16). La tècnica vocal formarà part d'un llarg camí entre l'aprenentatge inicial i la consolidació professional de l'ofici, un procés d'adquisició, pràctica i domini dels mecanismes de la veu cantada. Sovint aquesta tècnica està implícitament lligada al concepte d'escola, i, per tant, de moda, de tendència i d'estil (Galindo, 2007: 115).

Hem de dir que lluny de cap aprenentatge mecànic, aquestes tècniques, preexpressives, i la tècnica vocal en particular, han de ser art i part del ser orgànic de les actrius cantants en la seva pràctica escènica, no es poden adquirir sense una implicació total (Reguant, 2004: 82). Aprendre la tècnica és fonamental per oblidar-se'n posteriorment i convertir-la en comunicació teatral efectiva (Agüera, 2009: 2).

La tècnica és eficaç quan estem connectats corporalment i emocionalment a allò que s'està dient i que s'està actuant. Llavors les cançons són tractades com a monòlegs, els duets com a diàlegs, la parla es contamina de les ressonàncies del cant, adequa el seu volum després del cant (Dean, 2007). En aquest cas no hi ha diferència entre l'actuació i el cant. Per a Brook la tècnica vocal com a tal és un mite, ja que no existeix una veu correcta, ni tampoc un mode adequat d'utilitzar-la, el que hi ha són molts modes incorrectes. Per a l'autor esmentat, els usos incorrectes de la veu són aquells que constreixen el sentiment, limiten l'activitat, esmussen l'expressió, anivellen les particularitats, generalitzen l'experiència i tornen ordinària la intimitat (Brook, 2011: 9).

Així doncs, podem considerar que hi ha dos tipus de tècniques: unes d'acumulatives a través de l'aprenentatge i de la suma d'habilitats, les quals faran els actors lliures per connectar de manera conscient el seu cos-veu-ment per posar-lo al servei de l'habilitat creadora teatral. Al mateix temps, seguint la via negativa que proposava Grotowski (2004: 10 i 11), unes altres que els permetran eliminar les barreres psíquiques i físiques quotidianes que bloquegen el procés creatiu. Aquestes tècniques de via negativa s'articulen mitjançant la supressió de totes les resistències personals que impedeixen arribar a una revelació sincera, mentre que amb l'acumulació d'habilitats es va engrandint l'equipatge vocal de trucs i estereotips que no revelen res de si mateix (Sais, 2009:14). El treball no es basa en com fer, sinó en com deixar fer,

és a dir, en com alliberar la veu, sense separar les paraules del seu context vital (Brook, 2011: 9 i 10).

Des d'aquesta segona perspectiva, l'entrenament es converteix en un mitjà d'autoexploració i no en un fi per adquirir un cert virtuosisme (Ruiz, 2008: 376, 377). La veu s'ha de despullar d'aquells tics i tensions que no permeten que s'adapti amb llibertat a allò que el personatge ha d'expressar. El cos i la veu han d'estar disponibles per transmetre qualsevol sentiment sense traves, sense interferències. Les actrius cantants han de buscar allò que fan de més (tensions, bloquejos, pensaments inútils) i eliminar-los (Reguant, 2004: 80 i 2009: 96).

Com diu Brook, en algunes parts del món es canta pel plaer de cantar pel simple plaer de cantar i es balla pel simple plaer de ballar, sense cap entrenament físic ni vocal previ, i els seus músculs i cordes vocals realitzen, sense equivocar-se, el que se n'espera, "es confia en la naturalesa i s'actua per instint" (Brook, 2011: 9). Aquest instint, però, es veu minvat des del naixement pels condicionaments de la societat. Aquests obstacles són el resultat d'hàbits adquirits que s'han convertit en part de l'equipament vocal automàtic. Cal alliberar les seves possibilitats ocultes i ser fidels a l'instint del moment. Cal alliberar la veu i fer orgànic el llenguatge, de manera que les paraules siguin estímul del so, de manera que la flexibilitat i el registre siguin trobats a petició de les paraules. S'ha d'integrar el motiu i la forma, de manera que es pugui presentar i ser al mateix temps (Fuentes, 2011: 14).

Cantar és comunicar, el cant és comunicació. Per a la cantant i foniatra Cori Casanova, la veu és una dada objectiva i objectivable, però és també un desig de comunicació, una experiència íntima d'allò viscut, un reflex de les emocions (Casanova, 2007: 67). Hi ha una forta simbiosi entre cant i emoció. Es diu, en els mètodes d'entrenament de teatre musical, que la cançó s'utilitza quan l'emoció és tan contundent que no hi ha cap altra manera d'expressar-la. Quan l'acció física no és suficient per expressar els sentiments, en un musical, és el punt emocional en el qual un personatge canta (Dean, 2007: 6). La veu és una via de seducció capaç de transmetre les emocions més profundes; d'altra banda, les emocions poden alterar-la (Botey, 2008: 27 i 29). Cantar és una forma de comunicació polifacètica, on concorren diferents missatges produïts i percebuts al mateix temps. Les cantants tenen una comunicació (intrapersonal) amb elles mateixes moment a moment a través del corrent acústic. Els proporciona diverses formes de retroalimentació relativa a característiques musicals, qualitat vocal, precisió vocal, autenticitat, estat emocional i d'identitat personal. També es comuniquen (interpersonalment) amb el que escolta, els companys, el director, audiència, etc. Aquesta comunicació és musical, referencial (a través del text) i emocional (Welch, 2005: 255). En actuar, les cantants actrius han de gestionar dos tipus d'emocions: les seves com a actriu (personals) i les seves com a personatge (fruit del seu comportament escènic). Aquesta combinació pot arribar a crear una tensió constant entre la història de la cançó i la història real

de la cantant en l'escenari (Davidson, 2005: 226), en la qual la veu pot sortir perjudicada, ja sigui perquè el degoteig d'autocrítiques bloquegi el procés d'actuació (Harvard, 2013: 4) o per amplificar de manera descontrolada l'emoció escènica. És imprescindible no perdre el control. Les emocions s'han de conduir i reconduir dins de l'escena cap allò concret que s'ha d'interpretar (Reguant, 2009: 52).

Sembla que hi ha una estreta correspondència entre les característiques acústiques de la sonoritat de les emocions de la vida diària i els senyals expressius utilitzats per expressar emocions cantant. Estudis fets analitzant actuacions enregistrades indiquen que les interpretacions es veuen afectades de manera específica per cada emoció (Welch, 2005). L'actuació musical utilitza senyals acústics com ara canvis de tempo, intensitat de so, ritmes, entonació, articulació, timbre, vibrat, atacs de so i pauses per comunicar emocions com tendresa, felicitat, tristesa, por i ira (Juslin, 2001).

Dins del còctel d'emocions de les actrius cantants, també es troba una certa excitació, que esdevé del fet de cantar amb públic o sota pressió. Alguns autors utilitzen els termes "por escènica" i "ansietat de l'actuació musical" per descriure les conseqüències de l'estrès (Larrouy-Maestri i Morsomme, 2013: p. 52). Aquesta efervescència viscuda és pràcticament imperceptible per a l'espectador. Aquest estat d'excitació modifica les sensacions corporals (boca seca, suor freda, accelerament del batec del cor, etc.), marca l'entrada al ritual escènic. Es tracta d'un canvi en l'estat químic, emocional i energètic de l'organisme (Pallini, 2011).

Sentir un cert grau d'emoció o d'excitació abans d'una actuació amb públic és normal i fins i tot necessari per mantenir un punt d'alerta i de concentració que ens fa estar energètics i connectats amb tot el que ens envolta. Aquesta sensació normalment desapareix poc després de trepitjar l'escenari (Bustamante, 2007: 113). El trac, més o menys dominat, sol ser freqüent en tots els professionals que treballen de cara al públic. El trac és un desequilibri nerviós provocat psíquicament per la por a l'emoció de cantar en públic, que pertorba la circulació sanguínia, la respiració i la secreció glandular (Perelló, 1975).

Aquest estat emocional també pot existir durant els assajos on el director i els companys d'assaig poden adquirir el rol del públic. La falta de domini de l'instrument vocal, la manca de confiança en un mateix, les demandes del director o la responsabilitat per mantenir un cert nivell artístic (hem de tenir en compte que el teatre musical demana actrius multidimensionals, que cantin, actuïn i ballin) (Harvard, 2013: xv) són factors que poden desencadenar una emoció més que cal afegir a les pròpies del personatge o de l'acció escènica.

Tancarem aquest apartat dient que les actrius cantants, amb la seva genètica i personalitat, dins de la situació espectacular del seu context, utilitzen el seu cos-veu animat per processos mentals per comunicar a l'espectador una sèrie d'idees, vivències, emocions i sentiments. Les seves accions teatrals i les seves peripècies de ficció han de ser creïbles per al públic. Malgrat

que el seu comportament escènic (mental-corporal-vocal) sigui diferent al comportament de la vida quotidiana, han de viure amb autenticitat i coherència aquesta segona naturalesa, per tal de ser versemblant per a l'espectador, la qual cosa les portaria a emocions i sentiments que modificarien la seva corporalitat, que al mateix temps modificarien les seves emocions i sentiments en un bucle que s'aniria retroalimentant. Les peculiaritats del seu context, el teatre musical, les obliga a utilitzar la seva veu alternant cant i parla. És per això que han de tenir uns certs coneixements musicals més relatius al fer que a la teoria; i una tècnica vocal o fonadora adequada per assolir les demandes de les composicions musicals i el desgast físic i energètic del nombre de funcions portades a terme en el gènere del teatre musical.

3. Context de les actrius cantants: el teatre musical català

Aquest capítol està centrat en la configuració del teatre musical com a gènere a Catalunya, tal com avui el coneixem, i en relació amb el perfil tecnicovocal de les seves actrius cantants. També veurem com es va iniciar l'ensenyament d'aquest gènere quant a cant. Malgrat tot, farem una breu introducció amb algunes definicions de teatre musical i algunes referències als seus orígens als Estats Units i a Espanya. Posarem l'accent en els musicals rock, també anomenats òperes rock, i en els megamusicals, ja que tant els uns com els altres incideixen directament en la manera de cantar. Els musicals rock, perquè utilitzen uns recursos vocals trets de la música comercial contemporània (coneguda vulgarment com a música moderna, pop, jazz, rock, etc.). Els megamusicals, o espectacles de gran format amb elements tècnics i escenogràfics de gran format, convertits en fenòmens de masses, perquè amb la seva extensió per les grans ciutats (a través de franquícies) no solament exporten els espectacles sinó la manera de cantar-los.

Un cop centrats en el teatre musical català, ens endinsarem en els seus orígens de la mà del grup teatral Dagoll Dagom, del compositor i director musical Joan Vives i de l'actriu cantant Carme Sansa, tots ells pioners del gènere des dels anys setanta fins als nostres dies. Veurem com es crea el gènere i s'estableix el perfil vocal de les actrius cantants. Ho farem a través d'entrevistes tretes del nostre treball de màster (Soriano, 2010). Els enregistraments es poden trobar al CD adjunt. Afegirem la importància de la creació de les escoles de teatre musical a Barcelona i tancarem el capítol amb l'evolució de la tècnica vocal de les actrius cantants per adaptar-se a les noves demandes del teatre musical a Catalunya.

La unió escènica de la música i el teatre és tan antiga com aquest. El teatre neix de la música. El primer actor que en l'antiga Grècia es va dirigir als espectadors ho va fer en el marc d'un ditirambe, himne coral entonat en honor de Dionís, déu de la fertilitat, en les celebracions de benvinguda a la primavera. L'actor era per tant un cantant que aprofitava un silenci del cor per exposar en forma parlada un succés mític o llegendari, però que després s'integrava novament al cor, i tornava a cantar amb ell (Talavera, 2012: 3). Sovint els termes musical, comèdia musical i teatre musical es confonen. Per a la musicòloga Olarte Martínez l'essència del musical és que sustenta les seves parts narratives en els dos elements propis d'aquest gènere: el número musical i les lletres de les cançons. Pel que fa a les comèdies musicals, la trama, normalment frívola i simple, interromp el seu discurs narratiu amb fragments musicals (Olarte, 2005: 101 i 102). La diferència per a Pavis entre el teatre musical i les altres formes teatrals que utilitzen la música està en el fet que el teatre musical aspira que convergeixin text, música i posada en escena visual, però sense integrar-los, fusionar-los o reduir-los a un denominador

comú, com seria en l'òpera wagneriana, i sense distanciar-los recíprocament, com en les òperes didàctiques de Brecht i Weill (Pavis, 2014: 458).

La definició d'aquest autor és la que millor encaixa en el nostre concepte de teatre musical: el teatre musical és un gran taller on són experimentades i provades totes les relacions imaginables entre els materials de les arts escèniques i musicals.

3.1. Els orígens del gènere

Al llarg del segle XIX i principis del XX, primer a Europa i després als Estats Units van conèixer formes diverses d'espectacles que incloïen música i que van comptar amb l'efervescència del públic. Va ser la barreja de vodevil, opereta, òpera, melodrama, burlesc, revista i minstrel, juntament amb la influència dels ritmes de la música negra, el que va donar forma a la comèdia musical i al que avui coneixem com el musical (Everet, Laird, 2002; Fayolle, 2008: 13). Al començament del segle XX, Londres era encara la capital teatral del món, però Nova York va anar guanyant en influència i sofisticació, configurant-se com a centre de producció teatral per excel·lència, on es reuneixen un nombre major de creadors, on es dibuixen les línies mestres de la comèdia musical moderna, on es troba la fórmula perfecta i es produeixen els grans èxits (Kenrick, 2014a), èxits que encara segueixen produint-se, ja que aquesta oferta teatral configura al seu voltant una poderosa indústria (Fernández Montesinos, 2010: 16).

La introducció de la microfonia cap a l'any 1937 va redefinir les limitacions acústiques de les veus i les instrumentacions. El desenvolupament de les tècniques de so van equilibrar el balanç entre les orquestracions, o els acompanyaments musicals, i les veus "de color natural", i van permetre que cantants amb veus petites prosperessin a Broadway, fet que va crear un estil característic (Symonds, 2013: 272).

En els seixanta, el mateix so de rock dur que havia conquistat des de feia molt de temps el món de la música popular finalment va fer el seu camí cap a l'escenari del teatre musical (Kenrick, 2003a). A Broadway el terme musical rock ha conservat el seu segell, ja sigui com a subtítol formal d'un espectacle o com a denominació informal utilitzada pels crítics per descriure un determinat treball. El musical rock s'ha mantingut com una categoria molt flexible, capaç d'abastar una àmplia gamma de característiques (Warfields, 2008). Musicals com Hair (1967), Grease (1972) o Jesus Christ Superstar (1971) tenen a més a més en comú crear el llenguatge sonor dels megamusicals (Symonds, 2013: 273).

Els megamusicals són espectacles de gran complexitat. Van ser anomenats així a causa de les seves pretensions i les seves excessives dependències de la tecnologia (Block, 2013: 107). El 1982, el musical Cats s'estrena a Londres, creat per Andrew Lloyd Webber i dirigit per Trevor Nunn, i reforma el paisatge teatral a partir d'una col·lecció de poemes de T. S. Eliot. L'autèntica revolució d'aquest musical va ser el màrqueting. Com un virus del teatre, Cats es va estendre a llocs que no havien vist teatre professional en anys i es va exportar a tot el món (Kenrich,

2014b). Començava l'era dels megamusicals, espectacles d'alt impacte que commouen a força d'enlluernadors desplegaments escènics i molta tecnologia. S'estableixen com una nova fórmula de negoci internacional (Fayolle, 2008: 99). En els megamusicals la coreografia i els efectes especials són almenys tan importants com la música. Són de naturalesa obertament romàntica i sentimental amb la intenció de crear fortes reaccions emocionals de l'audiència. Les seves històries combinen aspectes de patiment humà i de la redempció dels assumptes de consciència social. Els Miserables, Cats, El fantasma de l'òpera es troben entre les obres de teatre musical més populars en el començament del segle XXI (Prece, Everett, 2008).

A Espanya, el teatre musical té els seus orígens amb la sarsuela, a partir de la seva renovació i adaptació cap a la revista (Fernández Montesinos, 2010: 11). Després de la guerra civil, la comèdia de costums de la sarsuela va caient en desús, primer per la intel·lectualitat del país i després pel gran públic (Oliva, 2002: 46). Pel que fa a la revista, a la primigènia definició de revista com una mera successió de números musicals cal afegir-hi aquesta altra: obra breu caracteritzada per una estructura episòdica on es passa revista a diferents successos d'actualitat (Roman, 2015). La revista és un gènere musical de caràcter popular, que alterna les escenes parlades amb les parts musicals. Sol presentar temàtiques comicoeròtiques, amb un fil conductor anecdòtic i una acció mínima, que com el seu nom indica passa revista a l'actualitat (política o no) del moment (Huerta, Peral i Urzàiz, 2005). Des de principi del segle XX fins als anys seixanta, es comencen a popularitzar a Espanya tota mena d'espectacles amb música (vodevils, sainets i revistes) que podrien considerar-se petites comèdies musicals i que van tenir gran èxit de públic. També l'opereta vienesa, que inunda Europa a partir del 1905 amb l'estrena de La viuda alegre, influeix en la creació d'una opereta espanyola que s'adapta més als gustos populars, cada vegada més lluny de la sarsuela tradicional. Aquest gènere, que manté la seva esplendor fins als anys seixanta, patiria una profunda transformació en els anys de la postguerra a causa de la censura (Fernández Montesinos, 2010: 11 a 18).

L'any 1955 amb Al sur del Pacífico entra a Espanya el musical anglosaxó. Seguiran El hombre de la Mancha (1966), Godspell (1977), Jesucristo Superstar (1975) o Hair (1975) (Patterson, 2010: 23). A partir del canvi polític de la transició el 1976, comença una nova etapa en tots els àmbits de la societat espanyola. Espanya s'obre al món i el món entra a Espanya. El model anglosaxó va instal·lant-se i convertint-se en referència. S'estableixen dos tipus de produccions: les que corresponen al model de franquícia dels musicals anglosaxons, importants quant a mitjans i campanyes publicitàries, i les de productores més modestes però amb un gran moviment comercial que podem catalogar com a autòctones. Mentre que Madrid aposta per la primera opció de les franquícies, en els anys setanta i vuitanta, Barcelona s'implica en produccions originals d'autors catalans (Patterson, 2010: 21 a 24). Pel que fa a les característiques vocals dels professionals que en el seu dia van defensar aquelles primeres obres de teatre musical, o bé ja tenien una trajectòria professional a l'alçada de les

circumstàncies i eren capaços d'adaptar-se a les necessitats i exigències de la producció en qüestió, o bé els mancava la formació adequada en alguna de les disciplines, fet que desmereixia el resultat final de l'espectacle (Patterson, 2010: p. 25).

3.2. El teatre musical a Catalunya

A Barcelona el públic va demostrar poc entusiasme tant per la sarsuela oriünda de Madrid com per les revistes castisses de començament del segle XX, de manera que es crea un estil d'espectacle musical propi. Al Paral·lel, cèlebre carrer de Barcelona, els empresaris aposten pels espectacles al gust francès: sense línia argumental, amb quadres escènics espectaculars i desfilada de noies (incorporant nus femenins com en el cas de Bric Brac) (Fernández Montesinos, 2010: 24). El que esdevé en el Paral·lel des de finals del segle XIX fins al 22 de gener de 1939 (data en què tanquen tots els teatres de Barcelona, acabada la guerra) és similar al Montmartre de París o al Broadway de Nova York (Albertí i Molner, 2012). Un cop desapareguda completament la revista i tancats teatres de la categoria de l'Arnau, l'Espanol, el Talia o el Molino, tots molt en voga els anys vint, trenta i quaranta, el teatre musical a Barcelona comença un camí molt diferencial respecte a Madrid (Fernández Montesinos, 2010: 24).

L'any 1968, Maria Aurèlia Capmany va iniciar, amb Jaume Vidal Alcover, amb el director Josep Maria Codina i amb l'obra Dones, flors i pitança, una interessant recuperació de la música en el teatre amb una sèrie d'espectacles que, sense recursos tècnics ni pressupostaris, van començar a posar les bases del que en el futur seria el musical català (Bozzo, 2010b).

Era una peça de cabaret literari (ben lluny dels espectacles del Paral·lel) influenciada per la figura de Bertolt Brecht, amb la seva definició del teatre didàctic que propugnava la inclusió de cançons breus i de caire popular dins de l'espectacle dramàtic, per dinamitzar-lo i facilitar-ne la comprensió. L'espectacle es va representar a la Cova del Drac, i el van seguir d'altres: Manicomí d'estiu (1968), Homenatge a Picasso (1971) i Botxirel·lo (1974). Carmen Sansa, actriu i cantant, va participar en aquests espectacles i va seguir dins del món del teatre musical amb tota la seva evolució, fins als nostres dies. En una entrevista feta el 31 de maig del 2010, ens parla del perfil tecnicovocal d'aquella època: Cadascú cantava d'una manera natural, tal com li sortia, però amb un bon sentit de l'afinació i del ritme; no havíem estudiat mai cant (amb l'excepció de l'actriu Elisenda Ribes)... però teníem certa facilitat i treballant amb la pràctica també vam anar aprenent... per mi posar-me a cantar era la cosa més natural del món... érem actors i actrius... mai vam tenir cap assessor vocal... eren els músics que tocaven en l'espectacle els que ens orientaven (entrevista CS: 2'31'').

D'aquesta vena brechtiana va sortir l'any 1971 El retaule del flautista, de Jordi Teixidor i amb cançons de Carles Berga. En aquest espectacle les cançons ja eren una part nuclear de l'acció dramàtica. Joan Lluís Bozzo i Miquel Periel, de la companyia Dagoll Dagom, ens parlen dels

actors d'aquest espectacle i la seva tècnica: ... Era la tècnica del cantautor, agafa una guitarra i canta com puguis... (entrevista DD: 5'27). L'any 1977, es va estrenar al Teatre Lliure La petita Mahagonny, de Bertolt Brecht, amb música de Kurt Weill i direcció de Pere Planella.

Una altra línia més comercial, que va donar un nou gir a la revista, va ser la que va iniciar, al començament dels setanta, La Trinca, amb Pebrots i cuplets (1970), Trincar i riure (1971), Mort de gana show (1973) i altres espectacles. Aquests espectacles van obrir un altre front en el gènere del futur teatre musical.

L'any 1976, amb La granja animal, Joan Vives va obrir un tercer front, influenciat pel naixement del fenomen americà de l'òpera-rock. El mateix Vives, en una entrevista feta el 20 de maig del 2010, ens parla del perfil vocal de les cantants actrius: Recordo que vaig haver de baixar molt les tessitures de com estaven escrites originalment. Jo buscava actrius, més que cantants, pensava que això s'havia de defensar des del punt de vista dels actors [...]. Jo penso que la gent cantava per intuïció i que la manera de cantar venia de la tradició de l'escoltisme català i les seves cançons folk. Si tenies sort, algú ja havia cantat en corals, i això era fantàstic. Jo crec que no tenia ningú que llegís música. Hi havia molta part coral, que aquesta sí que estava escrita per a les quatre veus, i em vaig veure amb dificultats [...]. Hi havia l'orquestra en directe, però hi havia quatre o cinc números que es van haver de reforçar amb gravacions [...], que en aquell temps, tal com anava la tècnica [...]. Pensa que anàvem amb un micro de mà [...] i aleshores la tècnica de cantar [...], teníem la Carme Sansa, que cantava de manera molt natural i que ja havia fet coses, i és potser la que tenia més preparació. La Carme Elias va ser una sorpresa. No crec que hagi tornat a cantar mai més [...], cantava molt natural amb una veu molt dolça que venia del mimetisme, sentia algú i cantava igual. No vam agafar ningú que tingués una preparació tècnica [...] (entrevista JV: 0'20'').

Es podrien anomenar més obres de teatre en les quals es canta, però no hi hauria cap diferència en els recursos vocals utilitzats. Amb un salt en el temps es troba La nit de Sant Joan (1981), del grup Dagoll Dagom. Gonzalo Pérez de Olaguer, en el seu llibre Els anys difícils del teatre català, parla d'aquesta companyia com la primera referència del teatre musical a Catalunya i com el grup que va introduir amb cara i ulls aquest gènere a l'Estat espanyol (Olaguer, 2008). Joan Lluís Bozzo, director de la companyia, en una entrevista feta el 18 de maig del 2010 estableix l'origen del musical autòcton català, juntament amb el perfil tecnicovocal dels actors i les seves possibilitats d'aprenentatge: Jo poso la marca del musical als 80 amb nosaltres [...] una mica en La nit de Sant Joan (1981), que ja teníem la Dolors Cortès (professora de cant)... Després, Glups!! (1983), amb el Vives, i, sobretot, en descobrir que hi havia una tècnica de cant, amb El Mikado (1986) (entrevista DD: 13'15'').

A La nit de Sant Joan, amb cançons escrites expressament per Jaume Sisa (que també cantava en directe), apareix per primera vegada la figura de l'assessor vocal o mestre de cant dins d'un muntatge teatral: ... Tots van intentar cantar una mica, però ens vam adonar que no hi havia manera si no hi havia una base. Vam tenir la col·laboració, en primer lloc, de Jordi Cases (director musical de l'Orfeó Català), i més tard, i recomanada per ell, de Dolors Cortès...

Però va ser amb Glups!!, també de Dagoll Dagom i amb música de Joan Vives, que per primera vegada una obra de teatre es va anomenar musical, com a gènere. L'any 1983, Carme Barberà, a la revista Serra d'Or, va titular el seu article «Glups!!, Musical sobre textos de Lauzier» (Barberà, 1983): Vam agafar la Piula (Teresa Vallicrosa) i el Pep Molina, perquè ja els havíem sentit cantar [...]. Per primera vegada vam entendre la paraula musical, perquè entre La nit de Sant Joan i Glups!! nosaltres vam anar a fora a veure musicals».

L'òpera de tres rals (1984), dirigida per Mario Gas, segueix la tradició dels actors que canten amb la incorporació d'algun cantant. L'any 1986, amb El Mikado, una adaptació de l'opereta de Gilbert i Sullivan, la companyia es va adonar que sense tècnica vocal no es podia accedir a la partitura. Va ser la primera vegada que van fer un càsting buscant veus líriques; aquestes veus, una vegada integrades en la companyia, es van fer càrrec de l'assessorament vocal. La fusió de cantants amb tècnica clàssica que no havien actuat mai, d'actors que cantaven i de ballarins estava servida.

A partir d'El Mikado s'estableix el concepte de cantant de musical (o d'actor de musical) i s'obre el panorama dels musicals a Catalunya: La botiga dels Horrors (1987), Mar i cel (1988), amb l'assessorament vocal de Dolors Aldea, i els muntatges de Ricard Reguant: Estan tocant la nostra cançó (1990), Snoopy, el musical i Memory, tots dos de l'any 1991. L'equilibri entre cantants que poguessin actuar i actrius que poguessin cantar definia el perfil de les professionals.

3.3. Les escoles

L'any 1994 va obrir les portes la primera escola de teatre musical. Dirigida per Àngels Gonyalons i Ricard Reguant, l'escola Memory va ajuntar en el seu pla d'estudis interpretació, cant, dansa i tallers on es desenvolupaven totes les disciplines alhora. També l'any 1994, a la Cooperativa Obrera Tarraconense, el Teatre El Magatzem va oferir el seu primer curs d'interpretació musical.

Es pot dir que la necessitat d'una formació específica per als cantants de musical s'havia establert. Van seguir el mateix camí altres escoles privades: Jokaly, Coco Comin, Eòlia i Aules.

L'Institut del Teatre també va crear, l'any 1996, les modalitats de gest, objectes i musical dintre de l'especialitat d'interpretació.

Cal remarcar la importància de la irrupció del mètode voice craft, de Jo Estill, amb un curs introductori al Conservatori del Liceu l'any 1998 que va ampliar i renovar les possibilitats d'aprenentatge. L'extensió d'aquest mètode, des de l'any de la seva introducció fins als nostres dies, ha estat progressiva, i és per això que li hem dedicat un espai important en el primer apartat del nostre marc teòric (pàg. 14). D'aquesta manera, el panorama per adquirir una formació vocal dirigida a les actrius de musical s'obria com un gran ventall. El curs 2001-2002, l'ESMUC ofería per primera vegada estudis musicals superiors de música moderna i de jazz.

La cantant i foniatra Cori Casanova, en una entrevista feta el 31 de maig del 2010, ens parla de la importància d'aquesta ampliació d'aprenentatges en un panorama docent on el cant líric o la intuïció eren l'única possibilitat: Quan jo vaig començar a treballar com a metgessa foniatra, l'únic bagatge que hi havia era el líric, i molts cantants deien: "Jo no vull cantar així per fer musical o cantar altres gèneres", però l'única informació que tenien era la lírica i llavors la resta, en definitiva, es feia per intuïció; per no repetir el que havies fet amb el professor de cant líric... feies el que podies... (entrevista CC:2'31).

3.4. Evolució del perfil vocal de les actrius

Una vegada establert el perfil de l'actriu de musical i les possibilitats d'aprenentatge, cal veure com, a causa de les demandes del mercat teatral, el llenguatge vocal utilitzat és cada vegada més proper al de la música moderna (entenen per música moderna no tota la música feta avui en dia, sinó la que engloba els diferents gèneres de música popular urbana, com ara el pop, el jazz, el rock, etc.). Anna Rosa Cisque, component del grup Dagoll Dagom, en l'entrevista abans citada, ens parla de les preferències del públic per les veus no clàssiques: L'experiència ens porta a dir que hi ha més acceptació de cara al gran públic de les veus no líriques [...] per la comprensió del text... queda més antiga la manera de cantar lírica... i perquè les textures més operístiques poden produir un cert rebuig... la comprensió és més clara amb la veu no lírica... La veu lírica s'utilitza com a exercici de virtuosisme que meravella el públic a dosis petites (entrevista DD: 20').

Segons Bozzo, les innovacions tecnològiques dels micròfons sense fil han permès utilitzar tot un seguit de qualitats de veu abans impensables en el musical, que vénen del pop i del rock: Les tessitures poden baixar, es pot cantar perdent aire, xiuxiuejant i de moltes maneres que abans no es podia, i que semblen més adequades als gustos actuals del públic (entrevista DD: 20'). Joan Vives també parla del referent americà, i diu que les tessitures en els papers de les

cantants s'abaixen quan el llibretista comença a tenir la mateixa rellevància que el músic compositor i vol que les seves lletres s'entenguin. En aquest punt apareix la paradoxa següent: el model vocal utilitzat en la música moderna (no líric o no clàssic) té la característica de no fer servir cap tècnica (fins i tot una veu disfònica pot ser interessant), mentre que el teatre musical, amb llargues temporades amb set o vuit funcions setmanals, obliga les actrius a tenir una base tècnica sòlida per no patir fatiga vocal o possibles lesions que els impediria portar a terme la seva feina. D'altra banda, en un mateix muntatge es poden barrejar personatges amb veus més líriques i personatges amb veus que no ho són.

També hi ha la influència de les franquícies anglosaxones, que copien els seus models estrenats a Londres o a Nova York al nostre país. Aquestes produccions, també anomenades megamusicals (Els miserables, El fantasma de l'òpera, La bella i la bèstia, etc.), influeixen en la manera de cantar. Perquè, a més d'importar els musicals, s'ha importat la manera de cantar, molt allunyada del nostre idioma, i aquesta manera de cantar es va filtrar especialment a través de les escoles que preparaven les seves alumnes per als càstings, o bé que tenien productores pròpies per muntar els seus espectacles. Com diu Joan Vives: Quan es comencen a portar les coses de fora [...], les coses estan escrites amb altres exigències, i en comptes de traduir la manera de cantar, el que es va fer va ser imitar uns girs i una manera de fer que no ens era pròpia, molt allunyada del català. Importen els musicals però no la tècnica. Aquí l'única tècnica que teníem era la clàssica, per tant, o tenies actors sense cap tècnica o venien del clàssic... a través de les escoles, també s'ha importat la tècnica per cantar aquests musicals... històricament, a començament de segle, per poder vèncer l'orquestra sense amplificació s'utilitzaven veus líriques. L'amplificació no es comença a utilitzar fins als anys quaranta i es tenien aquests registres que els permetien cantar per damunt de l'orquestra. Per tant podem trobar que aquests primers musicals poden sonar molt a opereta... Una de les primeres que va aplicar el belting va ser l'Ethel Merman... amb una gran potència... En el musical s'estableix un tàndem de compositor i lletrista en el qual el compositor exigeix que la seva part estigui tan ben servida com la musical i és per això que es potencien les veus més greus. Amb una tècnica vocal més de pit que no de cap per a les dones, perquè això facilita la comprensió del text... Ara s'ha creat un híbrid vocal en les dones que no se'ls nota el passatge, que puguen amb facilitat, tenen un cos a la veu molt fort a la part central..... Ara hi ha més gent que canta que es nota que ve d'escola, després cal que l'escola et convenci... que m'agradi o ho trobi molt afectat (entrevista JV: 9'44'').

També hi ha els musicals anomenats jukebox, que es construeixen a partir d'una col·lecció d'èxits ja existents i amb prou popularitat per justificar la seva tornada als escenaris en forma de teatre musical. Hoy no me puedo levantar, Los 40 Principales, Mamma Mia i altres

espectacles semblants comporten, com en el cas de les produccions anteriors, una manera de cantar predeterminada (Bozzo, 2010a).

Malgrat aquesta tendència que prioritza una manera de cantar més propera a la parla, per tant de M1, tant Joan Vives com J. Ll. Bozzo, Miquel Periel i Anna Rosa Cisquella, de Dagoll Dagom, parlen de tota una generació de cantants molt dúctils que, amb una formació clàssica, adapten aquesta formació segons l'estil que interpreten fins a fer-la invisible.

II. Marc metodològic

La recerca que presentem és un estudi exploratori per indagar, conèixer i analitzar des de la perspectiva de la pròpia experiència de les cantants actrius com gestionen el canvi de registre en cantar. Si tenen dificultats per fer-ho, si en sortir a l'escenari a actuar aquest canvi de registre es posterga i com s'aborda pedagògicament aquest canvi.

En la majoria de recerques consultades sobre registres i qualitats vocals, els fenòmens, els fets i els subjectes han estat observats, examinats i mesurats pels diferents investigadors des d'una realitat que es podria considerar estàtica (Álvarez-Gayou, 2003). Pressions subglòtiques, coeficients de tancament dels plecs vocals, mides del tracte vocal i implicacions musculars, entre altres elements, han estat mesurats utilitzant mètodes (alguns més invasius que d'altres) com ara màscares amb filtres inversos, elèctrodes enganxats o punxats i càmeres laringoscòpiques introduïdes pel nas.

La nostra investigació vol treure dades del comportament vocal del canvi de mecanisme laringi, però en les situacions reals que es creen dins d'un context artístic, en una realitat que no és simple, que consta de molts elements interconnectats i, fins i tot, amb els límits borrosos entre ells (Pedraz, Zarco, Ramasco, Palmar, 2014: 33). És evident que, encara que disposéssim dels recursos necessaris, no podríem estar recollint aquestes mesures mentre les actrius cantants assagen o actuen davant del públic de manera real, perquè el que ens interessa és la vivència de les actrius cantants, els seus recursos tècnics i els seus pensaments. A l'hora d'optar per un abordatge metodològic, igual que moltes altres investigacions en l'àmbit teatral, ens vam decantar per un model on la investigació fos el producte de les dades descriptives: les pròpies paraules de les persones i la conducta observable (Taylor, Bogda, 1987). Aquest camí s'apropava més a les nostres necessitats d'un disseny flexible, que respectés i no deformés o desvirtués la naturalesa de les realitats per estudiar, i on l'experiència fos la font principal de coneixement (Álvarez-Gayou, 2003). Aquest terreny en el món del cant és encara un terreny poc explorat. Per aquest motiu, nosaltres emmarquem la nostra recerca en l'àmbit exploratori. Tot això ens ha portat a un disseny qualitatiu en el qual, per captar les dades sobre les percepcions de les actrius cantants sobre el canvi de mecanisme laringi, hem utilitzat com a tècnica principal d'investigació les entrevistes (Rodríguez, Gil, García, 1996: 33 i 168). Mitjançant trobades disteses, semblants a una conversa, ens hem acostat a un col·lectiu que ens era molt proper, ja que sovint hem compartit vocació, formació i professió en franca convivència: el de les actrius cantants abastades a dos nivells, les novelles i sense experiència i les professionals i docents. A través de les entrevistes, les actrius cantants ens han donat informació rellevant, fruit de la seva experiència i les seves percepcions, que ens ha permès la comprensió del fenomen que estem estudiant, és a dir, el canvi de registre de M1 a M2, en relació amb els objectius de la nostra investigació (Pedraz, Zarco, Ramasco, Palmar, 2014: 59).

Totes les entrevistes realitzades es troben en el CD dels annexos.

L'entrevista també ha estat l'eina utilitzada per confeccionar una part del capítol 3 del marc teòric dedicat al teatre musical (pàg. 46). Hem anat a buscar agents implicats directament en el naixement del teatre musical a Catalunya. Aquestes entrevistes van ser fetes durant l'any 2010 en el treball de màster (Soriano, 2010) als components del grup teatral Dagoll Dagom Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisquella i Miquel Periel, el compositor i director musical Joan Vives i l'actriu i cantant Carme Sansa; així com a la cantant i foniatra Cori Casanova i a la cantant, pedagoga i coach vocal Helen Rowson (annex 3)

Com hem vist a la presentació del nostre treball, l'objecte del nostre estudi neix de l'observació de les alumnes de teatre musical de l'Institut del Teatre. Vaig observar que el canvi de registre de M1 a M2 treballat a classe es postergava generalment en cantar durant els assajos dels tallers o muntatges pedagògics, i en mostrar el treball al públic. Postergar sistemàticament el canvi de registre quan s'actua pot desembocar, a la llarga, en problemes vocals per a aquestes futures cantants actrius. D'aquestes observacions van sortir les nostres preguntes d'investigació: què fa que una alumna no mantingui el canvi de registre en el lloc on ha decidit tècnicament (a classe) una vegada està interpretant una escena? Quins factors hi intervenen? Què en pensen les alumnes? Per què hi ha alumnes que tenen aquest canvi de manual pels voltants del mi3 i d'altres el tenen una quarta més amunt, i fins i tot més? Per què les unes es fan mal en postergar el canvi i d'altres no? Quin és el punt de vista de les actrius cantants que es dediquen a la docència? Quines són les seves experiències com a actrius cantants? I com a professores? Com aborden pedagògicament el canvi i la seva possible postergació?

D'aquestes preguntes d'investigació surten els nostres objectius.

4. Objectius i hipòtesi

4.1. Objectius

Objectiu principal:

Conèixer el comportament vocal de les actrius cantants novell vers el canvi de registre en portar a terme accions teatrals i l'abordatge pedagògic que en fan les actrius cantants professores .

A partir d'ara ens referirem a les actrius cantants novells com a ACN i a les actrius cantants professores com a ACP

Objectius específics:

1. Conèixer la facilitat que tenen les ACN per canviar de registre fent un treball tècnic i quina és la seva nota de pas (tècnica).
2. Detectar si la nota de pas tècnica de les ACN es modifica en portar a terme accions teatrals.
3. Conèixer les experiències de les ACP sobre postergar el canvi de registre en portar a terme accions teatrals.
4. Indagar l'atribució causal que fan les actrius cantants (novells i professores) de la postergació del canvi de registre en portar a terme accions teatrals.
5. Analitzar l'abordatge tècnic vocal del canvi que fan les ACP.

4.2. Hipòtesi

El canvi de registre de M1 a M2 de la veu d'una actriu cantant novella es posterga quan, en cantar, porta a terme accions teatrals.

Com en la majoria d'investigacions qualitatives, la nostra hipòtesi s'ha anat modificant i afinant a mesura que avançàvem en el treball de camp i en la recopilació de dades (Rodríguez, Gil, García, 1996: 39).

5. Disseny de la recerca

Tal com hem exposat a l'inici de l'apartat, aquesta recerca és un estudi exploratori basat en entrevistes a cantants actrius de Barcelona. En el següent capítol mostrem com s'ha delimitat la població i seleccionat la mostra, així com s'ha realitzat l'accés a la informació i l'anàlisi de les dades.

5.1. Població i mostra

La població que hem estudiat en el nostre treball són les actrius cantants de teatre musical que treballen a Barcelona. A la nostra recerca, ens centrem en els dos nivells següents:

Les actrius cantants professores (a partir d'ara, ACP), és a dir, actrius cantants que, a més a més de tenir experiència professional en el teatre musical, es dediquen a la docència del cant com a mínim des de fa 4 anys. Hem portat a terme un càlcul aproximat de la població d'ACP a través de trucades telefòniques a les escoles de teatre musical i d'informació personal de les pròpies ACP.

El nombre d'escoles o aules de cant a Barcelona és de 10 amb un total de 20 ACP en el moment de portar a terme el treball de camp.

La població de les actrius cantants novelles (a partir d'ara, ACN) la formen totes aquelles cantants que han finalitzat els seus estudis superiors d'art dramàtic en l'itinerari de teatre musical i que no han tingut encara experiència professional en el teatre musical. Tot i que acotar la població a les estudiants de l'Institut del Teatre no és representatiu de tot el col·lectiu que s'introdueix en el món laboral, hem escollit actrius cantants graduades perquè això ens dóna garanties de la seva formació com a actrius. Els cursos de graduació d'aquestes ACN seran els següents: 2010/2011, 2011/2012 i 2012/2013, tenint en compte que les entrevistes estan fetes l'any 2013 i que considerem novelles les actrius cantants graduades el mateix any i els dos anteriors. L'Institut del Teatre (ESAD) és de moment l'únic centre superior oficial a Barcelona amb graduades en interpretació. L'escola Eòlia (també oficial superior) no tindrà les seves primeres graduades fins al curs 2015/2016.

La mitjana d'alumnes graduades per curs és de sis, amb la qual cosa tenim una població de 18 ACN en el moment de fer les nostres entrevistes.

Mostra

- 10 actrius cantants novelles (ACN): estudiants de l'Institut del Teatre que han finalitzat l'itinerari de teatre musical durant els cursos 2010/2011, 2011/2012 i 2012/2013 i que en el moment de l'entrevista no tenien experiència professional.¹
- 14 actrius cantants professores (ACP): professores de cant, amb un mínim de 4 anys

¹ No entendrem per experiència professional exportar el treball fet als tallers docents a les tesines de final de carrera a alguna petita sala alternativa just finalitzats els estudis d'art dramàtic.

d'experiència docent, de les escoles de teatre musical de Barcelona Aules, Memory, Coco Comin i dels estudis Estudi de Tècnica Vocal, Espai de Cant i Estudi de Veu Ira Prat que també hagin tingut experiència escènica. No hi hem inclòs professorat de l'Institut del Teatre ja que, dels tres professors que donem classe, l'única actriu cantant amb experiència teatral sóc jo, i com a investigadora he preferit tenir una mirada externa. Tampoc l'escola Eòlia ha estat contemplada, ja que en el moment de fer el treball de camp no hi havia cap actriu cantant professora que fes classes de cant.

La mostra representa:

- un 70% de la població d'ACP
- un 55% de la població d'ACN

En la taula següent es mostra el nombre d'ACN i d'ACP de cada centre i la mostra que hem fet servir per a l'estudi:

	Centre	Població	Mostra
ACP		20	14
	Coco Comin	4	4
	Memory	6	3
	Aules	3	3
	Timbal	1	0
	Vocal Factory	1	0
	Eòlia	0	0
	Institut del Teatre	1	0
	E. de tècnica vocal	1	1
	E. de veu Ira Prat	1	1

	Espai de cant	2	2
ACN		18	10
	Institut del Teatre	18	10

taula nº 5

5.2. Accés a la informació, anàlisi de la informació i temporització de la recerca

L'accés a la informació s'ha fet a través d'entrevistes en el cas de les ACP i d'entrevista i d'un qüestionari pel que fa a les ACN.

Els qüestionaris

Els qüestionaris es van crear amb dues finalitats: construir i confeccionar les entrevistes i com a eina de reflexió per a les ACN. El punt de partida per a la seva construcció han estat els qüestionaris dels treballs de recerca de final de màster "L'anàlisi dels continguts bàsics en l'ensenyament dels estudis de cant", de Marisa Roca (Roca, 2009), i el meu propi treball "Intuïció, fusió o confusió. Tècnica vocal utilitzada per les actrius als muntatges de teatre musical produïts a Catalunya en el segle XXI" (Soriano, 2010), a partir dels quals hem fet una adaptació al nostre context de recerca.

Els qüestionaris van ser entregats a les ACN amb una setmana d'antelació perquè poguessin reflexionar sobre el tema abans de realitzar l'entrevista. (annex 4).

Les entrevistes

Les entrevistes consten de preguntes tancades i semiobertes (annex 4). Tot i que tenen un format estructurat, hem deixat que les entrevistades poguessin esplaïar-se per donar l'oportunitat que introduïssin elements nous que no contemplàvem i que podien enriquir la nostra recerca.

En cada encontre es va buscar un entorn agradable i un clima distès perquè tant les ACN com les ACP se sentissin còmodes. Totes les entrevistes han estat enregistrades per poder accedir posteriorment amb fidelitat a totes les interaccions verbals de les actrius cantants (annexos 1 i 2)

Els àmbits i temes sobre els quals preguntem en les entrevistes estan centrats en el canvi de registre de M1 a M2.

A través de les entrevistes, hem recollit una gran quantitat d'informació, que no utilitzarem en la seva totalitat per a aquest treball però que pot ser valuosa per a futures investigacions.

Anàlisi de la informació

El mètode per analitzar les dades aportades en les entrevistes va ser el següent: un cop escoltats i transcrits els enregistraments vam fer una selecció de la informació per fer-la més manejable i abordable (Rodríguez, Gil, García, 1996: 205). Les dades reduïdes van ser agrupades en unitats d'anàlisi i posteriorment en categories. Algunes de les categories van ser preestablertes, fruit del marc teòric i de la nostra experiència; d'altres van ser emergents, sorgides de l'escolta de les respostes donades de les mateixes dades. Finalment, un cop separades, dividides i comparades, les dades van ser analitzades i reconstruïdes a través de la nostra interpretació (Pedraz, Zarco, Ramasco, Palmar, 2014: 97-109).

Temporització

En la taula següent veiem l'evolució del nostre treball en relació amb els anys emprats en la investigació:

Curs	Marc metodològic	Marc teòric	Treball de camp	Anàlisi de dades	Conclusions i discussió
2010/2011	Primer disseny	Començar marc teòric			
2011/2012	Evolució del disseny i creació del qüestionari ACN	Ampliar marc teòric			
2012/2013	Disseny entrevistes ACP	Ampliar marc teòric	Entrevistes: 10 ACN i 6 ACP		
2013/2014	Evolució del disseny	Ampliar marc teòric	Entrevistes: 8 ACP	Primeres dades analitzades	
2014/2015	Evolució del disseny	Tancar marc teòric		Finalitzar anàlisi dades	Conclusions i discussió

taula nº 6

6. Anàlisi de dades

En aquest apartat presentem les dades analitzades en funció de l'objectiu principal establert en la nostra recerca, conèixer el comportament vocal de les ACN vers el canvi de registre en portar a terme accions teatrals i l'abordatge pedagògic que en fan les ACP i dels cinc objectius específics que se'n desprenen.

Les dades estan extretes de les entrevistes realitzades a les ACP i a les ACN. De vegades, la manera d'expressar-se de les actrius cantants pot dificultar l'anàlisi. Hem posat entre parèntesi alguna paraula, frase o pregunta nostra, per fer més entenedor algun dels fragments. També en el cas que il·lustrin de manera espontània algun exemple cantant, especificarem la qualitat de veu emprada per les actrius cantants. Pel que fa a la terminologia utilitzada per anomenar els registres i altres elements tecnicovocals, trobarem una gran variació de termes. En aquests casos, al final de la transcripció, farem les explicacions pertinents.

Aquesta recerca té dos trets característics: l'un, ser un estudi exploratori, i l'altre, que accedim al coneixement i a les dades a través d'entrevistes. Això ha fet que mentre analitzàvem les dades hagin anat sorgint elements que no contemplàvem i que enriqueixen la recerca però que al mateix temps la fan més complexa.

Per aquest motiu abans de desgranar els resultats obtinguts amb tots els matisos trobats, hem optat per explicar els resultats de manera breu a l'inici de cada bloc. Pensem que això facilitarà al lector la posterior lectura i el seguiment dels nostres raonaments en crear, ordenar i agrupar les categories trobades.

Tanmateix al final de cada objectiu farem un breu comentari relacionat amb les dades analitzades.

6.1. Objectiu 1. Conèixer la facilitat que tenen les ACN per canviar de registre fent un treball tècnic i quina és la seva nota de pas (tècnica)

La majoria de les ACN (8 de 10) canvia amb facilitat en la nota que vol quan fa un treball tècnic, ja sigui a casa o a classe. Pel que fa a la seva nota de pas, d'un registre a un altre, cinc saben quina és; quatre, malgrat que no saben en quina nota canvien de registre, la noten físicament, i una ni ho sap ni ho nota físicament. Cal destacar un resultat: la freqüència tan aguda (entre la3-mi4) en què canvien de mecanisme.

Quadre 1: resum dels resultats de l'objectiu 1

El recorregut que hem fet per analitzar les dades i poder donar resposta als objectius específics 1 ha estat, en primer lloc, saber si les ACN canvien amb facilitat de registre quan fan un treball tècnic a casa o a classe, i, en segon lloc, conèixer en quina nota fan el canvi.

6.1.1. Facilitat per canviar de registre fent un treball tècnic

Respecte al fet de canviar de registre en la nota que volen, fent un treball tècnic a classe o a casa, trobem que 8 de les 10 ACN ho fan amb facilitat i dues no sempre.

En la categoria de les que afirmen canviar fàcilment, hi hem inclòs a més a més sis que ho especifiquen obertament i unes altres dues (ACN 2 i ACN 9), malgrat que elles consideressin que no sempre ho fan:

ACN 2

... no sempre, necessito conèixer la cançó per poder-ho fer, és bàsicament "prueba y ensayo"... és una qüestió de temps fins que trobo la manera de treballar-ho (on i com), una vegada incorporat ja està (entrevista 2: 18').

El que expressa l'ACN 2 és un fet comú en el procés d'aprenentatge de l'obra que cal estudiar. Forma part del procés tècnic, simplement hi ha una qüestió de temps de treball. Una vegada apresada la partitura ella fixa i canvia de mecanisme en el lloc triat, amb la qual cosa la inclourem en la categoria del sí.

L'altra ACN que incloem en la categoria del sí és l'ACN 6. Ella dubta si durant les classes canvia amb facilitat. El que va succeir amb aquesta ACN és que durant l'entrevista veiem que el que ella percep com a dificultat per canviar en realitat no ho és, ja que de manera espontània es va posar a cantar, fent exemples de cada un dels mecanismes (entrevista 6:35'), demostrant que sí que canvia amb facilitat, com de fet ella mateixa acaba afirmant en un fragment de l'entrevista. Aquesta ACN té una gran confusió quant als registres i nota de pas, com veurem al llarg de tota l'anàlisi de dades.

ACN 6

... crec que no m'ho penso gaire... no hi deu haver cap problema... a classe de vegades sí... "maybe this time..." als finals... jo no hi arribo de pit... a casa sí... a classe amb l'escalfament que ella (professora) em fa... no... No tinc tant problema de canviar, sinó de treure la veu enfora i de vigilar amb l'aire (entrevista 6: 35').

Pel que fa a les dues ACN (ACN 5 i ACN 8) que diuen que no sempre canvien amb facilitat, l'ACN 5 ha desenvolupat una veu mixta (M1) amb què pot pujar fins molt amunt de la tessitura, amb la qual cosa té un M2 poc entrenat. La dificultat li ve amb cançons que sobrepassen en extensió aquesta veu mixta (M1).

ACN 5

... Poso un exemple en concret... "think of me", que s'ha de canviar sí o sí... jo com que no tinc la veu de cap molt entrenada perquè no és molt del meu estil... em costa el canvi... és molt diferenciat... si em permet estar amb el meu mixt aquest "que me permite estar en el límite... no", si l'he de passar, sí, perquè la veu de cap la tinc com a molt... no la tinc entrenada i la perdo de seguida...

Quan se li pregunta directament si li costa fer el canvi tècnicament, contesta:

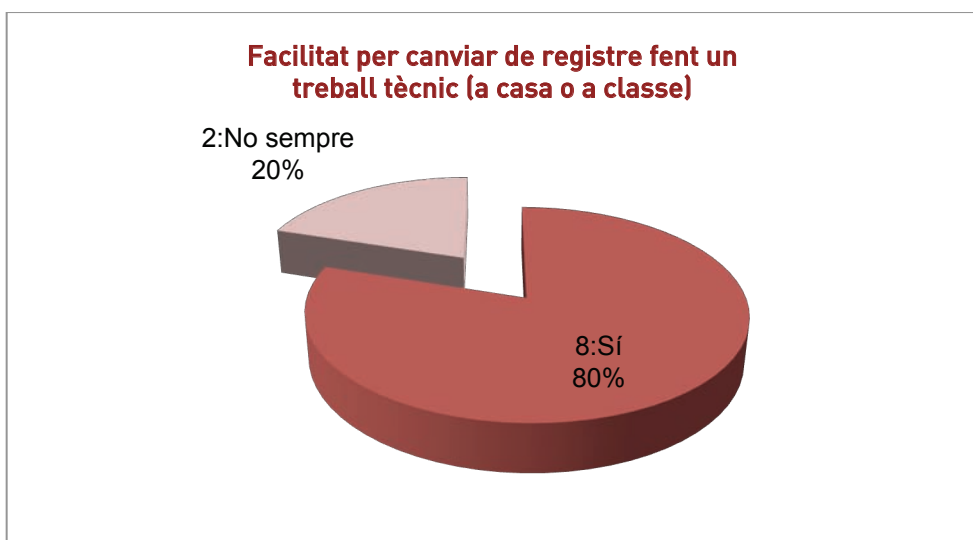
... sí, cada vegada menys, depèn molt del dia, de lo cansada queestic... és una cosa que de seguida se'n ressent, se'n ressent amb facilitat... ara em costaria fer-ho (està refredada) (entrevista 5: 28'30" i 29'55").

La seva zona de confort en el M1 i la manca de finançament tècnic en el M2 fa que, malgrat que pot fer el canvi, l'ACN 5 se senti vulnerable si no té totes les condicions a favor seu.

L'altra ACN que no sempre canvia fàcilment (ACN 8) té dificultats respecte al canvi a causa de la valoració estètica que ella fa de la seva pròpia veu quan canta en M2: no li agrada gens. Li desagrada tant, que l'ACN 8 diu preferir no saber en quina freqüència fa el canvi per no obsessionar-s'hi cada vegada que se la trobi en una partitura.

ACN 8

... (Però tu agafes una partitura i canvies sense problemes de pit a cap?) sense problemes tampoc... perquè en el moment que pas a cap.. comencen tota una sèrie de pors i de coses... en el moment que tinc la necessitat d'abandonar es pit... és que és una altra veu... és com si una altra persona estigués cantant... tot es converteix en més petit, més prim (Però físicament ho pots fer?) sí... altra cosa és si m'agrada o no m'agrada, si sona millor o no (entrevista 8: 33'45").



Gràfic 1

6.1.2. Nota de canvi (tècnica)

Pel que fa a la nota de pas de M1 a M2 en condicions tècniques, és a dir, treballant a casa o a classe, trobem que cinc de les ACN (ACN 1, 2, 3, 5 i 7) saben en quina nota canvien i quatre (ACN 6, 8, 9 i 10) no ho saben, però noten físicament quan el fan, i una última (l'ACN 4) no ho sap perquè no percep físicament el canvi.

Respecte a cinc ACN que saben en quina nota canvien, hem trobat freqüències molt agudes. Dues d'elles fan el canvi en el la3/sib3 (ACN 2 i 3) i tres el fan en el re4/mi4 (ACN 1, 5 i 7). Aquestes tres últimes tenen en comú que són conscients d'allargar l'M1 amb les QV belting, twang i veu mixta, i també especifiquen que segons la cançó podrien canviar abans. Per entendre per què canvien de registre en una freqüència tan aguda hem indagat què pensaven en relació amb el fet de si hi ha una moda o tendència de prioritzar alguna qualitat vocal. El que hem trobat és que la totalitat de les ACN pensa que es prioritzen les qualitats de veu de l'M1. Aquesta prioritat pot ser la causant del fet que allarguin l'extensió cantada en aquest mecanisme i per tant situïn la nota de pas en una freqüència tan aguda.

ACN 5

... depèn de la cançó perquè... depèn d'on vingui... si he de fer un salt... re 4, mi4, si ha de pujar molt, potser ho faria molt abans... en el do o en el sib (entrevista 5: 28').

ACN 1

... a partir d'un re 4. Depèn si vull fer belt el màxim que pugui i després passar-la... o si ja ho canvio abans... si no passo a belt al si3, si faig belt el mi4... després si he de fer un fa4 ja ha de ser amb twang (entrevista 1: 30'20').

ACN 3

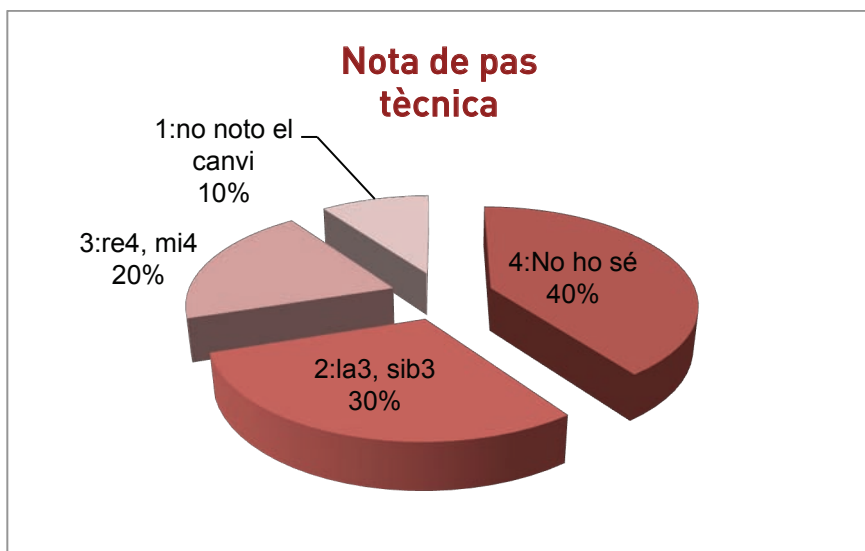
... en el la3 arribo bé, "un poco apuradilla" i ja està, el sib si caliente mucho también, fins aquí amb veu parlada... jo sé que puc jugar i dir el sib (segons vagi la cançó) "lo meto en voz hablada y el siguiente en pliegue fino" (entrevista 3: 34').

En parlar de "pliegue fino", s'està referint al M2.

Pel que fa a la categoria de les ACN que no saben en quina nota fan el canvi de registre, tenim el cas de l'ACN 8 que no ho sap perquè no ho vol saber, ja que segons ella, si conegués la nota s'obsessionaria. El fet de trobar-se de sobte en el M2 l'ajuda a dissimular el canvi.

ACN 8

... Prefereixo no saber on faré el canvi... És una cosa totalment psicològica, jo no sé en quina nota canvio, tinc la sensació que si ho sé... si veig una partitura, quan passi per aquesta nota... canviaré... és una tonteria... (entrevista 8: 33'20).



Gràfic 2

El fet que les ACN allarguin tant l'M1 està relacionat amb la moda de prioritzar les QV o registres d'aquest mecanisme laringi en el panorama del teatre musical (com hem vist en l'apartat dedicat al teatre musical del marc teòric (pàg. 49): veu de pit, belting, twang o veu mixta de M1.

Les deu ACN afirmen que hi ha aquesta moda o tendència, arribant al punt que fins i tot en els càstings ho demanen (entrevista 7: 10'30"). L'ACP 14 també ho corrobora:

...esos mitos que hay por ahí, de que quien pasa a voz de cabeza es porque no ha podido... o la que más alta tiene la voz de pecho es la mayor o la más... las modas vienen dadas por voces negras, por genéticas negras y entonces no me vale. ¿Por qué no te quieres equiparar a las árabes con el brddd? Porque el mercado americano manda y entonces las niñas de aquí se cogen nódulos, pólipos o lo que sea. (Entrevista 14b: 2'20")

També veurem aquesta tendència amb el treball docent que fan les ACP, quant a QV, en analitzar les dades que donen resposta a l'objectiu 5.

6.2. Objectiu 2. Detectar si la nota de pas tècnica de les ACN es modifica en portar a terme accions teatrals

La majoria de les ACN (8 de 10) posterga la nota de pas tècnica del canvi de registre en portar a terme accions teatrals. Algunes ho fan en assajar, d'altres en actuar amb públic, i dues d'elles posterguen doblement, un cop durant els assajos i encara més en actuar en públic. Observem una relació entre el grau de postergació, la tècnica vocal que fan servir, les preferències esteticovocals i la manera de cantar abans d'estudiar cant.

Cinc de les ACN troba que el fet d'actuar davant del públic fa que el canvi de registre es faci més fàcilment, tant si es posterga com si no.

Quadre 2: resum dels resultats de l'objectiu 2

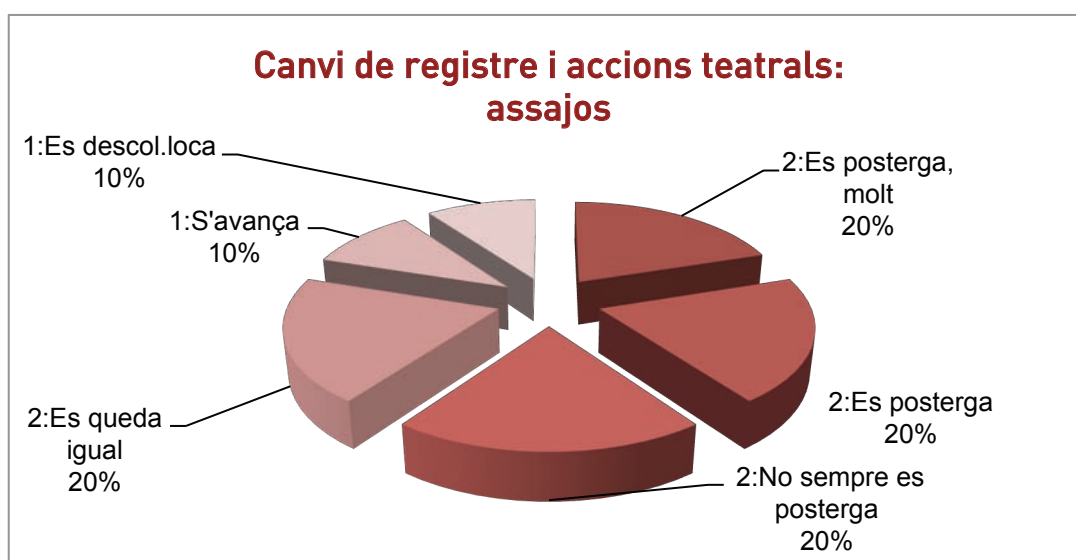
Per tal de veure si les ACN mantenen la mateixa nota per passar de M1 a M2 que han decidit fent un treball tècnic (nota de pas tècnica) un cop porten a terme accions teatrals hem diferenciat l'etapa d'assajos de les actuacions amb públic.

6.2.1. Modificació de la nota de pas assajant

Partint de la comparació amb el canvi tècnic (a casa o a classe) quan porten a terme accions teatrals en l'època d'assaig, hem agrupat els resultats en tres categories: les que modifiquen sempre la nota de canvi, les que la modifiquen de vegades i les que no la modifiquen.

Hem trobat que 6 ACN (1, 5, 6, 7, 8 i 10) modifiquen sempre la nota de canvi, dues (ACN 2 i 9) no sempre, i les altres dues (3 i 4) la mantenen igual que fent el treball tècnic.

En el grup de les ACN que modifiquen sempre la nota de pas: quatre (ACN 1, 5, 7 i 10) afirmen postergar-la, l'ACN 8 l'avança i l'ACN 6 sap que no fa el canvi en el mateix lloc que treballant tècnicament, però no sap dir si es posterga o s'avança (ja ens havíem referit a la confusió d'aquesta ACN en l'objectiu 1). En el gràfic següent, hem fet servir les seves paraules per definir de quina manera modifica el canvi: es modifica cap a descol·locat... (entrevista 6: 37'55''); també diferenciem que de les 4 ACN que afirmen postergar el canvi, les ACN 1 i 5 matisen que es posterga molt.



Gràfic 3

Les ACN 2 i 9, que afirmen que el canvi no sempre es posterga quan estan assajant, tenen en comú mecanitzar o integrar el canvi a l'escena perquè quedi fixat.

ACN 2

no sempre... és també d'integrar-ho amb l'escena i tot, quan ho puc integrar tècnicament... interpretativament... quan ho tinc integrat, a no ser que aquell dia estigui cansada de veu... (no es modifica) (entrevista 2:18'50'').

ACN 9

... no sempre, depèn de l'emoció noto canvis... per mi el moment més difícil és passar de casa a l'assaig, un cop ho tinc assajat llavors ja tinc els meus mecanismes (ja està fixat)... la meua veu de cap és molt natural, surt sola... és senzillament deixar que passi... me n'oblido (del canvi) i... no hi vull pensar, perquè si no... de seguida penso... en quina qualitat estic? Què estic fent? I a mi això m'és contraproductiu (entrevista 9: 22'25'', 24'35'', 12'30'', 27'20'').

Pel que fa a les dues ACN (3 i 4) que mantenen el canvi en el mateix lloc que han decidit tècnicament, l'ACN 3 comenta que s'havia trobat en la situació de postergar el canvi quan feia teatre amateur, i que té molt clar que canvia on ha decidit perquè la salut vocal en depèn, mentre que l'ACN 4 no nota el canvi.

... ho faré com a casa meua... que la primera nota (potser) no la canvio allà on havia dit... però només un moment, primera síl·laba la faig en veu parlada i digo.. ay, mierda, tengo que cambiar que si no me desgañitaré, però això és amb l'experiència... això (postergar) m'havia passat fent teatre amateur, era molt al principi (entrevista 3: 34'25'' i 31'30'').

Pel que fa a l'ACN 8 que anticipa el canvi (recordem que a aquesta ACN no li agrada la seva veu de M2, i no volia saber en quina nota feia el canvi), trobem una gran diferència amb la resta d'ACN:

ACN 8

... (assajant) la veu de pit baixa i canvis abans que és lo contrari de quan faig funció... perquè me cago, en cambio cuando hay público me crezco... Sa por fa que surti abans (la veu de cap), em quedo més insatisfeta perquè més notes han sortit de la manera que a mi no m'agrada. (entrevista 8: 34'40'')

Nota de canvi (assajant)

Totes les ACN que afirmen postergar el canvi tenen la percepció que la nota de pas puja un to, és a dir, que allarguen l'M1 un to més en comparació amb el treball tècnic, tant les ACN 1 i 5 que especifiquen que es posterga molt com les ACN 7 i 10 que simplement afirmen que el canvi es posterga.

En els comentaris següents mostrem el que expliquen les ACN que afirmen postergar molt el canvi:

ACN 1

... molt, molt, molt... i amb els nervis o amb l'emoció d'estar a escena que passen coses... el canvi em va molt més amunt... (sempre es posterga) tinc la sensació que la cançó ha baixat de registre, que és molt més greu... (pot allargar més l'M1) potser un to (entrevista 1: 32'15'' i 34'25'').

ACN 5

... segur que ho pujaria (el canvi, en assajar) i que arribaria a no fer res de cap, ja t'ho dic ara... a més que pugés molt, molt, molt... perquè és la meva tendència... hi ha dies que faig un fa4 (M1) (entrevista 5: 30'40'' i 33'15').

Pel que fa a les ACN 7 i 10 que afirmen que el canvi simplement es posterga, l'ACN 7 que deia tenir el canvi tècnic en el la3 sib3 parla de postergar-lo a si3 do4 en assajar.

També l'ACN 10, que no especificava en quina nota canviava tècnicament, ja que això depenia de la cançó i el tipus de música, té la percepció que en assajar es posterga la nota de pas un to:

ACN 10

... bueno clar... t'aprens un Kurt Weill tot de cap i després un cop ho poses a l'escenari ho fas tot de pit... pot passar... pot pujar un to (entrevista 10: 22'30'' i 14'40'').

Fins ara hem centrat l'anàlisi en el comportament de les ACN respecte al seu canvi de registre quan estan assajant. A continuació mostrem les dades relacionades amb el fet d'actuar davant del públic.

6.2.2. Modificació de la nota de pas davant del públic

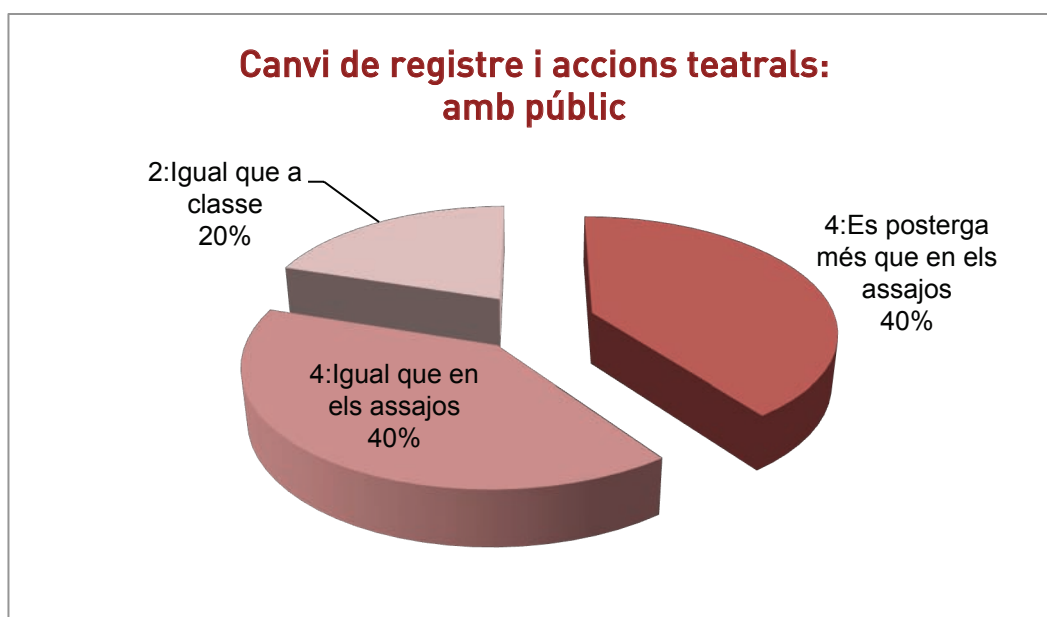
Després d'analitzar les entrevistes respostes per les ACN vers el canvi quan les accions teatrals es porten a terme davant del públic, trobem els resultats següents (taula 7):

Troblem que quatre de les ACN (1, 5, 6 i 8) posterguen la nota de pas respecte als assajos però amb característiques diferents: a) les ACN 1 i 5 ja l'havien postergat assajant (han fet una doble postergació: assajant i actuant); b) l'ACN 8 la posterga, però durant els assajos avançava la nota de pas; c) l'ACN 6 també la posterga però en el moment d'assajar no sap definir si avançava o endarreriria la nota de pas.

Observem que unes altres quatre ACN (2, 7, 9 i 10) mantenen el canvi en la mateixa freqüència que assajant i les altres dues ACN (3 i 4) que han mantingut la nota de pas del canvi tècnic en portar a terme accions teatrals assajant també el mantenen actuant amb públic.

ACN	Accions teatrals assajant	Accions teatrals públic
1	Posterga el canvi un to	Posterga el canvi encara més
2	No sempre es posterga	Igual que en els assajos
3	Igual que tècnicament	Igual que tècnicament
4	No nota el canvi	No nota el canvi
5	Posterga el canvi un to	Posterga el canvi encara més
6	Es descol·loca, es descontrola	Posterga el canvi respecte a l'assaig
7	Es posterga, un to	Igual que en els assajos
8	S'avança	Posterga el canvi respecte a l'assaig
9	No sempre es posterga	Igual que en els assajos
10	Es posterga, un to	Igual que en els assajos

Taula 7



Gràfic 4

6.2.3. Graus de postergació

Per poder mesurar el nivell de postergació de la nota de canvi teatral de les ACN respecte a la nota de pas tècnica hem creat les categories següents: el grau de postergació inexistent, mínim, mitjà i màxim.

Considerem un grau de postergació inexistent quan no hi ha cap variació de la nota de canvi en treballar tècnicament i en portar a terme accions teatrals; mínim quan no sempre es posterga en la nota de pas tècnica durant els assajos; mitjà quan la nota de pas es posterga un cop en portar a terme accions teatrals, ja sigui durant els assajos o bé en actuar amb públic; per últim, màxim quan la nota de canvi de registre es posterga dues vegades, una vegada assajant i encara una altra en actuar amb públic.

Per aprofundir en la comprensió dels resultats trobats, hem creuat les diferents categories amb altres informacions com ara les seves preferències en matèria de QV, la facilitat que tenien per canviar de registre abans d'estudiar cant o la tècnica vocal que utilitzen. Hem trobat una relació clara en els casos extrems, és a dir, en aquelles ACN amb un grau de postergació màxim o inexistent, en canvi aquesta relació quedava més difosa en els casos intermedis.

Abans de desgranar les categories segons el grau de postergació de les ACN, vegem la trajectòria de cadascuna d'elles.

La taula següent (8) resumeix el comportament vocal de les ACN vers el canvi de registre en portar a terme accions teatrals. Podem seguir la trajectòria de cada ACN: facilitat per canviar de registre abans d'estudiar cant, tècnica vocal adquirida a les classes de cant, facilitat per canviar fent un treball tècnic, comportament vocal vers el canvi en portar a terme accions teatrals assajant i amb públic, preferències quant a QV o registres propis i grau de postergació. El signe * indica les ACN que afirmen tenir sensació de facilitat i comoditat respecte al canvi en actuar amb públic, és a dir, que el fet de portar a terme accions teatrals amb públic té un efecte positiu sobre el seu canvi de registre.

ACN	Facilitat abans d'estudiar cant	Tècnic a vocal	Facilitat fent un treball tècnic nota de pas	Accions teatrals assajant	Accions teatrals públic	Preferències QV	Grau de postergació
1	No, només M1	VC	Canvia amb facilitat: re4 mi 4	Posterga un to	Posterga encara més	M1	Màxim
2*	No, només M1	TC	Canvia amb facilitat: la3	No sempre	Igual que en els assajos	M1 i M2	Mínim*
3*	No sempre	TC	Canvia amb facilitat: la3	Igual	Igual tècnicament	M1 i M2	Inexistent *
4	Sí, no nota el canvi	TC	No nota el canvi	No nota el canvi	No nota el canvi	M1 i M2	Inexistent
5	No, només M1	VC	No sempre: re4 mi 4	Posterga un to	Posterga encara més	M1	Màxim
6*	No ho sap	TC	Canvia amb facilitat: no ho sap	Es descol·loca	Posterga més que en els assajos	No ho sap	Mitjà *
7*	No ho sap	VC	Canvia amb facilitat: re4 mi 4	Posterga un to	Igual que en els assajos	M1	Mitjà *
8*	No sempre	TC	No sempre	S'avança	Posterga més que en els assajos	M1	Mitjà *
9	Sí, no nota gaire el canvi	VC	Canvia amb facilitat: no ho sap	No sempre	Igual que en els assajos	M1 i M2	Mínim
10	No ho sap	VC	Canvia amb facilitat: no ho sap	Posterga un to	Igual que en els assajos	M1 i M2	Mitjà

Taula 8

Respecte a les 4 ACN que en actuar amb públic posterguen el canvi en comparació amb l'època d'assajos, tenim amb el màxim grau de postergació les ACN 1 i 5, ja que aquestes ACN desplacen la nota de pas ampliant l'M1 dos cops respecte al treball tècnic. Aquestes dues ACN tenen en comú que utilitzen el mètode voice craft com a tècnica vocal, que no canviaven amb facilitat abans d'estudiar cant perquè sempre cantaven amb M1 i que si alguna vegada canviaven a M2 els sortia una veu que no els agradava gens, dèbil i amb aire. Aquestes ACN segueixen tenint preferència, en el moment de l'entrevista, per les seves QV de M1:

ACN 1

... fent veu de cap em sento una mica estúpida... (entrevista 1:24'30'').

ACN 5

... M'agrada més fent veu mixta (que ella fa en M1) i belting... (entrevista 5: 25'02'').

... amb una cançó de Kurt Weill, que era superaguda... les cançons de Kurt Weill són xunguíssimes perquè no saps mai on posar el canvi, després com que ho interpretes... jo sabia que estava apretant moltíssim el mixt aquest meu raro... i era com una cosa que no tenia cap mena de sentit però no sabia com fer-ho... però clar fer-ho de cap... me suena como... descolorit, de seguida se'm descoloreix molt... i ho feia tot... (M1) era com... tu estàs loca... segur que vaig desafinar, inclús... va ser un desastre, esta es una que me acuerdo mucho... Després (un altre taller) fent de capellà sí que ho deuria fer amb veu de cap (canta un fragment en M2) imitava... tipo tenor (entrevista 5:36'40'' i 38').

D'aquest segon exemple que ens exposa l'ACN 5, en deduïm que un cop establert el registre aquesta ACN pot cantar-ho tot amb M2 sense cap problema.

També en el grup de les 4 ACN que en actuar amb públic posterguen el canvi en comparació amb l'època d'assajos tenim les ACN 8 i 6 amb un grau mitjà de postergació. Aquestes ACN tenen com a base tècnica el cant clàssic.

Així mateix, tenim l'ACN 8, que avança la nota de pas quan està assajant i l'endarrereix un cop està actuant davant del públic:

... quan hi ha públic és com que me aprieto algo... no sé si és que tot es cos... està allà com... actiu o concentrat i llavors puc estirar més la veu de pit... que és el que a mi m'agrada... Crec que és una cosa molt corporal, molt física, quan hi ha públic es cos... tot està per servir a... que allò surti el millor que pugui sortir... quan hi ha públic me concentro tant, i estic tant per arribar i perquè allò funcioni, no sé ben bé com dir-ho... tot se concentra més perquè surti com a mi m'agrada més... com a més notes de pit pugui fer... i el meu cos m'ajuda... (entrevista 8: 34'40'', 36', 39'30'', 35'40'', 42'15'').

Si creuem aquesta informació amb les seves experiències abans d'estudiar cant, veiem que l'ACN 8 canviava amb facilitat de registre segons el context en el qual es trobés. A casa seva, de petita, cantava cançons tradicionals mallorquines, per imitació, sense pensar-hi i sense cap problema. Els problemes van arribar en entrar a un cor infantil de veus blanques, on la feien cantar amb una veu de cap que no li agradava... i que va marcar un abans i un després, ja que aquest color des coro, aquesta nova col·locació de la veu de M2 que no li agradava gens, i que segueix sense agradar-li, l'ha condicionat per postergar el canvi en actuar amb públic.

ACN 8

A sa meva família hi ha molta tradició de cantar a totes ses trobades... són cançons molt... de terra... o de vísceres... cançons tradicionals mallorquines... de petita jo cantava i no contemplava si hi havia canvi o no, imitava el meu padrí, que sempre ha cantat molt agut... jo me'n donava compte que estava molt aguda però no... no pensava en cap problema... ma mare cantava també en una

tessitura bastant aguda... sé que hi ha hagut una època amb es coro, que jo estava amb aquesta paranoia de "no sé qué hago con mi voz"... que sembla que quan canto altres coses se m'impregna d'aquest color des coro... em passava que quan cantava el que sempre havia cantat amb tota sa força, era com... (canta veu inconsistent i amb aire) una cosa fina... (entrevista 8:23'45'').

Pel que fa a l'altra ACN que posterga la nota de pas en actuar amb públic amb un grau mitjà de postergació, trobem l'ACN 6. Si en portar a terme accions teatrals assajant a aquesta ACN se li descol·locava la nota de pas, en actuar amb públic se li descontrola el canvi... i tot. Els fragments que de manera espontània ens canta durant l'entrevista fan que, enmig d'aquest descontrol, vegem que realment posterga el canvi en actuar amb públic.

... clar, es descontrola tot, yo lo vivo mucho... se me'n va tot per la interpretació...vale Mònica, no oblides mínimament la tècnica... a vegades per cansament... se me'n va abans, encara que jo no voldria... no et sé dir si és avançar o retardar però vols com apretar més, perquè surti més la veu... clar pot ser... pot ser... en veritat és retardar, perquè en el fons em surt més la veu de pit, que no de l'altra... més col·locada... per una energia que surt més... jo què sé... hi ha un moment... (em canta un fragment d'un treball de l'Institut del Teatre, en M1) i a l'insti no ho sabia fer així, feia... (me'l canta en M2)... allà (a l'escenari amb públic) per com ha anat tot em surt (me'l torna a cantar en M1) com més cap enfora (entrevista 6:43'20'').

Si creuem aquestes dades amb les altres informacions, veiem un gran desconeixement pel que fa als seus registres vocals, ja que no sap si canviava amb facilitat abans d'estudiar cant, no sap en quina nota fa el canvi treballant tècnicament i tampoc no sap quina de les seves QV li agrada més. Com ella mateixa diu:

... jo no he treballat (tècnicament) mai l'M1... el cant encara és per a mi bastant desconegut... no ho sé... intento col·locar-ho per la interpretació... (entrevista 6: 11'45'').

Respecte a les 4 ACN que en actuar amb públic mantenen el canvi al mateix lloc que assajant, tenim les ACN 7 i 10 amb un grau mitjà de postergació i les ACN 2 i 9 amb un grau mínim. La tècnica vocal emprada per aquestes ACN és el mètode voice craft (7, 9 i 10) i la tècnica clàssica pel que fa a l'ACN 2. En creuar aquestes dades amb la facilitat per canviar de registre abans d'estudiar cant i les preferències quant a QV de les ACN trobem que, pel que fa a les actrius amb un grau mitjà de postergació, cap de les dues sap si canviava amb facilitat abans d'estudiar cant. Quant a preferències per les seves QV, a l'ACN 7 li agrada més el seu M1 i a l'ACN 10 li agraden tant l'M1 com l'M2.

Aquesta última ACN especifica que no es pot permetre postergar més el canvi per salut vocal:

ACN 10

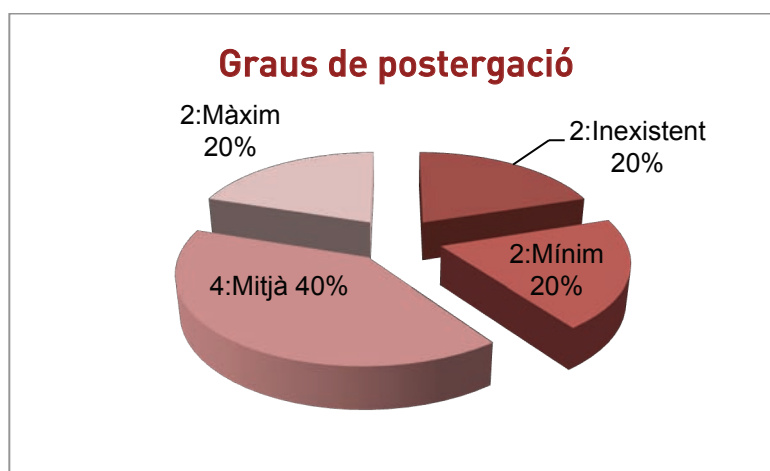
... no, avui per avui no em passa... no m'ho puc permetre... perquè si no em rascaria... (em lesionaria) (entrevista 10: 27'50'').

Les altres dues ACN (2 i 9) que mantenen el canvi en la mateixa nota que en assajar però que tenen un grau mínim de postergació coincideixen en el fet que els agraden les seves QV tant de M1 com de M2, però abans d'estudiar cant l'ACN 2 no sempre canviava de registre amb facilitat i sempre cantava amb M1. Pel que fa a l'ACN 9, que abans d'estudiar cant mai s'havia plantejat quan feia el canvi ni en quina QV cantava, afirma que el canvi mai se l'havia notat gaire i que va tenir una professora de cant que li va igualar molt la veu. Aquesta ACN ha mantingut la facilitat per canviar de registre sense pensar-hi.

Les dues ACN restants tenen un grau de postergació inexistent. Les ACN 3 i 4 mantenen el canvi en actuar amb públic en el mateix lloc que en treballar tècnicament, tenen en comú que a les dues els agraden les seves QV tant de M1 com de M2. D'altra banda, mentre que l'ACN 3 no sempre canviava amb facilitat abans d'estudiar cant, l'ACN 4 mai no ha notat físicament el canvi. Aquesta ACN es va referir a una situació viscuda durant una actuació amb el comportament vocal següent:

.. començava en un do3 fins que en un moment anava fins un si o do4... quan havia de tornar a baixar al do3 era como... no me oigo... llavors sí que tenia la sensació física que s'havia quedat d'una manera (la veu) i que no podia baixar-la... (entrevista 4: 14'38'').

El que es desprèn de les dades és que l'ACN 4 té una veu mixta de M2 que pot enllaçar amb la seva veu parlada des de les notes més greus de la seva tessitura, amb la qual cosa no nota el canvi. En l'exemple que ella explica, la melodia cantada anava de la nota més greu (do3) a l'octava superior (do4) i tornava a baixar a la nota més greu. En el moment d'anar de les notes més agudes cantades en M2 a les més greus, i de manera inversa al cas de la nostra investigació, l'ACN 4 no va fer el canvi a M1, amb la qual cosa va perdre intensitat.



Gràfic 5

Una altra categoria establerta com hem anticipat en la taula 8 és la de les ACN que troben un **efecte positiu respecte al canvi de registre en actuar amb públic**. Cinc de les ACN (2, 3, 6, 7 i 8), malgrat que tenen comportaments diferents a l'hora de postergar o no el canvi, manifesten

un major sentit de comoditat i facilitat en comparació amb el treball tècnic. Hem inclòs en aquesta categoria l'ACN 2 que especifica que es la connexió amb les emocions el que li facilita el canvi

ACN 3

... crec que millora... millora segur però no et sabia dir per què... tu subconscient dice... estoy aquí y voy a por todas (entrevista 3: 35'20'').

ACN 7

... (el canvi) es manté com als assajos... però he arribat comodíssima, pel punt aquest de pressió, no ho sé (entrevista 7: 23'20'').

A l'ACN 6 actuar amb públic la fa sentir més resolutive i l'ACN 8 té més facilitat pel punt extra de concentració, confiança i entrega que ella aconsegueix gràcies a un cos actiu, despert i disponible. Pel que fa a l'ACN 2, és en la connexió amb l'emoció on troba la sensació de facilitat general.

La combinació de les preferències quant a qualitats vocals de les ACN, la facilitat que tenien per canviar de registre de manera espontània abans d'estudiar i la base de la seva tècnica vocal es reflecteixen en els graus de postergació, i són més acusats en els graus extrems, màxim i inexistent i es dilueixen en els graus mitjans.

Les ACN que tenen formació vocal amb el mètode voice craft, preferència per les QV de M1 i a més a més no canviaven amb facilitat abans d'estudiar cant són les que més posterguen. En contrapartida les estudiants amb formació clàssica són les que tenen un grau de postergació menor.

Relacionat amb les preferències de les ACN pel seu M1, podria haver-hi una manca de tècnica quant a l'M2, ja que les ACN es refereixen a aquest mecanisme en termes de so dèbil i amb aire, elements que es poden corregir amb treball tècnic.

6.3. Objectiu 3. Conèixer les experiències de les ACP sobre postergar el canvi de registre en portar a terme accions teatrals.

La majoria de les ACP entrevistades (10 de 14) ha experimentat en portar a terme accions teatrals que el seu canvi de mecanisme es postergava. També de manera majoritària (11 de 14) ha vist com les seves alumnes, un cop havien treballat tècnicament el canvi de registre a classe, el postergaven en assajar o actuar davant del públic.

Tres de les ACP manifesten que el fet d'actuar amb públic els facilita el canvi de registre (igual que han manifestat 5 ACN, pàg.75).

Quadre 3: resum dels resultats de l'objectiu 3

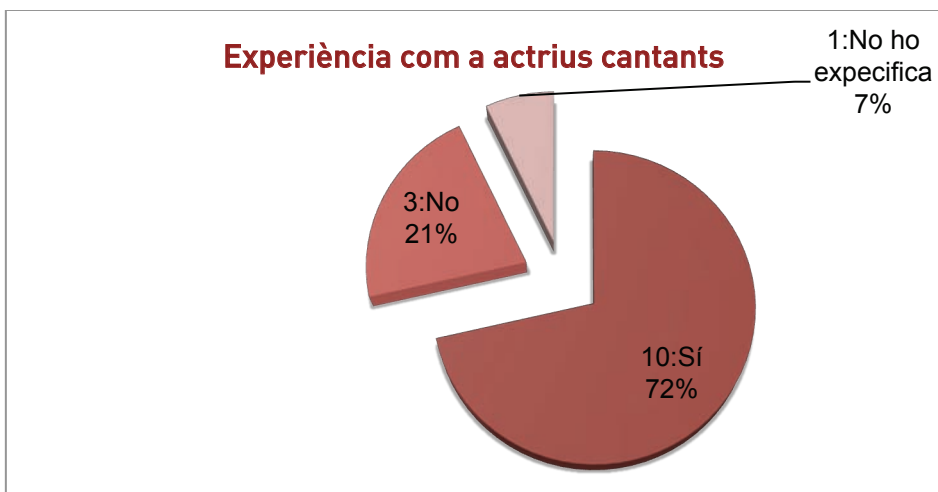
El recorregut que hem fet per analitzar les dades i poder donar resposta a l'objectiu 3 ha estat en primer lloc veure si les ACP han experimentat en primera persona, com a actrius cantants, que el seu canvi de registre es postergava en portar a terme accions teatrals, i, en segon lloc, si com a docents havien vist les seves alumnes en aquesta situació.

Volem aclarir que malgrat que veurem l'atribució causal que fan ACP i ACN de postergar el canvi, de manera global en analitzar les dades que donaran resposta a l'objectiu 3 algunes ACP en els fragments transcrits, en narrar les situacions viscudes, ja estableixen la causa de l'endarreriment del canvi i en alguns casos fins i tot com el van solucionar; tant en parlar de les seves pròpies vivències com en referir-se a les seves alumnes. A causa de la importància d'aquestes experiències de les ACP per a la nostra investigació, ens ha semblat més enriquidor i entenedor vincular el cas concret a la causa atorgada per les ACP, amb la qual cosa hem deixat el fragment sencer.

6.3.1. Experiència com a actrius cantants

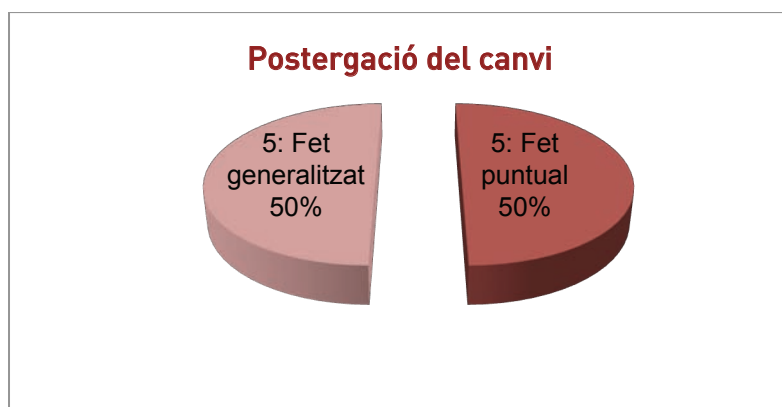
La majoria de les ACP entrevistades afirma haver experimentat en portar a terme accions teatrals que el seu canvi de mecanisme es postergava. Algunes d'elles es refereixen a aquest fet d'una manera puntual, fruit de circumstàncies concretes, mentre que d'altres ho perceben com un fet generalitzat, que passa bastant sovint.

Les dades analitzades ens mostren que de les 14 ACP deu han experimentat que el seu canvi de M1 a M2 es postergava en portar a terme accions teatrals, mentre que a tres d'elles no els ha passat mai. L'ACP que resta no ho especifica.



Gràfic 6

De les 10 ACP que han experimentat la postergació de la nota de pas, cinc (ACP 1, 2, 4, 6 i 11) associen aquest fet a certes circumstàncies especials, com ara cantar un repertori amb unes qualitats vocals a les quals no estaven acostumades, el moment emotiu d'una funció especial o la manca de tècnica en l'època d'estudiant o en els primers anys de professió; les altres cinc (ACP 3, 7, 8, 9 i 10) parlen de la postergació del canvi de registre en portar a terme accions teatrals com un fet que els passa sovint.



Gràfic 7

Dins de la categoria de les ACP que recorden haver postergat el canvi de registre en circumstàncies puntuals trobem les ACP 1 i 11. El fet de cantar fora del seu estil va portar aquestes ACP a retardar la nota de pas. Curiosament es tracta de dos casos oposats. Si per a

una d'elles el repertori més agut i més líric era el que solia fer (basat en l'M2), l'altra estava acostumada a fer un repertori més proper a la música moderna (majoritàriament M1), gens líric i per tant més allunyat de l'M2. Malgrat això, les dues van experimentar que el canvi es postergava.

ACP 11

Jo vaig notar la dificultat màxima quan feia Mrs. Lovett (Sweeney Todd), per mi era difícilíssim, hi havia molt d'una veu que jo no feia mai... i en els assajos... amb el moment de l'emoció, costava molt i era molt diferent... era greu i l'estil del personatge, el tipus de veu, em costava més canviar quan estava actuant als assajos. Per sort als assajos ja ho veies... m'havia de refredar més el cap (entrevista 11a: 21'15").

ACP 1

A mi m'ha passat, però com que no és el meu terreny no ho he aconseguit resoldre (càsting Mar i Cel)... em passa que quan més ho interpreto més sola es col·loca la veu, normalment ve més tard (el canvi)... Això assumint que tens un entrenament (entrevista 1: 16'35").

Si aquests dos casos estan relacionats per la manca de consolidació tècnica que dona la repetició i l'experiència en un tipus determinat de QV, les ACP 2 i 4 atribueixen directament les dues experiències següents a la manca de tècnica d'una època molt determinada. L'ACP 2 es refereix a un episodi de quan era joveneta i estudiava líric, fent un personatge de mezzosoprano amb una tessitura que abastava tot un registre que es podia considerar com a ressonancial mixt. Aquesta ACP tenia la indicació tècnica de fer M2 en les zones mitjanes, la qual cosa exclouïa el risc d'un canvi brusc. Malgrat tot, sense tècnica encara per dominar l'M1 ni la veu mixta, va voler utilitzar la veu de pit. En l'altre extrem, ens trobem amb el cas de l'ACP 4: el fet d'haver treballat més l'M1 que l'M2 i, per tant, sentir-se més segura amb QV de massa gruixuda va ser la seva raó principal de postergar el canvi.

ACP 2

En el Tu, Jo... va ser la 1a vegada que feia color de musical, abans amb el clàssic no hi havia risc de res... en Hansel i Gretel fent la bruixa, per no arriscar-me (a mi ningú m'havia educat per fer de pit), la Carme em deia que la fes de cap i jo amb 20 anys era desobedient i volia fer-lo de pit però ningú m'havia ensenyat. Hi havia tot el registre del mig que la Carme em deia: "hazlo arriba, no hagas cosas raras", sí que és veritat això que dius tu, l'emoció de la bruixa i amb l'escena feia uns galls tremendos. Era falta de tècnica (entrevista 2: 30').

ACP 4

... A mí sobre todo la inseguridad, yo siempre había trabajado más la masa gruesa, a la hora de tener que hacer esa masa fina en la función, como yendo para más lírico, eso me daba una inseguridad que me hacía como quedarme en casita, y casita era la masa gruesa, estiraba más de belting... y no hacia el cambio por miedo a que me saliera un gallo. Era inseguridad de esa zona menos trabajada.

A mí con el cansancio (el canvi) se me va a masa gruesa. En situación de estrés y de nervios... casita (entrevista 4: 39'24'').

En aquests quatre casos, malgrat que dues ACP fan referència a l'emoció del moment, trobem un denominador comú: en el moment de l'episodi hi havia una deficiència tècnica en alguna QV. Una altra referència a l'emoció, però en aquest cas com a causa principal de postergar el canvi, la trobem en l'ACP6. En aquest cas, l'emoció produïda per una circumstància puntual, aliena al comportament escènic, va fer endarrerir la nota de pas a aquesta ACP.

ACP 6

Sí, jo recordo... de tirar molt per l'emoció, fent una funció de la Bella i la Bèstia, perquè a més era l'última... la càrrega emocional era molta... això s'acaba... va haver-hi un moment que tenia d'haver estat una mica més tècnica (entrevista 6: 39'50'').

Dins de la categoria de les ACP que consideren el fet de postergar el canvi com un fenomen més general i no com un episodi puntual tenim les ACP 3, 7, 8, 9 i 10. Algunes d'aquestes ACP relacionen el fet de postergar el canvi amb la qualitat energètica que es crea en els assajos o davant del públic i que mobilitza el que creies que havies fixat, una qualitat energètica que normalment comporta un augment de volum que va lligat amb la necessitat d'entregar-se sense reserves a l'actuació, un augment de volum que propicia mantenir-se en l'M1.

ACP 9

... i tant, per l'energia... quan et poses a l'escenari, que tens la sensació més de públic, que obres més les coses, hi ha molta més energia que també ve... i que tornes, estàs més oberta i potser fas més retracció (entrevista 9: 31'05).

ACP 7

Jo... el que m'ha passat molt... des de la meva experiència, sí que és veritat que tu et preparaves una cosa i amb el públic o amb els nervis o... con el todo, dius... Per què allò que semblava que estava tan ben fixat... s'ha mobilitzat? (entrevista 7: 33').

ACP 10

Jo ho he comprovat perquè a vegades inclús jo mateixa he decidit a casa unes coses, i després quan me'n vaig a l'assaig, que normalment són amb micro, i que has d'estar un munt de setmanes, i que hauria de ser al revés, és a dir: cantaré fluixet perquè com que ho he de repetir i tal... i què fas? Fas justament el contrari. Jo almenys... em costa molt reservar-me... vull saber si sóc capaç de fer allò que he estudiat i necessito posar tota la sang, em passa que arrisco massa contra el meu precepte (entrevista 10: 13'50'').

Tal com hem vist abans amb les ACN, les ACP 1, 7 i 8, que en el moment del canvi estaven connectades a l'escena, parlen de sensació de facilitat per mantenir l'M1, i inclús de notar menys el canvi.

ACP 1

... no notava tant el canvi, però hi era, era un altre lloc molt més connectat... amb lo anterior... no és com quan... ve i és una altra pel·li... quan ve (el canvi)... encara que hagi fet modificacions a la veu, que vénen soles sense que jo les decideixi, ja té una coherència (entrevista 1: 19'40'').

ACP 7

Quan hi havia realment connexió actoral et diria: amb la veu de pit pujava, el lloc del canvi pujava, podies mantenir més estona la veu de pit... amb facilitat. Però això si hi havia connexió. Si realment estàs i saps què estàs fent. Si no, et diria que al revés (entrevista 7: 34'50'').

ACP 8

No m'hi he fixat... però... bueno poder sí que és veritat que jo el canvi el tindria còmodament... en un fa o sol 3... i llavors després i quan estic actuant, o quan estic amb l'adrenalina, aquest canvi no el noto, i està cap al si-do (entrevista 8: 13'50'').

Pel que fa a les tres ACP que no han experimentat que el canvi es postergués en portar a terme accions teatrals, tenen en comú utilitzar bàsicament un únic mecanisme laringi per cantar. Mentre que les ACP 6 i 13 fan servir l'M2, l'ACP 12 ho fa amb l'M1.

ACP 12

... també és el tipus de cançó i de repertori que jo toco... nosaltres vivim en una altra zona (M1), i quan ens enfilem cap amunt... és un altre univers que no té res a veure, per mi el mecanisme lleuger (M2) és... no el faig servir... el faig servir per divertir-me a lo millor... per passar-ho bé per dir ara vull cantar això que no he cantat mai... (entrevista 12: 25'42'').

De les ACP que utilitzen l'M2, ho fan des de tècniques diferents. L'ACP 13 posseeix una solida base clàssica:

ACP 13

... Lírica pero siempre entendida desde un punto de vista ligero, es decir, adaptada al teatro musical (entrevista 13: 2'11'').

L'ACP 6 té una tècnica fonamentada en el mètode de Jo Estill:

ACP 6

... Tinc molta facilitat per inclinar i m'ha passat el contrari, alguna vegada he tingut de treballar per no canviar. No és el repertori que jo faig normalment. Tinc una petita lesió congènita... que em va millor la massa fina (M2) (entrevista 6: 28'21'').

També L'ACN9, amb una lesió, anticipa el M2.

ACP 9

... jo ho he viscut molt en mi per una qüestió de lesió... quan era per cansament el canvi apareixia abans (entrevista 9: 30' 30'').

Encara un altre cas d'anticipació, aquest cop sense lesió però amb cansament:

ACP 4

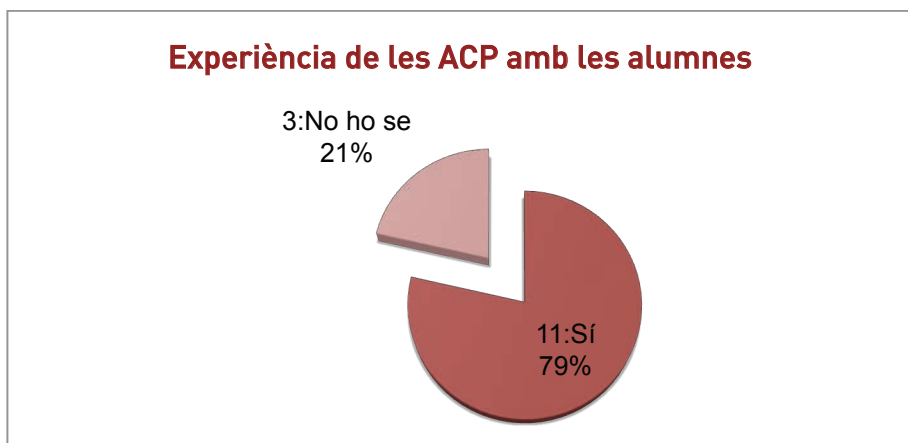
... Yo con cansancio no estiraba tanto la (massa) gruesa (M1)(entrevista 4: 40' 45'').

6.3.2. Experiència com a professores

Quan preguntem a les ACP si observen aquest fenomen en les seves alumnes d'una manera majoritària, les ACP afirmen haver-se trobat que un cop treballada la cançó amb el canvi de registre en un lloc concret les alumnes, en cantar dins d'un context teatral, postergaven el canvi.

Som conscients que s'hauria de contemplar el número d'alumnes que segons les ACP s'han trobat en aquest cas. Hem de tenir en compte, però, que no sempre les ACP veuen el resultat teatral del treball vocal fet amb les seves alumnes i que el que ens interessava era obrir la reflexió cap a aquest tema.

Com a resultat d'analitzar les experiències de les ACP en el terreny de la docència, hem trobat que 11 de les ACP s'han trobat amb alumnes que postergaven el canvi en portar a terme accions teatrals. Les altres 3 expressen que no ho saben.



Gràfic 8

A continuació exposem alguns comentaris fets per les ACP.

ACP 7

... És com si l'aprenentatge que fas a classe tingués un aprenentatge paral·lel en els assajos o amb el públic (entrevista 7: 33'30'').

Segons aquesta ACP, en actuar el cos es mobilitza i provoca canvis que afecten la veu. Lligat amb aquesta idea, l'ACP 1 afirma que, com que ja preveu que les emocions fruit del comportament escènic modificaran el canvi de les seves alumnes, no el fixa prèviament a classe, amb la qual cosa no s'hi troba tan sovint en el cas que el posterguin.

... amb alumnes no tant (postergar el canvi) perquè intento no desvincular-ho del que després serà l'actuació... No decidiria on està el canvi, aniria com amb l'exercici del canvi (consonants fricatives) permetent que la veu es col·loqui on ella està còmoda dins del discurs que estic fent. La veu sola ja va trobant on es col·loca. Però lo que sí té una continuïtat és la interpretació o el discurs, i acostumo a notar que si el que ho enllaça és el discurs, la veu va a llocs diferents sense canvis superbruscos... no és tan evident... no hi ha un gall superbèstia perquè ho estic acompanyant de la intenció... Si jo he decidit prèviament que aquí hi haurà el canvi... quan ho estic interpretant és com... a qui faig cas ara, al que he decidit prèviament o a lo que m'està passant ara? El cap diu una cosa i el cos està en un altre lloc, i com que finalment quan estiguis a l'escenari estaràs fent cas al que et demana el cos... jo ho treballaria en aquesta línia, no ho desvincularia, no ho treballaria primer tècnicament i després... (entrevista 1: 15'08'').

Dintre del mateix tema presentem un cas viscut per l'ACP9 en el qual l'emoció fruit del comportament escènic (portada a l'extrem) no va permetre cantar a la seva alumna (molt jove i molt novella) en un taller.

ACP 9

... hi havia una noia (taller del West)... mira que jo l'avisava! Cantava A boy like that, un dramon de cançó... molt emotiva, molt emocional... (jo li deia) peta! (emocionalment) Fes el favor... peta ja!... Peta que queden dues setmanes! (per les representacions amb públic). No va saber-ho fer, va petar a les dues funcions que tenia, va petar i no va poder cantar, plorant com una magdalena... era el que jo li volia fer a la classe. Va ser important per tothom, per entendre que s'han de posar totes les coses a l'olla abans... tenia d'haver petat i plorat als assajos, no ho va fer (entrevista 9: 44'50'').

L'ACP 9, veient venir el que passaria amb el públic, va intentar provocar l'efecte emocional a classe per poder-lo gestionar, però no ho va aconseguir.

L'ACP 11 expressa com el treball tècnic respecte al canvi se'n va tot en orris en el moment de la representació.

... ara recordo una bona alumna amb una bona veu de pit... que quan ja ho havíem treballat i ja l'hi sortia, i en el moment de la representació va tornar als orígens (no canviar on tocava)... no tenia res a veure amb el que havíem fet...

... estiren estiren (M1), no inclinen res absolutament... A classe estava aconseguit i a l'escenari... adió... jo no he tingut l'oportunitat de treballar lo suficient lo que seria un assaig abans de la representació (entrevista 11: 13', 21'52'' 44'50'', 25'50'').

Si l'ACP 11 no va poder treballar des de l'escena, l'ACP 13 sí que ho va poder fer amb una alumna que es quedava sense veu en els assajos.

sí... se alarga la voz hablada más, llegándose a gritar .(cada vez que hay una Cocovision pasa esto... Una alumna cantaba una canción en la que se iba enrabiando cada vez más, y además tenía una actividad física importante que era transportar por el suelo a un compañero... conseguimos hacer una clase de teatro... no había una buena gestión corporal... Había una discordancia total entre lo que tú necesitas hacer (per cantar) y lo que estás haciendo (segons li demanava el professor de teatre)... (entrevista 13: 28', 32'25'').

L'ACP 11 expressa que ha observat en les alumnes el mateix que algunes ACP i ACN han experimentat elles mateixes en sentir-se connectades a l'escena: l'efecte positiu que té el fet d'estar connectat amb la interpretació sobre el canvi.

...sí, pero es porque lo piensan demasiado... Curiosamente cuando se ponen a actuar lo hacen mejor... aunque el cambio se vaya más arriba no se nota (entrevista 11a: 28'17'' i 11b: 0' 21'').

L'ACP 10 fa referència a certa perplexitat de les ACN en trobar-se per primer cop amb canvi de registre postergat en portar a terme accions teatrals.

... i noies que estan començant i és com que les desconcerta molt... però si ja ho havíem concretat així!... però què m'està passant? (entrevista 10:17'46'').

En el capítol del marc teòric dedicat a l'actuació veiem com la presència escènica i el comportament orgànic faciliten el que és difícil, i al mateix temps, com una ment discursiva que jutja i que dóna ordres al cos del que ha de fer, bloqueja aquesta organicitat (pàg. 31). Quan les ACP diuen que el fet d'estar connectat amb l'actuació i no pensar en la tècnica els facilita el canvi de registre, podríem dir que estan parlant d'organicitat, de la mateixa manera que ho han fet les ACN en l'objectiu 1.

6.4. Objectiu 4. Indagar l'atribució causal que fan ACN i ACP de la postergació del canvi de registre en portar a terme accions teatrals

Tot i que hi ha una gran diversitat d'atribució causal, tant les ACP com les ACN atribueixen d'una manera majoritària el fet de postergar el canvi de registre en portar a terme accions teatrals a les emocions fruit del comportament escènic (9 de les 14 ACP i 7 de les 10 ACN)

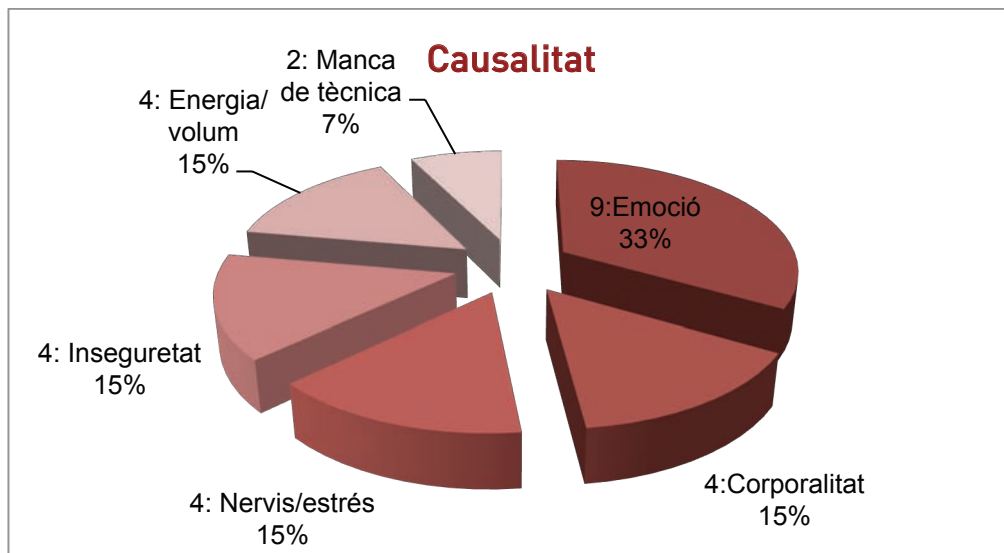
Quadre 4: resum dels resultats de l'objectiu 4

En primer lloc mostrem les respostes donades per les ACP i posteriorment analitzem les informacions aportades per les ACN.

6.4.1. Atribució causal de les ACP

Les ACP atribueixen el fet de postergar el canvi de registre en portar a terme accions teatrals sobretot a les emocions (9 ACP) que es viuen en el moment d'actuar, ja sigui de manera abstracta o referint-se a l'emoció fruit del comportament escènic. Altres atribucions causals estan relacionades amb la corporalitat (4 ACP), l'estrès o el nerviosisme (4 ACP) de sentir-se observat, l'augment d'energia (4 ACP), que comportaria un augment de volum, la inseguretats (4 ACP) i la manca de tècnica (2 ACP).

En el gràfic següent, veiem les respostes donades per les ACP en relació amb l'atribució causal de postergar el canvi. Per a la majoria de les ACP aquest fet és multicausal, per aquest motiu el gràfic mostra el pes de cada factor.



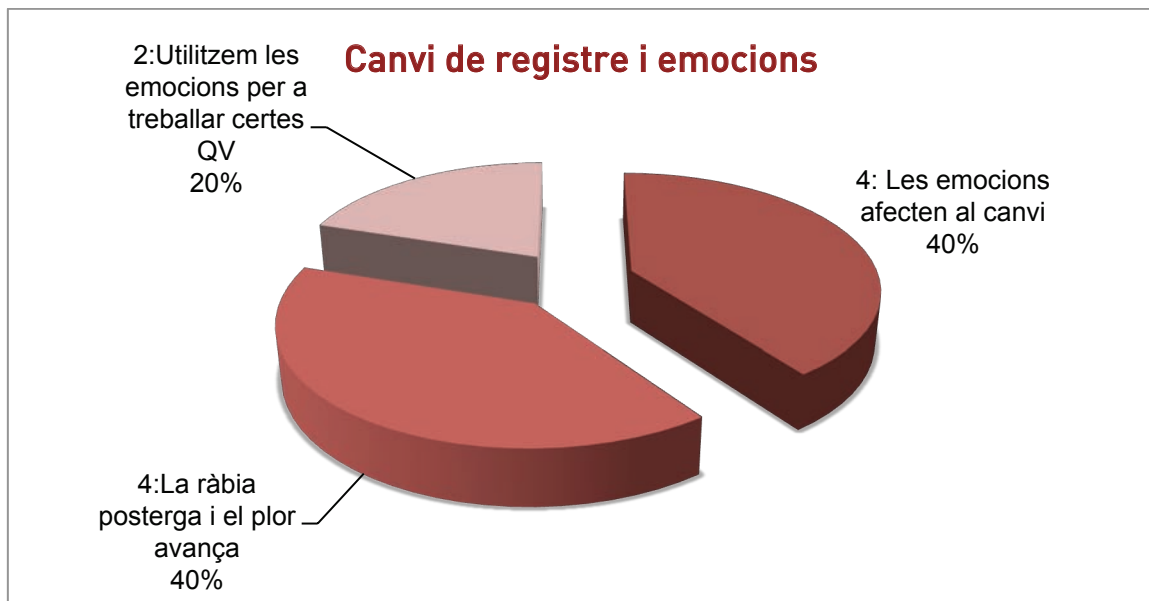
Gràfic 9

El pensament generalitzat que les emocions afecten directament el canvi queda concretat per algunes ACP especificant que la ràbia o l'enuig el posterguen, però tanmateix el plor o la tristesa el poden avançar. Hi ha ACP que diuen fer vocalitzacions amb diverses emocions per aconseguir millorar certes QV. No en va, el belting reproduceix la fisiologia del crit, i hi ha una QV anomenada cry/sob, és a dir, plor/sanglot.

A continuació exposem el cas de l'ACP9, que també inclou com va solucionar el problema.

ACP 9

... Jo tenia una cançó (en un musical) que començava, "ya me he divorciado"... i hi havia un moment que estava superenrabiada... "porque él me había abandonado"... i recordo que el que jo deia (cantant) "fes el pas" ens feia riure a tots perquè era el moment en què jo necessitava fer el pas de veu i no l'acabava de trobar per la ràbia que duia... (entrevista 9: 38').



Gràfic 10

Altres atribucions causals de postergar el canvi en un context teatral estan relacionades amb la corporalitat. El cos, en portar a terme accions teatrals, es mobilitza, hi ha un canvi respecte a la corporalitat de la classe:

ACP 1

... si jo he decidit prèviament que aquí hi haurà el canvi... quan ho estic interpretant és com... a qui faig cas ara: al que he decidit prèviament, fent el canvi (en un lloc determinat) o al que m'està passant ara?, el cap diu una cosa i el cos està en un altre lloc, i com que finalment quan estiguis a l'escenari estaràs fent cas al que et demana el cos... (entrevista 1: 16').

ACP 13

... la carencia de consciència corporal... disociación voz cuerpo, y voz personaje... discordancia total entre lo que tú necesitas hacer (tènicament) y lo que estás haciendo (segons la demanda escènica del director) (entrevista 13: 31'57'' i 36'50'').

ACP 12

... Aquí hi ha un component de cos, jo penso que és muscular... la predisposició del cos... (entrevista 12: 29'50'').

Altres causes contemplades per les ACP són l'estrès o el nerviosisme de sentir-se observat. L'ACP 13 especifica que en parlar d'estrès es refereix tant al que es pateix en sentir-se observat com al que se sent assajant. D'altres es refereixen a patir nervis o estar nerviosa.

ACP 13

... estrés... lo meto todo aquí (mirada externa, inseguridad, demandas del director)... hay gente que le estimula, que se crece y hay gente que le estresa... el estrés positivo y el trac...

... Cuando no se controla, en una situación de estrés prevalece la tensión... los cuerpos sometidos a una tensión vibran con más dificultad y no tienen la misma elasticidad. Me imagino que a las cuerdas les pasa lo mismo. Si yo tengo una tensión que me impide inclinar, y mantengo esa posición rígida... lo que hago es alargar esa posición de voz hablada... hay una rigidez, un bloqueo en los cartílagos y entonces no inclina... y pasamos a un grito o voz con aire... O a un cambio brusco (entrevista 13: 31'10'' i 28'11'').

També l'estat energètic que esdevé del fet d'actuar ha estat considerat causa de postergar el canvi. Sovint aquest augment d'energia comporta un augment de volum.

ACP 14

... Yo creo que porque no manejan la energía. Hay un exceso de energía, que evidentemente les lleva a un exceso de potencia en la mayoría de los casos... es energía mal controlada (entrevista 14b: 4'20'').

L'ACP 11 ho atribueix al volum, a l'energia i a l'emoció, però una emoció abstracta, eufòrica.

ACP 11

... Les ganes d'agradar... d'anar creixent amb la cançó i acabar apoteòsicament a dalt... d'energia seguríssim... és aquestes ganes d'arribar a comunicar amb la gent lo que estàs fent, igual podria ser una emoció de pena o de... (tant és el tipus d'emoció). Necessites una barreja de més volum i més emoció, més ganes d'arribar al públic... Vas creixent i has d'anar frenant... m'oblido de pensar, m'oblido de la tècnica, i vas pujant amb el mecanisme que per tu és el natural, fent el que ja feies i si no ho tens molt i molt treballat, hi ha una cosa que t'arrossega més que lo que el cap et deixaria (entrevista 11a:14,14'').

... a la que estem davant de la gent... i ens hi posem amb energia, i és una gent (les alumnes) amb no gaire tècnica vocal, però en canvi amb moltes ganes interpretativament de donar-ho tot en aquell moment... la projecció, l'afinació, el canvi no passa... passem a una veu cridada, moltes vegades... (entrevista 11b:0,13'').

L'ACP 7 atribueix la postergació del canvi a l'augment de volum i afirma en narrar les seves experiències (fragment transcrit amb anterioritat) que necessitava posar tota la sang i que li costava molt reservar-se durant els assajos.

ACP 7

... crec que és un tema de projecció. Jo puc estar treballant això en una aula o en un box petit... i quan han de fer l'assaig que normalment és una sala més gran, al posar-hi més volum, més intensitat de veu, aquell pas se'n va més amunt (entrevista 7: 16'14'').

La inseguretat, que també ha estat triada com a causa de postergar el canvi, podria ser una conseqüència de la manca de tècnica.

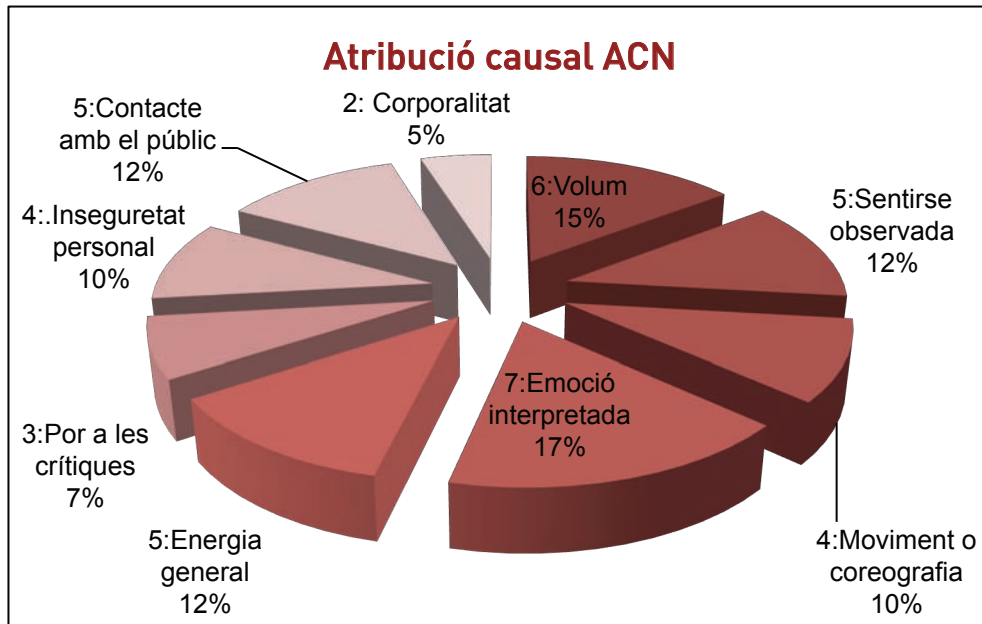
ACP 2

És única i exclusivament una qüestió de tècnica... o perquè el canvi està posat en un lloc que a l'alumne li és incòmode, però que malgrat tot ho vol fer i una vegada l'han agafat (per fer un musical) perquè la veu és bona, les primeres funcions les salven com poden però quan porten un parell de mesos ho fan perfectament perquè tècnicament ho han assolit (entrevista 2: 26'10'').

6.4.2. Atribució causal de les ACN

Pel que fa referència a les ACN l'emoció ha estat també la primera causa de postergar el canvi de registre en portar a terme accions teatrals (7 ACN), seguida per l'augment del volum (6 ACN). El tercer lloc el comparteixen el contacte amb el públic, l'energia general de l'escena i el fet de sentir-se observada (5 ACN). Segueix el moviment o la coreografia i la inseguretat personal (4 ACN) i finalment, la por a les crítiques (3 ACN) i la corporalitat (2 ACN).

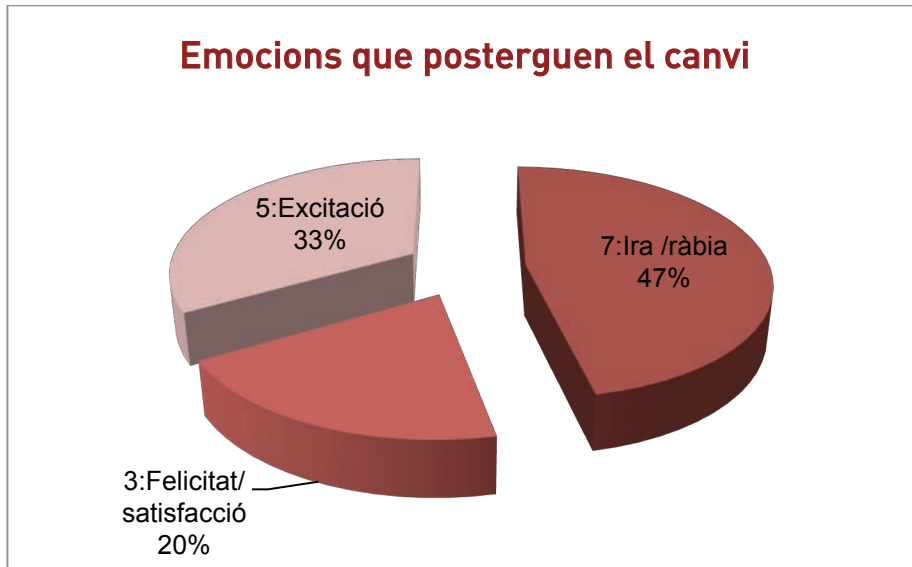
En el gràfic següent, veiem el nombre de respostes per a cada factor, ja que les ACN també donen respostes multicausals (de la mateixa manera que en el gràfic de les atribucions causals de les ACP, vist anteriorment).



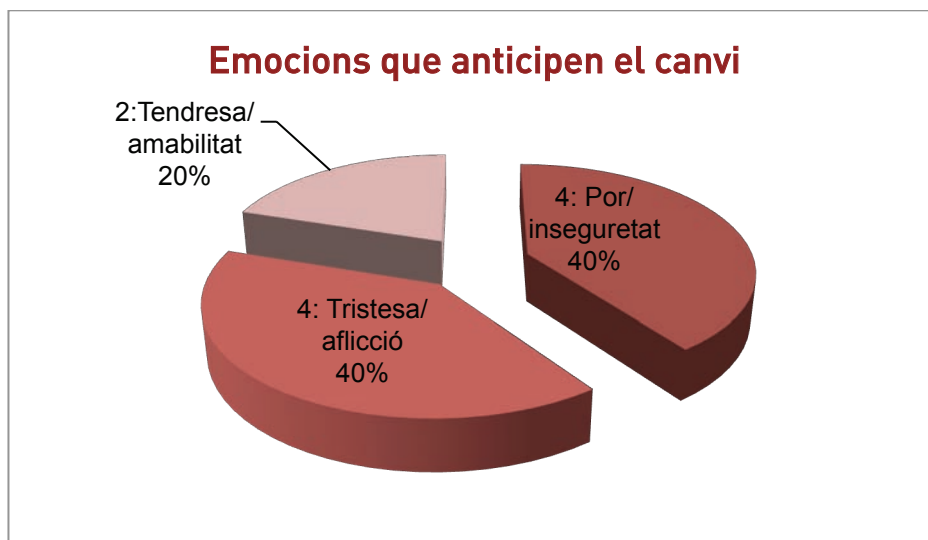
Gràfic 10

Pel que fa a les emocions interpretades, les ACN consideren que la ràbia i la ira són les que més posterguen el canvi, seguides de l'excitació i de la felicitat o satisfacció. D'altres, però, com

la tristesa, l'aflicció, la por o la inseguretat, i en menor grau la tendresa o l'amabilitat, l'avancen.



Gràfic 11



Gràfic 12

També les ACP 1, 3, 4, 6 i 7 afirmen que hi ha emocions com la ira o l'enuig que posterguen el canvi de registre i d'altres com la tristesa que el podrien avançar.

A continuació exposem alguns dels fragments més representatius de les ACN en relació amb l'atribució causal de cadascuna.

Començarem pels comentaris de les ACN 2 i 7 sobre les emocions. L'ACP 2, que pertany a la categoria de les AC que perceben un efecte de facilitat en el canvi quan estan "connectades" amb l'actuació, no fa distinció entre les diferents emocions, cosa que sí que farà l'ACN 7.

ACN 2

... quan estic emocionada tot funciona, independentment de quina sigui l'emoció... en general quan estic connectada amb qualsevol emoció em resulta més fàcil fer el canvi. És quan no estic emocionada que em costa, amb totes les emocions em passa el mateix... evidentment amb emocions més potents és més fàcil fer el PUM (postergar)... la cosa està en els assajos, després no em costa (entrevista 2: 20'37").

ACN 7

... (la ràbia o la ira) et posa en un estat físic i de respiració i de recolzament que fa que puguis aguantar fins més tard per fer el canvi, jo aniria a belt o twang , per tant... encara posposaria més el canvi (entrevista 7: 21'50").

L'ACN 3 tradueix les demandes del director en un augment de volum i d'energia.

ACN 3

... jo lo del volum ho veig claríssim... però si ho he treballat a casa, i he de canviar en algun moment, canvio. Igual por los nervios me sale peor, però canviar canviaré... Sí perquè probablement... si t'estan demanant com a molta energia, molta força... a mi en realitat m'és igual quin tipus d'emoció és (ira, ràbia, impotència...) és simplement com més energia i més volum... (en realitat) el que m'estàs demanant és que jo tingui una actitud tal però en el fons que hi hagi més volum a la veu... energia i volum sigui quin sigui (l'estat emocional)... Si te están diciendo (el director) quiero más melancolía et demanen más, más, más (sigui l'emoció que sigui), (parece que) lo que hay que hacer es subir el volumen y un poco... de desgarrarse, pues aquí el canvi segurament arribarà més tard (entrevista 3: 29'35" i 28').

L'ACN 1, igual que l'ACP 11, parla d'una energia que l'arrossega.

ACN 1

L'energia que jo porto és molt diferent de quan estàs a casa... jo crec que és per l'energia, perquè... trobo que per fer un registre de pit fins a dalt has de tenir molta energia i a mi com que se m'emporta... faig que tiri més cap allà (amunt) i que si vull canviar se'm descontrola, no estigui estable... (Hi té a veure la implicació corporal?) Sí, és molt diferent quan ho fas a casa sense moure't... no em porta problemes... com que ja ho sé... ja sé que com que ho estic fent a casa no

serà, jo ho calculo... no em sortia com ho havia assajat i no quedava bé... no quedava tan bé (entrevista 1: 33'45'' i 40'18'').

L'ACN 8, que sent el fet d'allargar el seu M1 com una cosa positiva, atribueix a la corporalitat la causa de postergar el canvi.

ACN 8

... Crec que és una cosa molt corporal, molt física, quan hi ha públic es cos... tot està per servir a... que allò surti el millor que pugui sortir... quan hi ha públic me concentro tant, i estic tant per arribar i perquè allò funcioni, no sé ben bé com dir-ho... tot se concentra més perquè surti com a mi m'agrada més... com a més notes de pit pugui fer... i el meu cos m'ajuda... a vegades me produeix cansament (entrevista 8:42'15'').

Emoció, corporalitat i estat energètic estan directament relacionats, ja que en definitiva les emocions no són més que respostes fisiològiques i conductuals, respostes que provoquen canvis en la corporalitat: unes són visibles externament com les postures, les expressions o els moviments, i d'altres com l'alliberament d'hormones o la freqüència cardíaca no ho són. Són respostes que poden ser energètiques o paralitzadores segons l'emoció i conductuals múltiples coordinades per un mateix organisme (Morgado 2007:27). Malgrat que cada AC dona més rellevància a un aspecte que a un altre, podríem estar inclosos en l'estat emocional que produeix el fet d'actuar propicia la postergació del canvi de registre de les ACN. Quant a la inseguretat personal també la relacionem amb la manca de tècnica, i en aquest cas ens referim tant a la tècnica vocal com a la interpretativa, malgrat que en l'anàlisi de dades ens hem estat referint només a la tècnica vocal.

Si trobem diversitat en les respostes entre les ACN i les ACP en relació amb la causalitat de la modificació de la nota de pas per canviar de registre, existeix un grau de consens en atribuir l'avançament o la postergació del canvi a determinades emocions. Els dos col·lectius creuen que la ira facilita la postergació del canvi i per contra la tristesa pot fer que s'avanci.

6.5. Objectiu 5. Analitzar l'abordatge tecnicovocal del canvi que fan les ACP

Abans de centrar-nos en l'abordatge tècnic vocal del canvi de registre, pròpiament dit, hem cregut important analitzar altres aspectes tècnics de la docència del cant, que ens ajudaran a entendre com ensenyen el canvi les ACP, ja que un tipus de treball o un altre influirà directament en la gestió del registres o QV i condicionarà que la nota de pas, de M1 a M2, estigui en una freqüència més o menys aguda. També veurem quines solucions donen les ACP en cas de postergació del canvi en portar a terme accions teatrals com a part de l'abordatge tècnic.

Així doncs, el recorregut que hem fet per analitzar les dades i poder donar resposta a l'objectiu 5 ha estat el següent:

- Veure quin tipus de tècnica vocal utilitzen les ACP amb les seves alumnes.
- Observar si les ACP aborden la tessitura de les seves estudiants des de la homogeneïtat del so o des de la diversitat tímbrica dels diferents registres o QV i si prioritzen algun registre o QV en el seu treball tecnicovocal.
- Constatar què entenen les ACP per veu mixta.
Aquest darrer punt s'ha incorporat a causa de la gran rellevància que les ACP donen a aquest tipus de veu en l'abordatge tecnicovocal del canvi.
- Analitzar l'abordatge del canvi de registre pròpiament dit.
- Conèixer quines són les solucions que proposen les ACP, en el cas que les alumnes posterguin el canvi en portar a terme accions teatrals.

Les ACP utilitzen de manera majoritària el mètode voice craft (VC) per treballar amb les seves alumnes, ja sigui de manera exclusiva o barrejat amb elements de tècnica clàssica adaptada al teatre musical².

En abordar la tessitura, la majoria ho fa tant des de la uniformitat del so com de les diferències tímbriques de cada qualitat vocal.

Per a les ACP, la veu mixta és la zona de la tessitura que adapta les formes del tracte vocal i equilibra la massa del plec vocals dels mecanismes 1 i 2 per tal de dissimular el canvi de registre.

La majoria de les ACP aborda tècnicament el canvi de registre amb la veu mixta o amb diferents estratègies per equilibrar les masses dels plecs vocals.

En cas que les alumnes, en portar a terme accions teatrals, posterguin la nota de pas, la meitat de les ACP proposa vincular tècnica vocal i actuació, frenar l'emoció, no sobrepassar el nivell tècnic i cantar amb retracció dels falsos plecs vocals.

Quadre 5: resum dels resultats de l'objectiu 5

6.5.1. Tècnica vocal

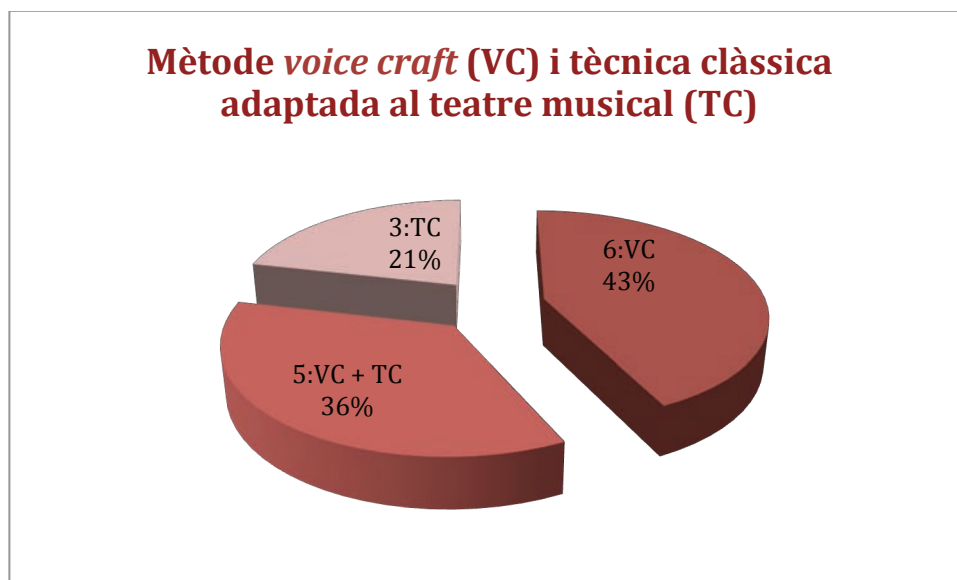
La tècnica vocal utilitzada per les ACP condicionarà l'abordatge del canvi de registre. Hem de tenir en compte que en el cant clàssic l'M1 sol ser una excepció amb una nota de pas pels

² Quan ens referim a la tècnica clàssica adaptada al teatre musical, volem dir que els elements d'aquesta tècnica en quant a recolzament, posició de la laringe i tracte vocal, estan contemplats de manera més lleugera que en el cant líric que s'ensenya en els conservatoris i s'utilitza en el món de la música clàssica.

voltants del mi³ i que certes escoles tendeixen a eliminar-lo (Nair, 2007:600). D'altra banda, el mètode voice craft treballa en profunditat tant l'M1 com l'M2. La major diversitat de QV de M1 utilitzades en aquest mètode permetran més opcions de canvi de registre, ja que cadascuna d'elles té les seves normes quant a notes de pas. Mentre que la veu parlada té el seu límit pels voltants del mi³, tant el belting com el twang poden allargar amb facilitat l'M1. Com hem vist en l'anàlisi de dades de l'objectiu 1, les ACN poden arribar a fer el canvi en re⁴/mi⁴ quan fan un treball tècnic.

Una vegada analitzades les respostes donades per les ACP, ens mostren que la tècnica vocal utilitzada per les ACP amb les seves alumnes és majoritàriament el mètode voice craft (VC).

6 ACP (43%) fan servir exclusivament aquest mètode, 5 ACP (36%) el combinen amb la tècnica vocal clàssica adaptada al teatre musical 3 ACP (21%) treballen només la tècnica clàssica adaptada al teatre musical (TC).

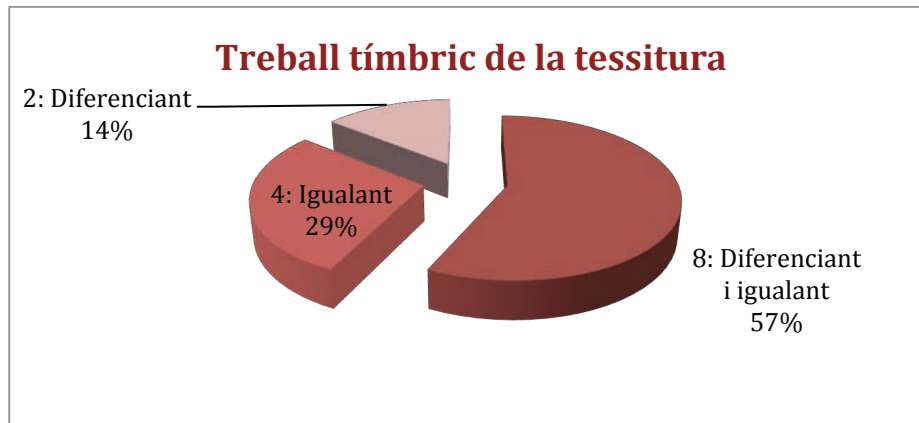


Gràfic 13

6.5.2. Treball tímbric de la tessitura: homogeneïtat de so o diferència tímbrica

Per poder analitzar la manera de treballar tímbricament la tessitura de les seves alumnes, hem creat les categories següents: les que ho fan des de la uniformitat de so en tota la tessitura (igualant els registres), les que diferencien el timbre de cada QV i les que tant treballen la diversitat com la uniformitat, i aquesta darrera categoria ha estat la més utilitzada per les ACP.

Vuit ACP treballen els timbres de les QV tant diferenciant com igualant els registres o QV (ACP 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9 i 10), quatre ho fan igualant el so en tota la tessitura (ACP 7, 11, 13 i 14), i les dues restants (ACP 12 i 8) ho fan sempre des de la varietat tímbrica.



Gràfic 14

A partir d'aquestes categories veurem si les ACP prioritzen algun registre o QV en treballar tècnicament o si tenen un ordre establert i, en relació amb això, com treballen el canvi pròpiament dit.

Respecte a les ACP que treballen indistintament diferenciant i igualant els timbres de les QV, hem trobat una gran varietat d'abordatges.

Les ACP 1, 2, 3, 4, 9 i 10 comencen sempre el seu treball tècnic amb exercicis que permeten vibrar els plecs vocals amb poca massa, ja sigui amb sons semi-oclusius (brr, prr, vvv sss...) amb QV de registre ressonancial mixt o bé directament de M2.

Tal com veurem en l'anàlisi de dades de les definicions de veu mixta, les ACP 3 i 4 parlen de plec fi (plec vocal amb massa fina) i fan distinció entre el plec fi amb inclinació del cartílag tiroide, que seria M2, o sense inclinar-lo, que seria veu mixta, o, com elles especifiquen, twang.

ACN 3

... yo siempre sigo un orden a no ser que esa persona venga con un problema vocal o una patología... que venga a trabajar algo en específico que no me deja seguir mi rutina que es: sonidos semiocluidos, después hago pliegue fino, normalmente con inclinación, luego grueso que pasa a belting y cuando el belting está en que cambia o mueres, que ya no es sano, les hago que pasen a pliegue fino con twang (entrevista 3 i 4:30'15").

ACP 4

... Impedancias que serían semioclusiones, el pliegue fino (twang), luego pliegue fino con inclinación (em fan el so), luego el twang separado, masa gruesa, y belting pero al belting ya le pongo todo (entrevista 3 i 4:31'28").

L'ACP 1, que també comença el seu treball tècnic amb sons semioclusius, per treballar les QV inventa personatges que de manera lúdica permetin cantar tota la tessitura sense

condicionaments intel·lectuals; així doncs, per treballar el twang fa servir la veu d'una nena repel·lent.

ACN 1

Jugo que tinguin una paleta de colors ben diferents... no matiso... no... la veu de pit és fins aquí i llavors ha de canviar... Amb cadascun (dels personatges inventats) tirem fins que ja no és còmode i després baixem, després quan treballo una veu concreta intento igualar tota la tessitura. Sempre començo amb la veu el més neutra possible, que no hi hagi el "pack" del cantant de cada un perquè, si ja comencem amb un pack, qualsevol modificació serà en base a aquell pack. Tots els exercicis del principi són permetre que la veu vagi canviant al llarg de tot el registre, si fem BRRRR... amb la comoditat màxima, sense intentar que soni de cap manera, permetent tots els canvis naturals de la veu... sortint de la veu parlada i fent tot el recorregut deixant que la veu vagi on vol anar (entrevista 1:10'45").

L'ACP 1, en parlar del "pack" del cantant, es refereix a tota una sèrie de costums vocals, hàbits o "tics" que acompanyen la manera de cantar de cadascú, com per exemple tenir molt vibrato.

ACN 2

Salvo que hi hagi un problema concret començo pel mig amb un mi3, amb una mixta que no és ni pit ni cap ni res, deixo que vagin escalfant pujant a cap, mixten, baixen al pit, llavors començo a treballar el pit pur, després el mixt i després el cap (entrevista 2:20'53").

Les ACP 9 i 10 comencen el treball tècnic amb M2. Una d'elles, l'ACP 10, especifica que sempre fa un escalfament líric, en el qual no contempla cap mena de canvi, per després segons la partitura abordar-lo segons les necessitats de l'alumna. L'altra ACP comença el treball tècnic amb M2 en una nota, el do3, que normalment de manera natural es faria en M1. Aquestes dues ACP inicien el treball tècnic eliminant el canvi i entrenant la laringe en l'M2. Malgrat que després treballin diferenciant les QV i els registres de M1 i M2, la seva laringe estarà entrenada per fer notes greus en M2, la qual cosa ens porta a dir que les estudiants d'aquestes professores tendiran a inclinar abans la laringe o, si més no, no tindran tanta tendència a postergar el canvi.

ACP 9

...En general començo amb veu de cap al do3 i vaig pujant (entrevista 9: 26'10").

ACP 10

...Sempre començo per un escalfament metòdic líric encara que vulguin (les alumnes) cantar jazz. (entrevista 10: 11'13)

Pel que fa a les ACP 5 i 6, afirmen que depèn de l'alumna, del que volen o necessiten.

Respecte a les quatre ACP (7, 11, 13 i 14) que treballen la uniformitat tímbrica de tota la tessitura, tenen en comú el fet de partir de la QV o el registre que l'alumna ja té, la que li sigui més fàcil.

ACP 7

...Pel que fa a registres acostumo a treballar de baix a dalt... intento fer servir al màxim la veu que és més fàcil i més natural per a aquella l'alumna, intento respectar la naturalesa de l'alumna... Amb la majoria d'alumnes el treball des de la inclinació (M2), que intento que sigui el màxim de graduada, quan es nota ja no li deixo avançar... (entrevista 7:10', 19'30'' i 17'30'').

ACP 13

Registre de veu parlada amb una mica d'inclinació i cap. Depèn de l'alumna. Mai rebutjant el que ja té (entrevista 13: 23'40'')

Les ACP 7 i 13 introdueixen el concepte de graduar la inclinació del cartílag tiroide per passar de M1 a M2, altres ACP hi faran referència en parlar de la veu mixta i de l'abordatge tecnicovocal del canvi.

ACP 11

...amb la veu parlada, és que jo agafo gent que en general no sap res. Començo per una cosa que no els suposi un problema molt gran... el que els sigui més fàcil i potser hi ha gent que el que els és més fàcil és la veu de cap. I a partir d'aquí anem afegint (entrevista 11:10',20').

ACP 14

... soy partidaria de explotar todo el registro que la persona trae (entrevista 14: 26'37'').

Quant a les ACP 8 i 11, que treballen la diferència tímbrica, tenim que l'ACP 8 (al contrari que les quatre ACP que busquen la uniformitat tímbrica de la tessitura) treballa les QV que no són fàcils a les alumnes.

ACP 8

...Vaig a les mancances, al contrari del que ja tenen... varietat de colors, molta o poca depèn de si la cançó s'hi presta (entrevista 8: 12'17'').

Pel que fa a l'ACP 12, malgrat que segons la transcripció següent sembla que hauria d'estar en la categoria de les ACP que treballen tant diferenciant com igualant els registres en l'anàlisi de dades que donaven resposta a l'objectiu 3 (Conèixer les experiències de les ACP sobre postergar el canvi de registre en portar a terme accions teatrals) aquesta ACP afirma que tant

ella com les seves alumnes pràcticament sempre treballen amb l'M1, amb la qual cosa creiem que l'enllaç del qual parla fa referència a QV de M1 o a registres ressonancials mixtos. Per aquest motiu la incloem en la categoria de les que treballen la diversitat tímbrica.

ACP 12

Twang i la mixta... Primer dissocio i després intento que facin l'enllaç d'una a l'altra. Però gairebé sempre treballo dissociat... el que em trobo és que sempre o quasi sempre necessito treballar el twang i la veu mixta (entrevista12: 7'55'i 11').

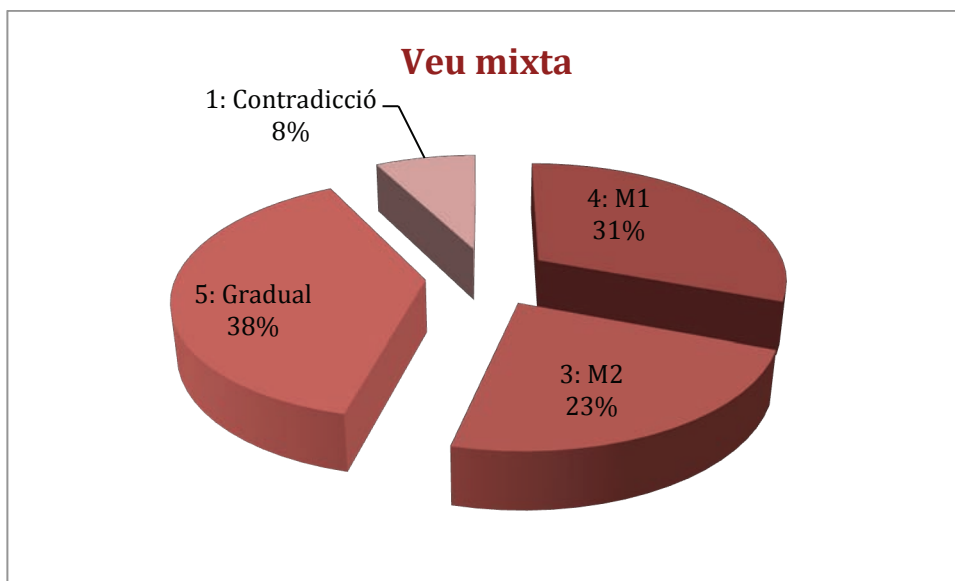
6.5.3. La veu mixta

La veu mixta és la QV que més ACP (11) fan servir: força o molt. Com hem vist en el marc teòric (capítol 1 pàg.13), és la zona de la tessitura en la qual se sobreposen l'M1 i l'M2, és a dir, la regió que tant es pot cantar amb un mecanisme com amb l'altre.

A continuació veurem què entenen les ACP per veu mixta, o, dit d'una altra manera, quin tipus de veu mixta treballen amb les seves alumnes. No hem inclòs ACP 8 ja que aquesta ACP afirma no saber què dir sobre aquest tema i que, segons les seves pròpies paraules, s'ho inventaria.

Per analitzar les dades, hem creat categories segons el mecanisme laringi de les veus mixtes treballades per les ACP. Així doncs, tenim les veus mixtes de M1, les de M2 i la veu mixta gradual. Volem aclarir que hem creat aquesta darrera categoria perquè les ACP afirmen inclinar de manera gradual el cartílag tiroide per passar de M1 a M2. Segons els autors consultats en el nostre marc teòric, no hi ha consens que aquest canvi progressiu existeixi quant a comportament laringi. Tot i això, el tracte vocal sí que pot adaptar-se gradualment i acomodar les seves cavitats de ressonància, de manera que les modificacions de reforç o l'atenuació dels harmònics es facin progressivament, la qual cosa evitarà el desequilibri de les notes de canvi.

Així doncs, hem trobat que quatre de les ACP (1, 6, 9 i 14) treballen la veu mixta sense inclinar el cartílag tiroide, és a dir, amb M1; unes altres tres, ho fan des de l'M2 (ACP 11, 12 i 13), per últim, les cinc ACP (2, 3, 4, 5 i 7) passen de manera gradual de M1 a M2; pel que fa a l'ACP 10 no podem posar-la en cap categoria a causa de les contradiccions trobades en la seva definició, quant a mecanismes laringis.



Gràfic 15

Veu mixta de M1

Respecte a les 4 ACP que treballen la veu mixta des de l'M1, trobem que les ACP 1 i 14 parlen d'un tipus de veu que surt quan la ment discursiva està desconnectada, quan no s'hi pensa.

ACP 14

... cuando no estamos pendientes de ella, casi todas las chicas la hacen. Posición para hacer voz de cabeza (Los resonadores) pero seguimos haciendo voz de pecho (sin inclinar cartílago tiroides)... Tienes que matizar mucho la potencia para hacer el pasaje... para mí una voz mixta es una voz de pecho muy alta en la nota y muy cubierta... no sé hasta dónde puede subir... pongamos el ejemplo de las princesitas Disney... la sirenita... eso es mixto, pecho muy cubierto, sin embargo la delgadez del sonido, lo que llamarías tú el pliegue más fino... parece una voz de cabeza (entrevista 14: 14'30'' i 16'20'').

ACP 1

... intento distreure la part més analítica, no li poso traves a la veu i la permeto... quan s'acaba la veu parlada i segueixo tirant amunt fent coses físiques o mentals que distreguin el cervell, apareix una veu lliure que pot tirar molt més amunt del que ens pensem fins el do o do# (entrevista 1: 7'10'').

Hem vist que l'ACP 14, malgrat que associa la veu mixta a freqüències altes per ser fetes amb veu de pit, no té clar fins a quina nota es pot arribar. No és així amb les altres ACP, que posen el límit agut d'aquesta veu en les notes següents: do4/do#4 l'ACP1, re4/re#4 l'ACP 9 i mi4/fa4 l'ACP 6.

ACP 6

... Límit de la veu de pit on comencem a afegir una mica de twang perquè ens soni brillant i sigui en un registre obert... poder fer un re, mi o fa 4... massa gruixuda estirat amb twang i retracció fins al re, mi o fa 4 en obert, quan jo era alumna ho coneixia com el passatge mixtat (entrevista 3: 3'14").

Volem aclarir per què hem atorgat a l'ACP següent la categoria de la veu mixta de M1, ja que l'explicació que fa és una mica confusa. L'ACP 9 parla de diverses veus mixtes entre l'M1 i l'M2, però el fet que afirmi arribar amb la massa dels plecs vocals gruixuda (M1) fins al re4, que és on diu que bascula el cartílag tiroide, ens fa deduir que encara que ella no ho especifiqui ha arribat fins aquesta freqüència tan aguda sense inclinar el tiroide amb twang, com veurem en parlar de l'abordatge tècnic del canvi.

ACP 9

... És tot el que hi ha entre el plec gruixut i la veu de cap o plec fi que més o menys apareix cap al fa 4... Depenent de la cançó, depenent de la vocal... mixtaràs d'una manera o d'una altra... Hi haurien diverses veus mixtes... Quan no me la trobo, l'ordre que jo em dono és buscar el pas (nota de pas), un cop trobo el pas, intento seguir amb el color que portava abans de passar... intento que sigui un color semblant però faig el pas, intento portar-me los ressonadores i la laringe una mica alta, basculant en un re4 o re#4 (inclinant tiroide) mantenint ressonadors de pit (entrevista 8: 8'55").

L'altra mixta a la qual es refereix aquesta ACP és un cop establert l'M2 adaptant la forma del tracte vocal (ressonadors) de manera que el timbre de la veu es modifiqui al mínim possible.

Hem vist que les ACP que treballen la veu mixta amb M1 canvien a M2 en una nota molt aguda, que està en concordança amb la nota de pas tècnica de les ACN, tal com hem vist en analitzar les dades de l'objectiu 1.

Veu mixta de M2

A continuació veurem com defineixen la veu mixta les ACN 11, 12 i 13 que treballen la veu mixta des de l'M2.

L'ACP 11 resumeix la veu mixta de la manera següent:

ACP 11

... Com si a la veu de cap no li possessis tanta ressonància, jo no li poso cap títol (entrevista 11:5'30").

Les ACP 12 i 13 parlen de la massa dels plecs vocals i l'ACP 12 dubta si la veu mixta que ella treballa pertany a l'M1 o a l'M2. Això és bastant comú quan s'aborda des del twang, que com hem vist en el nostre marc teòric és una QV que pot fer-se amb el cartílag tiroide inclinat o no. D'altra banda, la massa dels plecs vocals d'aquesta QV resulta ser més prima que la veu

parlada i a la vegada més gruixuda que altres QV de M2, la qual cosa sol ser motiu de confusió a l'hora de posar etiquetes. L'ACP 12 ho resumeix amb l'exclamació "les fronteres".

ACP 12

... M1, amb massa fina i twang... les fronteres... (pregunto si és amb inclinació i rectifica) M2, twang i massa fina (entrevista 12: 4'20").

L'ACP 13, que no utilitza el terme veu mixta, exposa dos exemples de vocalitzacions en les quals hi ha més o menys massa treballant a les cordes. Un so fricatiu (pss) per treballar amb menys massa i una sil·labació (pla-pla-pla) per treballar amb més massa.

ACP 13

El objetivo es que no haya cambios... yo el término no lo uso. Está más cerca de la voz de cabeza que de la voz de pecho... yo pienso en musculatura... psss... luego pla-pla que quizás sea la mixta de la que estamos hablando que hay más masa muscular trabajando en las cuerdas, pero busco una resonancia craneal igualmente... la mixta depende de la altura, porque puede ser haciendo inclinación desde la voz hablada... subo mucho más y cuando quiero hacer esta voz mixta o este trabajo más musculado... la subo un poco menos... El objetivo es que no haya ningún cambio (entrevista 13: 13'14").

Veu mixta gradual

Les ACP 2, 3, 4, 5 i 7 relacionen la veu mixta amb la zona que va de l'M1 a l'M2 estructurant els graus d'inclinació del cartílag tiroide i equilibrant la massa dels plecs vocals.

ACP 7

... es ese punto de encuentro que et permet passar de pit a cap... El meu objectiu amb aquesta veu mixta és aconseguir tal domini, que pugui ser tan gradual que no es noti. ¿Qué está pasando ahí dentro...? (qui ho sap!)... la veu mixta que jo treballo no té el mateix color d'una persona que ve d'aules, que té molt treballada la veu de pit i tal, amb més ingredients de... (M1)... i no hi ha inclinació, que fa que el passatge se'n vagi tan amunt... però amb una persona amb tendència a inclinar de per si, aquesta veu mixta no serà igual, llavors hi ha molt més de plec fi... véns treballant amb aquest color segurament des de baix, a no ser que tinguin una veu de pit molt potent jo la treballo des de la inclinació (entrevista7: 11'44" i 13'55").

Aquesta ACP, com les ACP 1 i 14, per treballar la veu mixta intenta que les seves alumnes deixin la ment discursiva de banda:

... intento que no pensin... permet i recolza... (entrevista 7:17').

L'ACP 2 considera la veu mixta una mena de calaix de sastre on hi cap tot, una zona que pots fer de dalt a baix, tant amb M1 com amb M2.

ACN 2

... Zona que pots fer de pit i també de cap amb una bona qualitat. Zona de grisos que hi ha entre el negre del pit al blanc del cap. (Hi ha un punt concret d'inclinació de cartílag tiroide?) Això és voluntari i depèn de si vols vibrar o no... Depèn de què estàs cantant, com ho vols cantar i del tipus de cançó, si és molt suau utilitzes pit només a les primeres notes i al sol-la3 ja vas inclinant una mica perquè vagis mixtant suaument. La inclinació és graduable (entrevista 2: 9'20'').

L'ACP següent, igual que l'ACP 12, relaciona la veu mixta amb la QV twang

ACP 3

... No la enseño como tal pero la definiría como pliegue fino con twang... el twan hace ese segundo resonador... que hace que las cuerdas vibren más felices, que puede permitir cerrar un poco más... Y eso es lo que yo llamaría la voz mixta: desde el pliegue fino con twang a ese poquito más de cierre (i per tant de massa)... (entrevista 3: 21'58'').

La massa dels plecs vocals està directament relacionada amb el coeficient de tancament dels plecs: a més massa més tancament. L'ACP 3, en dir un poquito más de cierre, s'està referint a una mica més de massa. Pel que fa a la inclinació gradual del cartílag tiroide, l'ACP 3 afirma que ho ha comprovat en enregistrar la vibració dels seus plecs vocals.

... yo en videoendoscopias que me han hecho lo he probado... Y puedes estar inclinando un poco y decir... ay que no se ve toda la cuerda e inclinar más para que se vea. Yo lo he visto y además lo he probado (entrevista 3: 20'40'').

Aquesta ACP ens aclareix el dubte de la massa fina de les cordes amb inclinació o sense.

... tú puedes modificar la masa desde un cartílago tiroides neutral, puedes tener más masa o menos del pliegue y dentro de ese pliegue mismo puedes lloarlo o no (entrevista 3: 21'28'').

En parlar de plorar, l'ACP 3 s'està referint a l'estratègia del mètode VC per inclinar el cartílag tiroide.

En el fragment següent, l'ACP 5 ens dóna una explicació de la veu mixta que unifica les diferents versions i que com veurem més endavant serà la base de l'abordatge pedagògic del canvi de registre: equilibrar el gruix de les masses dels plecs vocals de la manera que sigui.

ACP 5

... la definiria quant al gruix dels plecs... i té consonància amb inclinar o no... amb la meua experiència, que treballo amb gent de pop... que la inclinació no sempre juga un paper tan important com en teatre musical... Al final la veu mixta és: disfresso per fer un canvi, perquè no es noti... apropo el gruix de les masses... cadascú amb la manera que sigui... O bé començo a estirar un 1 o un 2 (el plec) una mica abans del canvi, començar a anar-hi i abans o una mixta que no està inclinat, però que tinc la sensació que no es tensa encara que vagis pujant... postura com de belt... però sona molt parlat... No hi ha inclinació però hi ha poca massa i no hi ha twang... Aquesta mixta em té com atrapada investigant... És com una reminiscència d'alguna cosa que tu fas parlant... Encoratge amb moviment i estructures més neutres (entrevista 5: 15' 10'').

Com hem vist en el nostre marc teòric, com més allargats estan els plecs vocals menys massa tenen, és a dir, són més prim. Aquesta ACP, en parlar d'estirar un 1 o un 2 la massa, s'està referint a inclinar gradualment el cartílag tiroide. L'ACP 5 posa dos exemples de veu mixta: en un comença a inclinar abans del pas de manera gradual; en l'altre, sense inclinació, manté els plecs vocals amb poca massa.

Pel que fa a l'ACP 10, la deixarem a part a causa de la contradicció quant a mecanismes gruixut i prim.

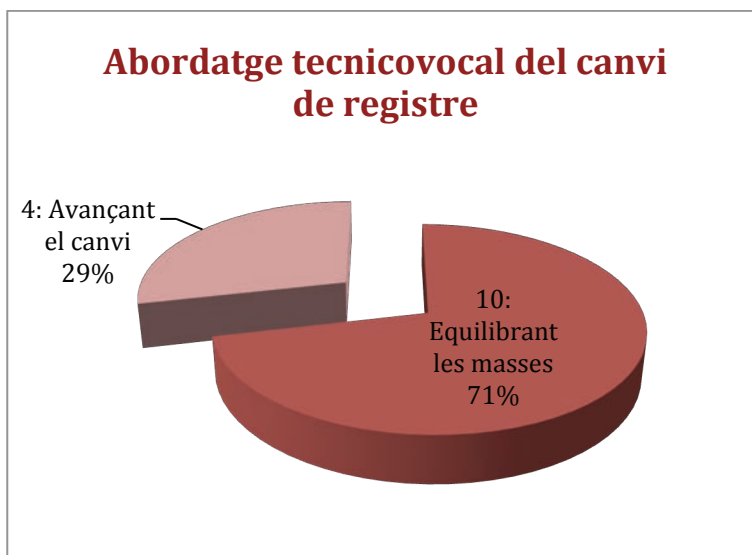
ACP 10

...anant treballant en el plec gruixut amb molta retracció i a punt de passar a fi, però sense passar-ho. Estic fent una veu que no sona líric però i predispesa a poder pujar. Estic amb plec fi amb molta retracció. (En plec fi?) Estic en plec fi (M2), amb molta retracció. (Cartílag inclinat?) Sí... sense aixecar el paladar. Quan xafes el paladar i amb molta retracció fas un mixt que quan no estàs cansada de veu sona molt bonic en el musical (entrevista10, 5'45'').

6.5.4. Abordatge tecnicovocal del canvi de registre

L'abordatge tecnicovocal del canvi de registre està molt relacionat amb la veu mixta, ja que aquesta QV, com hem vist abans, és la zona de la tessitura que tant es pot fer amb M1 com amb M2 i que envolta la nota de pas, i és un dels recursos utilitzats per les ACN per abordar el canvi de registre.

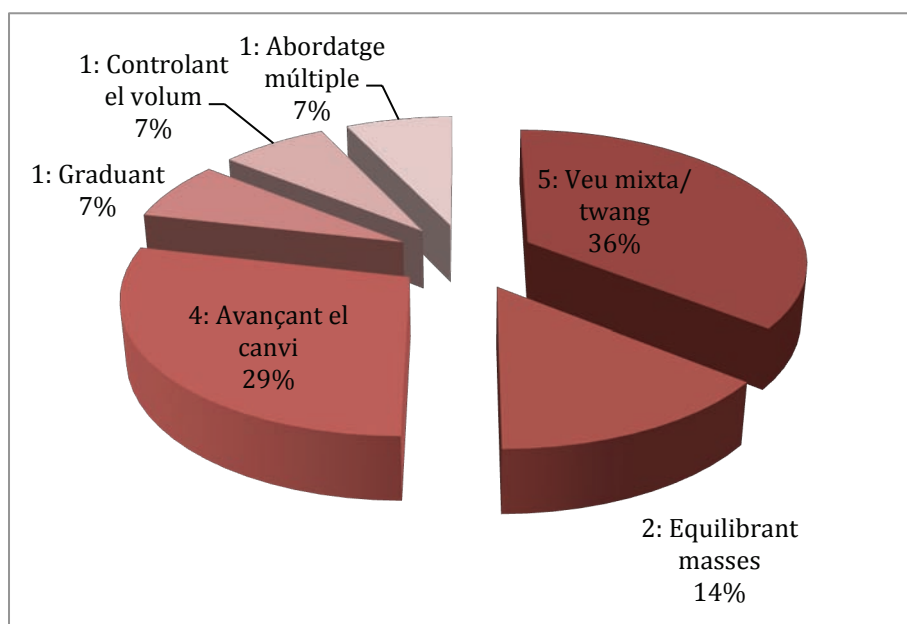
La majoria d'ACP, 10 de les 14, aborden pedagògicament el canvi de registre equilibrant les masses dels plecs vocals dels mecanismes 1 i 2; les altres quatre ho fan avançant el canvi.



Gràfic 16

Dintre de la categoria de les ACP que aborden el canvi equilibrant les masses, hem englobat les dues ACP (3 i 8) que ho afirmen explícitament; les 5 ACP (1, 2, 6, 9 i 12) que ho fan a través de la veu mixta o del twang, que com hem vist abans són QV que apropen el gruix dels plecs vocals; l'ACP 14 que equilibra les masses controlant el volum, i l'ACP 4 que diu fer-ho graduant la inclinació del cartílag tiroide. També hem inclòs l'ACP 5 que fa un abordatge múltiple segons les QV que estigui treballant.

Estratègies per a equilibrar les masses



Gràfic 17

Les ACP 3 i 8 que parlen explícitament d'abordar el canvi equilibrant les masses dels plecs vocals coincideixen a controlar la pressió subglòtica (relacionada amb el gruix dels plecs i l'aire empès) i el nivell d'esforç. L'ACP fa referència també a la veu de M2 dèbil i amb aire que desagradava a algunes de les ACN entrevistades (objectiu 1).

ACP 3

... Cuando las chicas tienen problemas con el cambio es porque normalmente al grueso lo empujan y el fino les queda más flojo y soplado, entonces no les gusta y tienen reticencia... yo les hago remedir los niveles de fuerza, si están pegándole mucho al grueso, quita esfuerzo del grueso y el fino ojo con la presión subglótica que lo que yo me encuentro es que le hace soplar un poco y entonces le quita armónicos... les regulo niveles de esfuerzo y presión subglótica y ya se equilibran más (entrevista 3: 34'25'').

ACP 8

... Per començar, intentant que l'alumna canviï la idea que la veu es dirigeix des de l'aire. Treballo la massa fina, que en la veu parlada la massa sigui com més fina millor i quan comença a arribar al lloc de pas que afluixi molt molt la pressió de l'aire, que quasi no n'hi hagi... i a partir d'aquí començo a estirar una mica fent glissando, cuidant molt el caminet... equilibri de masses traient molta pressió... amb bona posició, bona postura... depenent de la persona, si és un torete bravo anar afluixant, i si és una persona que veus que està així (poca energia) anar-la ancorant, anar compensant l'esforç corporal per trobar el punt just amb la pressió de l'aire i la finor dels plecs. Anar compensant aquestes tres coses....Jo tinc la sensació que hi ha graus (d'inclinació del tiroide), noto que passen coses gradualment però no et sé dir quina és.. (entrevista 8: 19'09'').

Quant a les 5 ACP que aborden el canvi des del registre ressonancial mixt tenim les ACP 1, 2 i 12, que fan referència a la veu mixta.

L'ACP 1 treballa la veu mixta de M1 amb sons fricativus {v, s, f i z}.

Em van superbé totes les fricatives que no permeten tant aquest canvi brusco... no et deixen anar a veu de cap o falset, com que tens el tope que obliga les cordes a mantenir-se tancades, em permet anar estirant sense que hi hagi tralla... perquè no pots cridar tampoc fent pss... és una manera d'anar timbrada a tot arreu sense que faci el gall i sense que vagis fotent-li xixa (força) i aquesta és la base... també de la mixta (entrevista 1: 13'15'').

Pel que fa a l'ACP 2, malgrat estar inclosa en la categoria de les ACP que treballen la veu mixta tant de M1 com de M2, veiem que aborda el canvi estirant l'M1. Un cop ha allargat prou aquest registre, utilitza vocalitzacions amb les sil·labacions rípi-rapa-ri.

ACP 2

Amb la veu mixta, els meus alumnes no tenen aquest problema... de vegades et ve algú nou i no han fet mai veu de pit i al sol-la 3 ja canvien, llavors estic un temps estirant la veu de pit... Quan tenen un pit i un cap de qualitat i m'estiren prou de pit comencem a treballar el mixt. El mixt només pot sortir amb una bona qualitat de veu de pit. Després treballo des del fa2 al fa5 (qui arriba) lligant pit, mixta i cap... rípi-rípa-ri del fa 2 al fa 5, el que arriba, anem passant pit, mixta, cap, mixta, pit i anem unint tots els registres cosint (entrevista 2: 23'40'', 24'55'' i 22'49'').

Quant a l'ACP 12, recordem que pràcticament només treballa M1 tant ella com les seves alumnes.

ACP 12

Amb la mixta... no sé què dir-te, no m'ho he plantejat mai (entrevista 12: 19'35'').

Respecte a les ACP 6 i 9 que aborden el canvi amb twang, l'una ho fa des de l'M1 i l'altra des de l'M2.

ACP 6

... A partir del la 3 afegeixo a la inclinació una mica de twang (entrevista 6: 12'40'').

Pel que fa a l'ACP següent, encara que ella no especifiqui que aborda el canvi amb twang, la descripció del so metàl·lic contraposat al so de M2 amb inclinació del cartílag tiroide ens fa incloure-la en aquesta categoria.

ACP 9

... Amb glissando, moltes vegades amb una u... molt metàl·lica (twang) que li recordi a una i, amb una u és molt fàcil fer el pas, si és una u que (fa un so de M2 més clàssic amb laringe baixa), si va cap aquí... fa el pas massa aviat. Una u pensant en una i, i d'aquí intentar només fer la i... i normalitzar-ho amb rípi-rípi o pipi-rupi intentant posar sempre l'èmfasi en aquest metall de la i... (entrevista 9: 28'15'').

Recordem que anteriorment aquesta ACP ens ha fet dubtar sobre la categoria de la seva veu mixta. El fet que utilitzi el twang per no fer el pas aviat ens reafirma en la nostra decisió d'incloure la seva veu mixta en l'M1.

En el cas de l'ACP 5 que fa un abordatge múltiple del canvi, contempla totes les possibilitats d'anar de M1 a M2.

ACP 5

Normalment començo entre algo gruixut i algo fi... pesat i lleuger... on hi hagi canvi de gall i després segons el repertori o l'objectiu que l'alumna té... pot ser massa fina... amb twang, twang oral que soni a parlat fins molt amunt... Si s'ha d'inclinar avanço el canvi... de la veu parlada al canvi, de maneres de pujar si féssim un ventall què hi hauria? La primera més bàsica el falset, després massa fina inclinació, més clàssic, i twang, després belt que ja no pugues tant. De vegades fent vocalització, pujant en belt sense constricció, passes a un twang oral, amb laringe alta i molt espai com de clàssic (entrevista 5: 24' i 33'50'').

Aquesta ACP fa unes reflexions sobre el twang en concordança amb els dubtes d'algunes ACP respecte de si el fan des de l'M1 (plec gruixut) o l'M2 (plec fi).

El nivell de twang és el que diferencia que acabi sent més fi o s'aguanti el gruix, no sé per què. És massa gruixa pero hasta dónde? Si no estàs a dins, tampoc no pots arribar a saber fins a quin punt és plec fi o què. Si la laringe no puja tant, el so no és tant punyent (entrevista 5: 35'30'').

Per últim, l'ACP que aborda el canvi de manera progressiva graduant la inclinació del tiroide:

ACP 4

... trabajando con sirenas (n, m, ressonàncies) estirando muy poco a poco el pliegue, con inclinación passant per tot el registre molt lent com si fos un xiclet que de mica en mica va estirant la corda per agafar flexibilitat (entrevista 4: 33'55'').

A continuació exposem els abordatges de les quatre ACP (7, 10, 11 i 13) que anticipen el canvi.

Les ACP 7 i 11 parlen de començar amb l'M2 i anar baixant per després refer el camí a la inversa.

ACP 11

... Amb paciència. Partint de l'agut i que vagi baixant cap al greu sense perdre el camí i tornant a la inversa sense perdre el contacte amb la nota següent. Anant molt a poc a poc. Preveure el que passarà i ja fer-li la posició abans que passi i no trobar-ho de cop (entrevista 11: 11'30'').

L'ACP 7, a l'hora d'abordar el canvi, igual que l'ACP5, es planteja una sèrie de preguntes sobre l'alumna que té al davant.

ACP 7

... Quina persona és? Com està? Per què té el canvi tan marcat? Què vol aconseguir amb la seva veu?... Moltes vegades em pot ajudar el fet de venir de dalt... Si vénen amb veu de pit a tope amb problemes per canviar m'ajuda molt venir des de dalt... A mi els meus professors em deien que això era carrincló... No tots hem de cantar igual... (entrevista 7: 22'15'').

Aquesta ACP que també treballa amb elements teatrals menciona la concessió i la presència (relacionats amb el comportament orgànic) per abordar el canvi. Recordem que altres ACP i ACN han associat comportament orgànic i facilitat per canviar de registre.

Per mi l'important, a l'hora d'abordar-lo, és que estigui contactat... amb l'apogio, poden haver-hi dos qualitats, però està tot present, en tot hi ha presència. Hi ha molta gent que té problemes amb el passatge, no perquè canviï de color, sinó perquè de sobte es desconnecta (entrevista 7: 25').

Pel que fa a l'ACP 10, recordem que ella fa un escalfament clàssic amb totes les seves alumnes; l'abordatge del canvi el fa directament sobre la partitura. Aquesta ACP considera arriscat allargar l'M1 amb alumnes novelles.

ACP 10

... Com que treballem líric, quan ja porten un temps, faig exercicis de pit exclusivament. Els exercicis de vocalització per passar de pit a cap no existeixen segons el meu punt de vista, és de cara a resoldre la partitura, dependrà de la persona, de la veu que tingui. Totes les opcions són vàlides. Hi ha gent que el canvi li representa molt esforç al començament, no passa res, simplifiquem i ho fem tot amb plec fi (M2). Hi ha gent que necessita fer-ho tot de pit perquè "sono raro, sono raro"... intento que cantin de pit de veritat, perquè se'n van al coll, no és pit, és coll. Si algú té un pit molt potent, entreno directament el plec fi i li avanço el canvi. No recomano estirar el pit a gent que porta poquet cantant perquè és un risc (entrevista 10: 11'40'').

L'ACP 13 fa referència al volum i als graus d'inclinació.

ACP 13

... Cantant més suau, veu parlada amb una mica d'inclinació (entrevista 13: 30'20'').

No volem concloure l'abordatge pedagògic del canvi de registre sense tornar a fer referència a certa obsessió que hi ha al voltant dels registres femenins i que afecta el seu canvi, com hem vist en els objectius 1 i 2 (pàg.66). Algunes ACP fan referència a aquest fet a l'hora de contemplar el canvi amb les seves alumnes.

ACP 6

Hi ha molta gent que ve amb l'obsessió que el canvi no s'ha de notar, penso que se li dóna massa importància... abans de tot hi ha la salut vocal, aquesta bogeria d'estirar... estirar... si afegeixes una mica de twang, la percepció és la mateixa i aquesta persona ho pot fer 10 vegades prefereixo que tirin per aquí i s'oblidin de si es nota o no... hi ha com molta obsessió (entrevista 6: 23'30'').

ACP 14

... todo esto de los cambios y los registros, tiene que ser mucho de ti para ti... y desde el respeto a tus propias condiciones... lo que haga no sé quién igual no puedo hacerlo yo... hay que individualizar (entrevista 14b: 7'40'' i 9'15).

ACP 1

Primer permetent-lo molt i no estigmatitzant-lo, deixant que hi sigui totalment i venerant-lo, a partir d'aquí jugar a poder-lo polir però crec que d'entrada si hi ha com un trauma a... no vull que hi hagi aquest canvi, comencen a aparèixer tot de bloquejos i de sistemes musculars per evitar aquella cosa, però aquella cosa hi és, forma part del mecanisme de la veu... i si l'afrontes amb lleugeresa i divertimento, després t'estalvies treure totes aquestes tensions que s'han anat sumant... (entrevista 1: 12'38'').

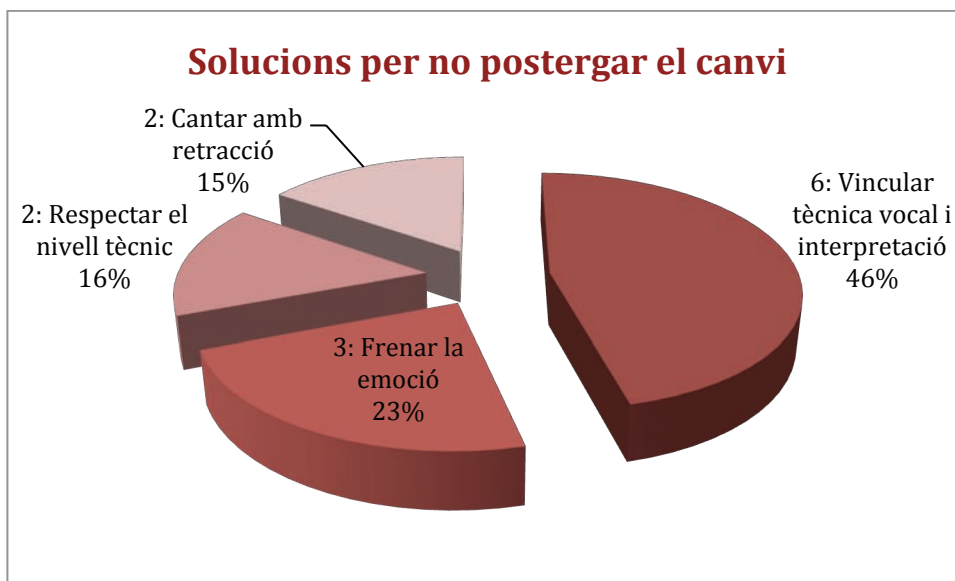
6.5.5. Solucions per a la postergació del canvi en portar a terme accions teatrals

En analitzar les respostes donades per les ACP hem descartat les ACP 5, 8 i 12, que mai s'havien trobat amb alumnes que posterguessin el canvi de registre. Mentre que l'ACP 12 diu directament que no sap cap solució, les ACP 5 i 8 remetent a l'aspecte del treball tècnic del canvi o de la veu mixta: treballant les masses.

Un cop descartades les ACP 5, 8 i 12, hem creat quatre categories a partir de les respostes donades per les 11 ACP restants:

Vincular el treball tecnicovocal amb l'escènic, amb sis ACP (54,5%); frenar l'emoció, amb tres ACP (27,27%); no sobrepassar el nivell tècnic, amb dues ACP (18,18%), i, per últim, cantar amb molta retracció o obertura dels falsos plecs vocals, amb dues ACP més (18,18%).

Un cop més els percentatges donaran més del 100%, ja que hi ha ACP que utilitzen més d'una estratègia per evitar la postergació del canvi de registre amb les seves alumnes.



Gràfic 18

Vincular el treball tecnicovocal amb l'escènic

Les ACP 1, 7, 9, 11, 13 i 14 pensen que la manera d'evitar que les ACN posterguin el canvi de registre en portar a terme accions teatrals és vincular els dos treballs, el tecnicovocal i l'escènic.

Començarem exposant les solucions a la postergació del canvi de dues ACP (9 i 13) que parlen des de la seva pròpia experiència.

L'ACN 9 ha experimentat, en ella mateixa i de manera freqüent, la postergació del canvi. La solució que dóna aquesta ACP és repetir el fragment conflictiu amb les condicions interpretatives, integrant el treball tècnic en l'emoció pròpia de l'escena, tal com ella va solucionar el problema: tallant l'escena en el moment del canvi de registre, refredant-se en la mida justa que li permetia fer el pas com ella volia, tornant enrere i repetint el mateix sistema les vegades necessàries fins a integrar el treball tècnic que ella volia fer en la interpretació que li demanen.

ACP 9

...deixeu-me un temps que assimili tot el que em diu el director, rota, superllorando, con el griterío, enfadada y cabreada era como... un momentito... un paso para atrás, yo cojo toda esta rabia y en un momento dado, paro, faig el pas (canvi de registre), torno con todo eso (interpretació)... la mecánica tiene que ir para allí (canviar de registre on ella vol) repetint, repetint, repetint...(Entrevista 9: 39')

Pel que fa a l'ACP 13, la seva experiència va ser amb una alumna. Aquesta ACP que atribueix la causa de postergar el canvi a l'estrès i a la corporalitat (objectiu 4, pàg.86 i 87), va poder fer aquest procés d'integració després de veure un assaig teatral en el qual la seva alumna es quedava sense veu:

... lo que hicimos después es: nos llevamos el trabajo actoral a clase, con todas las indicaciones que el profesor (de teatro) le había hecho y fuimos revisando paso a paso, compás por compás... ¿qué es lo que estoy haciendo?... Una vez que llevó esto a la práctica y lo repitió varias veces... simplemente el hecho de la acción que ella reproducía y tomando conciencia de lo que el músculo hace en cada momento... su voz iba acorde con lo que ella hacía en cada momento y la intención que tenía el personaje. Lo hizo muy bien (entrevista 13: 37'').

Com diu l'ACP 14:

No puedes asilar el aprendizaje o el perfeccionamiento en base a la técnica; si la técnica no está metida dentro del arte, no hemos hecho nada (entrevista 14b: 8'15'').

Hem vist en l'objectiu 1 i 2 que algunes ACN ja parlaven d'integrar el canvi de registre en l'escena. D'altres es referien al fet de postergar el canvi en temps passat, o que cada vegada els passava menys. Aquestes ACN han vinculat tècnica vocal i acció teatral totes soles. És evident que per fer aquest treball d'integració es necessita una maduresa tècnica tant a nivell interpretatiu com vocal, que no totes les ACN tenen.

ACP 13

... Cuando llevamos una situación de teatro a nuestra vida cotidiana (clase o casa), se descontextualiza tanto, tanto, de lo que trabajamos a nivel vocal que... es muy difícil... nunca se puede perder la técnica o lo que has trabajado de técnica de todo, como mínimo que el alumno sea consciente de lo que le está pasando... madurez, madurez muscular... Siempre hay una relación mente cuerpo... voz. El cuerpo y la mente siempre van de la mano, no se pueden disociar, en cuanto disocias dejas de ser consciente de lo que haces (entrevista 13: 38'49'').

ACP 9

... a mi això m'és fàcil perquè me pongo en casa i em recordo del que m'han demanat però a les alumnes els costa molt... Repetint molt amb les dues mecàniques, la tècnica i l'emocional (entrevista 9: 39').

És difícil integrar les dues mecàniques quan el cant i les tècniques teatrals pertanyen a matèries separades que només es contempen conjuntament en els tallers.

L'ACP 11 es queixa d'anar de classe a l'escenari, amb la qual cosa l'únic que pot fer és anticipar-se i afegir els elements.

ACP 11

... Ara insisteixo molt que em facin (a classe) tota la representació, con su baile, su escenografía, amb tot abans, perquè no passi això (entrevista 11a: 23'25'').

ACP 13

...es complicado si no estás en la clase de teatro, quizás preparándolo previamente o en un estudio posterior... a raíz de observar la experiencia... ir resolviendo conflictos que nos ayudan a liberar el cuerpo. Tengo que ser consciente de lo que hago, si no puedo tener un control... hay que ser consciente de lo que te pasa en una situación de estrés... no estamos hablando solo de voz, es corporal (entrevista 13: 33'20'').

L'ACP 1 proposa treballar el vincle vocal escènic d'una manera oberta a moltes possibilitats sense fixar el canvi a priori.

ACN 1

... jo seria del parer de no decidir prèviament on has de canviar... que cada vegada que passes per la cançó et sorprenguis d'on vas tant vocalment com emocionalment com físicament... Per tant, confiar que si estàs en el que estàs fent, hi haurà la implicació justa i la veu farà els ajustos justos per poder fer aquesta nota, que no vol dir... apretar totes les tuercas. Jo quan menys penso tècnicament, millor em surten les coses difícils, bé, això no vol dir que lo tècnic no ha tingut d'estar allà... jo m'entrenava per passar per aquelles notes... si tens l'entrenament i penses el que has de dir, em semblaria coherent que la veu anés on ha d'anar sense haver-li de dir els canvis de marxa exactes on han d'anar (entrevista 1: 21'8'').

Frenar l'emoció

Les ACP 3, 4 i 6 opinen que s'ha de frenar l'emoció fruit del comportament teatral per no postergar el canvi en portar a terme accions teatrals.

L'ACP 3, igual que l'ACP 14, parla d'autoconeixement.

ACP 3

¿Hasta qué punto te puedes permitir llegar hasta cierto sitio (sin cambiar de registro)?... tienes que conocerte y decir: hasta aquí puedo llegar... tienes que conocerte y tienes que frenar respecto a la emoción (entrevista 3: 43' 18'').

Pel que fa a l'ACP 6, a més a més de frenar l'emoció, considera que les obres han de tenir el nivell tècnic adequat, per tant forma part de dues categories alhora (frenar l'emoció i no sobrepassar el nivell tècnic).

ACP 6

...És tenir clar el so que vull, i l'emoció ha d'estar una mica més allunyada, perquè si no se te'n va... quan tornem a classe, jo penso que el fet que no hi hagi aquesta cosa de tensió i de neguit, ja fa que ho col·loquin a lloc... després et diuen, és que no sé què vaig fer, suposo que estava nerviosa... les obres que s'han de presentar han d'estar en el teu nivell tècnic. Crec que el problema ve d'abans del

canvi, tota la part greu ja s'ha modificat. S'ha de tenir l'emoció una mica més allunyada (entrevista 6: 16'43'').

És molt interessant la reflexió d'aquesta ACP quan diu que el problema ve d'abans del canvi.

No sobrepassar el nivell tècnic de l'alumna

Les ACP 2 i 6 pensen que la solució per no postergar el canvi de registre en portar a terme accions teatrals és respectar el nivell tècnic de l'alumna. Acabem de transcriure el comentari de l'ACP 6 i a continuació, el de l'ACP 2

... Fent que allò que cantes en un escenari no estigui en el límit tècnic. Als meus alumnes no els passa (entrevista 2: 27'50'').

Cantant amb retracció o obertura laríngia

Mentre que l'ACP 10 dóna com a única solució a la postergació del canvi cantar amb molta retracció dels falsos plecs vocals, un dels elements contemplats en la tècnica vocal per evitar la constricció laríngia, l'ACP 4 també fa referència a frenar l'emoció.

ACP 4

...cuanta más sensación de abertura tengan mejor... cuanto más nerviosas se pongan y cuanto más se estresen... más van a cerrar la laringe, y todo eso va a ser un cúmulo de presión, una olla exprés que no les va a facilitar ese cambio. Intentar estar lo más tranquilos posible, lo más relajados para poder intentar tener esa sensación de apertura... ir probando diferentes grados de emoción y ver hasta dónde se puede llegar (entrevista 3 i 4: 44'15'').

Podríem concloure aquest objectiu 5 amb la dita "Cada mestre té el seu llibre", a causa de la gran varietat d'abordatges proposats per les ACP. També és evident que cada alumna és diferent i que cada estil musical requereix un tractament específic. Malgrat tota aquesta diversitat, hi ha hagut força consens en el fet que equilibrar la massa dels plecs vocals, amb diferents estratègies, seria la millor manera d'abordar tècnicament el canvi, consens amb el qual estem totalment d'acord. Però si tenim en compte que dins de l'M1 tenim diverses QV i que cadascuna té com a característica pròpia la quantitat de massa vibrant en els plecs vocals, tal com vam veure en el marc teòric (capítol 1 pàg. 18), estariem davant un abordatge múltiple tal com expressa l'ACP 5, la qual cosa demanaria a les ACN una maduresa tecnicovocal considerable. D'altra banda, també estem d'acord amb l'ACP 6, que afirma que el problema de postergar el canvi ja ve d'abans d'arribar a la nota de pas, ja que tota la zona greu de la tessitura, en portar a terme accions teatrals, s'ha modificat prèviament. Hem vist com la majoria de les ACN es veuen arrossegades per un estat que les porta d'una veu parlada a una veu cridada, que en el millor dels casos és un belting, totes dues de M1, però que va augmentant la massa dels plecs cada vegada més, a mesura que van pujant en la tessitura cap

a la zona més aguda, amb la qual cosa es fa molt difícil equilibrar les masses dels dos mecanismes, ja que passaríem d'una massa molt gruixuda a una de prima. En aquest cas, el fet d'anticipar el canvi com a estratègia tècnica també seria una manera d'equilibrar les masses dels dos mecanismes.

També al llarg de les entrevistes hem vist que diverses ACP (1, 2, 3, 4, 8 i 13) utilitzen a nivell pràctic vocalitzacions amb sons oclusius per abordar el canvi, ja siguin fets amb canyetes o amb diverses consonants br, pr, ps, vv, mm o nn (ressonàncies i sirenes) i fent glissando.

Pel que fa a vincular el treball tecnicovocal a l'escènic, estem totalment d'acord que és la solució per evitar la postergació del canvi en portar a terme accions teatrals, malgrat que considerem que un dels passos dins d'aquesta integració és frenar o refredar l'emoció, com diuen altres ACP. Una frenada que pugui ser gradual, que permeti anar endavant i endarrere de l'escena i de la partitura, com qui té el comandament d'un enregistrament, compensant el treball vocal amb el teatral, posant el punt de mira en els diferents aspectes. D'altra banda, per fer aquesta incorporació del canvi en l'actuació es necessita un cert nivell tècnic tant vocal com teatral i també, com diuen les ACP 3 i 14, un cert nivell d'autoconeixement. Recordem l'ACP 9, que va estar demanant a la seva alumna que "petés", que incorporés tota la càrrega emocional de l'escena a la cançó mentre assajava i no ho va aconseguir. La bona notícia és que l'experiència va a favor d'aquesta integració, com ja hem vist en les ACN 2, 3 i 9 (objectiu 2 pàg. 68 i 69). O, com comenta l'ACN 10, ho vaig salvant, ho vaig trobant... si assajo ho trobo sola, no puc explicar com ho faig perquè no ho sé, però assajant ho solc salvar (entrevista 10: 29'23").

7. Discussió i conclusions

En aquest capítol exposarem les conclusions a les quals hem arribat un cop finalitzada la nostra recerca, contrastant els resultats més rellevants amb les aportacions fetes per altres investigadors.

No hem fet un apartat per a la discussió i un altre per a les conclusions, sinó que les presentem simultàniament. Som conscients que en ser un estudi exploratori no podem fer afirmacions amb rotunditat ni generalitzar els resultats trobats. El que podem fer és indicar una tendència que mostren les dades i que és un camí per a properes recerques.

Igual que en l'anàlisi dels resultats, exposem la discussió i conclusions en relació amb els objectius marcats.

El comportament vocal de les actrius cantants novelles vers el seu canvi de registre

Segons el nostre estudi, la majoria de les actrius cantants novelles canvia amb facilitat en la nota que vol quan fa un treball tècnic, ja sigui a casa o a classe, però ho fa en unes freqüències molt agudes, entre el la₃ i el mi₄. Això no coincideix amb les aportacions dels paràmetres establerts pels autors del món del cant clàssic, de la foniatría i la logopèdia, que solen situar la nota de pas, en les dones, pels voltants del mi₃. Així doncs, Heullet-Martin, Garson-Bavard i Legré (2003: 59) estableixen la zona de canvi, de M1 a M2, entre el re₃ i el mi₃, una octava per sota de les freqüències d'algunes ACN. Segons Hull la nota de pas més aguda és el la₃ en dones amb veus no entrenades, mi₃ en les sopranos i sol₃ per a les mezzosopranos (Hull, 2013: 6). Henrich i Cornut, malgrat que s'acosten més als nostres resultats, estableixen el canvi en freqüències més baixes. Mentre que Cornut considera que les notes agudes del mecanisme pesat o veu de pit (M1) no solen superar les freqüències que van del fa₃ al la₃, i posa el límit extrem a prop del do₄ (1998: 80), Henrich posa la nota de canvi en el sol₃ però especifica que fent belting se situaria en un re₃ (2006: 6 i 11).

És evident que la veu és una eina fonamental per a les actrius cantants de teatre musical. El fet de tenir un canvi de registre enmig de la seva tessitura les condiona a l'hora de triar les qualitats vocals en les quals cantar. També el fet de cantar mentre es porten a terme accions teatrals incideix en aquest aspecte.

En relació amb el canvi de registre, les dades ens indiquen el següent:

- El comportament vocal de les actrius cantants novelles vers el seu canvi de registre de M1 a M2, en general, es veu afectat en portar a terme accions teatrals, i la postergació

d'aquest canvi i l'allargament de les qualitats vocals o registres de M1 n'és una de les conseqüències més freqüents.

- Les actrius cantants professores també han experimentat la postergació del canvi de registre en portar a terme accions teatrals, tant en elles mateixes com en les seves alumnes.
- Les accions teatrals portades a terme de manera orgànica, generalment davant del públic, faciliten aquest canvi de registre, tant si es posterga com si no, a la meitat de les actrius cantants novelles.

Pel que fa a la sensació de facilitat i comoditat per canviar de registre en portar a terme accions teatrals, tant si es posterga com si no, i d'acord amb Claràs (2011), Caixard (2009), Richards (2005) i Barba (1994), hi ha una relació directa entre estar connectat i el que s'està fent en l'escena, és a dir, tenir un comportament escènic orgànic. L'organicitat és la connexió mental, física i emocional amb l'"aquí i ara" de l'acció teatral que permet fer amb facilitat allò que és difícil. En aquest comportament orgànic instintiu i intuïtiu, no hi ha lloc per a una ment pensant que dialoga amb un mateix, que indica què ha de fer el cos i que imposa solucions que ja coneix. El fet de tenir un comportament orgànic, pensar amb el cos o pensar fent, o simplement no pensar, allunya les actrius cantants novelles tant de la por a no fer-ho bé amb els bloquejos musculars pertinents com de l'obligació de fer-ho bé, que possiblement tendirà a les seves predileccions musculars. Les actrius cantants en connectar-se amb les accions teatrals de manera orgànica eliminen el límit tècnic psicològic, que d'acord amb Nair (2007 :239) està basat en la por de no poder fer... o de no saber fer... i deixen de pensar en el canvi de registre, sovint contemplat com un pas estàtic situat en una freqüència determinada; pensament que, tal com suggereix Cornut, farà que el canvi es faci de manera força brusca (Cornut, 1998: 81). També Chapman fa referència al comportament orgànic com a element de facilitació en cantants lírics; un comportament que succeeix quan no es preocupen pel seu cant, la forma en què respiren o el que la gent pensa sobre ells; un comportament que apareix quan estan ocupats corrent per l'escenari gaudint del seu personatge, que un cop finalitzat els fa preguntar com és que un passatge particular va ser tan fàcil i com ho van fer (Chapman i Davis, 1998).

Darrere de la postergació del canvi de registre hi ha diversos factors. Aquests factors formen part dels tres nivells de les actrius cantants, que es fusionen en el treball escènic: el personal, el del context i el de les tècniques utilitzades. A partir dels resultats trobats podem afirmar:

- En l'àmbit personal, la manera de cantar espontàniament abans d'estudiar cant pot condicionar que es postergui o no el canvi de M1 a M2. Les cantants novelles que abans d'estudiar cant tenien molta facilitat per cantar en M1 i pràcticament només cantaven en aquest registre són les que més endarrereixen la nota de pas quan fan el canvi de

registre en portar a terme accions teatrals. En canvi les que canviaven, de manera espontània, amb facilitat d'un mecanisme a l'altre no tenen aquesta dificultat.

Cantar és un procés neuromuscular enormement complex i cada actriu cantant porta a terme aquest procés dotada de diferents habilitats o "predileccions musculars". Una predisposició muscular que ja tenien abans d'estudiar cant fa que unes actrius cantants ho cantin tot amb m1, que n'hi hagi d'altres que no sempre canvien de mecanisme amb facilitat i encara d'altres que canvien de mecanisme sense adonar-se'n (taula 8 pàg. 72). Les diferents habilitats personals, quan no hi ha una tècnica sòlida, tenen molt pes en les actrius cantants novelles, ja que tot intent per sentir-se segur normalment porta a una recapitulació dels vells hàbits. Recordem les queixes d'algunes professores que afirmaven com allò que havien treballat a classe i sortia bé quedava en orris en posar-se damunt d'un escenari. La inseguretat feia tornar les actrius cantants novelles a les seves predileccions musculars. Aquestes dades estarien en la mateixa línia de les aportacions fetes per Nair (2007: 42 i 43).

- En l'àmbit del context, podem afirmar que hi ha una tendència general o una moda de prioritzar les qualitats vocals o registres de M1 en el panorama del teatre musical actual.

Estem d'acord amb Cornut (1998: 73) que els criteris d'apreciació de la veu responen a un codi que varia segons les èpoques, les societats i les cultures; i en aquests moments les qualitats vocals que més es valoren en el panorama del teatre musical són les que s'assemblen més a la parla, és a dir, les de M1.

- Pel que fa al tercer àmbit, les tècniques utilitzades, ens trobem amb la influència de l'adquisició del mètode voice craft en el panorama de l'ensenyament del cant amb un tractament rigorós i extens de QV de M1, que agafa tota una franja, sobretot en les dones (veu parlada, twang i belting), que el clàssic no abastava, com suggereix Cori Casanova (entrevista CC: 3').

Els mateixos factors que propicien postergar el canvi en portar a terme accions teatrals podrien influir en el fet de tenir la nota de pas en una freqüència tan aguda en treballar tècnicament.

Atribucions causals

Al començament d'aquest capítol hem vist com darrere de la postergació del canvi de registre en portar a terme accions teatrals hi ha, a més a més de les habilitats pròpies de cada actriu cantant, la tendència o moda de prioritzar les qualitats vocals de M1 i el mètode voice craft, que proporciona la tècnica per treballar aquestes qualitats de veu. Podem afirmar que segons les

experiències, vivències i pensaments de les actrius cantants les causes d'aquesta postergació són principalment les emocions i la manca de tècnica. Així doncs, podem concloure que:

- Les emocions, fruit del comportament escènic, poden fer postergar la nota de canvi de registre que es feia en treballar tècnicament l'obra.

Emoció, corporalitat i estat energètic estan directament relacionats, ja que en definitiva les emocions no són més que respostes fisiològiques i conductuals, respostes que provoquen canvis en la corporalitat: les unes són visibles externament com les postures, les expressions o els moviments, i d'altres, com l'alliberament d'hormones o la freqüència cardíaca, no ho són. Són respostes que poden ser energètiques o paralitzadores segons l'emoció i conductuals múltiples coordinades per un mateix organisme (Morgado, 2007: 27).

En analitzar les dades, hem trobat actrius cantants que atribueixen la causa de postergar el canvi a algun dels elements que podrien ser conseqüència i part de les emocions fruit del comportament escènic, però que no ha estat expressat així per les actrius cantants, amb la qual cosa podem concloure que:

- Els canvis energètics, corporals i de volum també poden ser factors causals de la postergació del canvi.

Quan parlem d'emocions, ens referim també als sentiments, ja que emocions i sentiments estan tan íntimament relacionats al llarg d'un procés continu que tendim a pensar-hi, de manera entenedora, com si fos un de sol, malgrat que les emocions-precedeixen els sentiments (Damasio, 2011b: 38). Si les emocions primitives van ser conductes inconscients de caràcter instintiu que permetien la supervivència a través de reaccions als estímuls externs, la flexibilitat d'aquestes conductes o comportaments els va arribar als éssers vius amb la consciència. D'acord amb Morgado (2010: 29), amb la consciència el cervell comença a percebre l'estat del seu propi cos emocionat, a sentir les seves pròpies emocions d'una manera global a través dels sentiments. Així doncs, la por, la sorpresa, l'enuig, el fàstic, la tristesa o l'alegria no són altra cosa que sentiments, és a dir, experiències mentals que el cervell genera, basades en la percepció conscient dels canvis fisiològics que s'estan produint en el cos quan estem emocionats.

"L'actor és l'atleta de les emocions", deia Artaud. Les actrius cantants, quan tenen un comportament escènic orgànic, connecten amb les seves emocions-sentiments. Enganyant el cervell amb imatges i pensaments, activen les respostes fisiològiques corresponents del cos per percebre-les a continuació en forma de sentiments, com si de veritat s'enfrontessin a aquestes situacions o forçant el cos i l'expressió fins arribar a tenir el sentiment relacionat amb

l'expressió, sense que hi hagi un motiu que ho susciti més enllà de la voluntat d'actuar. També hem de tenir en compte que poden "alimentar" aquests sentiments escènics a través de l'autoconsciència, de sentir que sento. D'acord amb Morgado (2010:38), quan algú pensa en el seu propi sofriment o en la seva pròpia felicitat aquests sentiments creixen i es fan més poderosos.

Cada resposta emocional de les actrius cantants té un patró corporal que afecta la seva producció vocal. Les emocions del personatge passaran a través de l'organisme de les actrius cantants, i el tipus d'emoció afectarà d'una manera o altra el canvi de registre. La ira, la ràbia o l'enuig el postergaran i la tristesa o el dolor l'avançaran. Segons Sundberg (1998), en analitzar diferents aspectes acústics de fragments de cantants que expressen alegria, tristesa, neutralitat, ira i por, cada estat emocional semblava mostrar el seu propi patró de combinacions acústiques característiques. El volum era més fort en la ira i més suau en la por. El dolor es caracteritza pel to més lent dels atacs, la ira i la por pel més ràpid. Això està en concordança amb les dades trobades en el nostre estudi, quant a la ira o la ràbia, ja que més volum i un atac ràpid (o glòtic) ens porten a qualitats de veu de M1, sense oblidar-se que el belting, segons Estill, reproduceix la fisiologia del crit. Pel que fa a la tristesa o el dolor, l'atac més lent (suau o simultani) ens porta a qualitats de M2 amb la qualitat de veu d'Estill, el sob/cry, que no deixa de ser la manifestació d'aquesta emoció a través del plor.

Segons Davis, quan hi ha una resposta emocional, si hi ha producció vocal, serà part d'aquest patró corporal amb la inhalació apropiada i tota la musculatura respiratòria, laríngia i del tracte vocal activada de manera coordinada (Chapman i Davis, 1998), amb la qual cosa, quan una actriu cantant des del seu personatge es connecta amb l'acció teatral de manera orgànica, la seva veu com a part d'aquest patró es veurà influenciada. D'altra banda, els éssers humans són els únics que poden inhibir voluntàriament l'expressió emocional (però no les emocions) (Morgado, 2010: 141). Si tenim dues maneres de controlar els músculs del cos, amb el sistema motor voluntari i amb el sistema motor involuntari o emocional, és possible que les actrius cantants qualificades puguin ser capaces d'activar voluntàriament el seu instrument vocal, i també modificar-lo d'alguna manera pel seu sistema emocional, mentre que també conserven la capacitat d'inhibir l'expressió plena per poder mantenir el control vocal. Chapman posa l'exemple de l'escena de Madama Butterfly quan diu adéu al seu fill acabat de néixer, just abans del seu suïcidi. Si la cantant realment sentís les emocions d'aquest moment, seria incapaç de cantar (Chapman i Davis, 1998).

Les emocions del personatge passaran a través de l'organisme de les actrius cantants, i el tipus d'emoció afectarà d'una manera o altra el canvi de registre. La ira, la ràbia o l'enuig el postergaran i la tristesa o el dolor l'avançaran.

- L'altra atribució causal de la postergació del canvi és la manca de tècnica, i en directa relació la inseguretat personal.

És evident que una tècnica sòlida en les qualitats vocals de M2 comportarà un bon so i un augment de volum que donarà més seguretat a les actrius cantants novelles que equilibrarà les seves preferències, sovint decantades cap a l'M1. Però no ens referim només a tècnica de cant o vocal. Ens referim al bagatge musicovocal i escènic, eminentment pràctic, de les actrius cantants novelles, en el qual es mobilitzen tots els recursos indispensables per adquirir una tècnica vocal pròpia; un bagatge fet d'autoconeixement i d'autoobservació i de pràctica. Les actrius cantants han de tenir un bon coneixement de la seva veu, han de saber quina és la seva zona més eficaç, quina és la seva zona de perill, quina és la zona on poden donar la màxima intensitat o menys depenent dels mecanismes en els quals canten (Casanova, entrevista CC: 8'). Quan parlem de manca de tècnica com a atribució causal de postergar el canvi ens referim, d'acord amb Richards (2005: p. 17), a una tècnica creada a partir de la pràctica i la realització de processos.

Abordatge tecnicovocal del canvi de registre

Els abordatges proposats per les actrius cantants professores són diversos i ens porten a la dita "Cada mestre té el seu llibre". També és evident que cada alumna és diferent, i que aquest abordatge s'adaptarà a les seves necessitats i els seus objectius. El tipus de tècnica vocal emprat per les professores (tècnica clàssica adaptada al teatre musical o mètode voice craft) ens porta a dos tipus d'abordatge.

- L'abordatge del canvi de registre des de la perspectiva del cant líric o clàssic és eliminar-lo en cantar-ho tot en M2, o anticipar-lo, intentant que tota la tessitura soni de manera homogènia, amb la qual cosa el canvi de registre no es posterga.

El mètode voice craft propicia treballar les qualitats vocals des de la diferència per després igualar les sonoritats. Aquest fet propicia:

- L'abordatge del canvi des d'aquesta perspectiva es fa equilibrant les masses dels plecs vocals dels dos mecanismes vocals, quan més s'hi assembli el gruix dels plecs vocals menys es notarà el canvi; d'altra banda, que es noti també pot ser un efecte expressiu volgut.
- Cada actriu cantant professora té les seves estratègies per aconseguir aquest equilibri, però hi ha força consens en començar el treball vocal amb una qualitat vocal amb poca

massa als plecs vocals: veu mixta, twang i exercicis amb sons semioclosos (br, pr, nn, mm, vv, ps, ss...).

Els exercicis de tracte vocal semioclòs fan referència a una sèrie de postures que busquen allargar o ocloure el tracte vocal i generar d'aquesta manera un canvi en el patró vibratori dels plecs vocals. Alguns dels exercicis considerats de tracte vocal semioclòs són vibració de llavis, vibració lingual, fonació amb consonants fricatives labiodentals, consonants bilabials fricatives o explosives, vocals tancades, oclusió de la boca amb la mà i ús de tubs o canyetes de ressonància; un tipus de treball que també proposen Guzmán i altres (Guzmán, Callejas, Castro, García-Campo, Lavanderos, Valladares, Muñoz, Carmona, 2014: 2). Aquests exercicis provoquen una lleugera resistència a l'emissió vocal, que permet igualar els registres vocals, ja que faciliten la vibració de les vores dels plecs vocals (com en l'M2) tal com afirma Titze en les seves aportacions (Titze, 2006: 458).

Dintre de les estratègies per equilibrar la massa dels plecs vocals, i d'acord amb Castellengo, Chuberre i Henrich (2004), hi ha el control del volum.

- Una qualitat vocal de M1 amb poc volum serà més fàcil d'igualar amb l'M2, en canvi si volem passar d'un belting, que és la qualitat de veu de volum més fort i amb més massa vibrant als plecs vocals, el canvi serà molt més marcat.
- Pel que fa al twang, hem de tenir en compte que es pot fer tant des de l'M1 com l'M2. La massa dels plecs vocals d'aquesta qualitat vocal està en un terme intermedi, i és la més prima de totes les qualitats vocals de M1 i la més gruixuda de totes les de M2. Això fa aquesta qualitat vocal molt útil a l'hora d'igualar el canvi; d'altra banda, el seu so punyent i metàl·lic pot no ser adequat en tots els estils musicals.

Respecte a la veu mixta, podem dir: tants caps tants barrets.

- Sovint se la identifica amb el twang, però també hi ha tota una gamma de veus mixtes que tenen a veure amb la relació que hi ha entre la massa dels plecs vocals, la posició del tracte vocal i la inclinació del cartílag tiroides. Hem de tenir en compte que aquesta qualitat vocal, igual que el twang, es pot fer amb els dos mecanismes.

La utilització de la veu mixta de M1 per part de les actrius cantants contrasta amb la majoria d'autors, que consideren que les dones construeixen la seva veu mixta des de l'M2 (Castellengo, Chuberre i Henrich, 2004; Nair, 2007: 548; Henrich, 2006: 11 i 12; Echternach, Sundberg, Arndt, Markl, Schumacher, 2008: 133).

En el nostre marc teòric, hem vist la controvèrsia que hi ha entre diferents autors respecte al pas de manera gradual pel que fa al comportament del mecanisme laringi (pàg. 13). Aquesta controvèrsia també s'ha fet present en el nostre estudi, ja que algunes professores afirmen que hi ha graus d'inclinació.

Solucions per a la postergació del canvi en portar a terme accions teatrals

Després d'analitzar totes les entrevistes amb les cantants actrius professores podem afirmar que contempen el següent:

- Vincular el treball tecnicovocal a l'escènic. Un dels passos dintre d'aquesta integració és frenar l'emoció i revisar la corporalitat, fins a trobar el to muscular precís.
- Focalitzar l'atenció en cada un dels aspectes, ara tecnicovocal ara interpretatiu, amb tota la càrrega emocional de l'escena. Eliminant l'esforç superflu. Substituint patrons corporals poc adequats per d'altres de més eficients. Repetint el treball amb les dues mecàniques fins a integrar-les.
- També és necessari respectar el nivell tècnic, i dins d'aquest nivell tècnic ens referim tant al tecnicovocal com al teatral: si no hi ha una seguretat en aquestes dues disciplines serà molt difícil poder-les integrar.

Aquests resultats estarien en concordança amb les aportacions d'autors com Brook (1994: 168), Reguant (2009: 39 i 52), Grotowski (2004), Serrano (2004: 84) i Richards (2005): hi ha d'haver un equilibri entre la vivència i el control, entre l'espontaneïtat i l'eficàcia.

Com diu Stanislavski (2002), en el fons de tot procés per obtenir material creatiu està l'emoció. Però les emocions produïdes pel comportament escènic no tenen la mateixa intensitat que les viscudes en la vida real i es deixen a l'escenari un cop acabada la representació. Durant els assajos es poden explorar amb profunditat i intensitat, per reconduir-les posteriorment a través del treball d'integració que les actrius cantants professores han proposat, i sense oblidar que el seu treball consisteix a transmetre això al públic perquè siguin ells qui s'emocionin. Les actrius cantants, a través de la integració de les tècniques vocals i interpretatives, han d'aprendre a passar per les emocions, però sintetitzant els components d'aquestes emocions. D'acord amb Chapman, reproduint les sensacions físiques i mantenint el control (1998: 21).

Referències bibliogràfiques

Referències de llibres i articles

AGÜERA, M. D. (2009) *Algunas reflexiones sobre el trabajo actoral con palabras*.

Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México.

ARIAS, C. (2007) *Prólogo a La voz, la técnica y la expresión*. Coordinadora BUSTOS, I.

Editorial Paidotribo.

ASLAN, O. (1979) *El actor en el siglo XX*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona.

AVILA, R. (2011) *Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*. Diputació de Barcelona. Institut del Teatre.

BAÑÓ (2010) *La antitécnica. La impostación vocal en: la ópera, el teatro musical, el jazz, la música ligera y agrupaciones corales*. www.auladecanto.com

BARBA, E. (2004) *"A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos"*. Oris Teatro Cajastur. Gijón.

BARBA, E. (2002) *"Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos"*. Catálogos, Buenos Aires. (Primera edició, 1994)

BARBA, E.; SAVARESE, N. (2012) *"El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral"*. (Diversos autors) Editorial Artezblai S. L. Bilbao.

BARBERÀ, C. «Glups!! Musical sobre textos de Lauzier».

Serra d'Or. N. 291 (1983, desembre), p. 107.

BARLOW, C.; LOVETRI, J. (2010) *Closed Quotient and Spectral Measures of Female Adolescent Singers in Different Singing Styles*. *Journal of Voice*, vol. 24, n. 3, p. 314-318.

BARTHÉLÉMY, Y. (1984) *La voix libérée*. Robert Laffont. París.

BERNARD, M. (1976) *L'expressivité du corps*. J. P. Delarge. París.

BERRY, C. (2011) *La voz y el actor*. Alba Editorial. Barcelona.

BERRY, C. (2014) *Texto en acción*. Editorial Fundamentos. Madrid.

BJÖRKER, E. (2006) *Why so different? Aspects of voice characteristics in operatic and musical theater singing*. Tesi doctoral. KTH School of Computer Science and Communication SE100 44. Estocolm, Suècia.

BLOCK, G. (2013) *Integration*. A *The Oxford Handbook of The American Musical*. Oxford University Press. KNAP, R.; MORRIS, M.; WOLF, S. (2013).

BOTEY, Q. (2008) *“La reactivitat davant l’estrès i els problemes de veu en docents i futurs docents”*. Treball de recerca de postgrau. Departament de Didàctica de l’Expressió Musical, Plàstica i Corporal de la UAB.

BOZZO, J. LL. (2010a) *Jukebox musicals*. Hamlet. Revista de les arts escèniques. N. 1, febrer, p. 73.

BOZZO, J. LL. (2010b) *Protomusicals*. Hamlet. Revista de les arts escèniques. N. 4, maig.

BROOK, P. (1994) *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. NeXos, Barcelona.

BROOK, P. (2011) Pròleg de BERRY, C. *La voz y el actor*. BERRY, C. (2011). Alba Editorial. Barcelona.

BUSTAMANTE, C. (2007) *El cantante lírico*. A *La voz, la técnica y la expresión*. Coordinadora BUSTOS, I. Editorial Paidotribo. Badalona.

BUSTOS, I. (2007) *La voz, la técnica y la expresión*. Coordinadora de diversos autors. Editorial Paidotribo. Badalona.

CAIXACH, A. (2009) *Dossier Grotowski: La tècnica orgànica de l’actor. Un camí cap a l’invisible*. Estudis escènics. Quaderns de l’Institut del Teatre. N. 36. Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO).

CASANOVAS, C. (2007) *Elementos del tratamiento foniatrico de la voz*. A *La voz, la técnica y la expresión*. Coordinadora de diversos autors BUSTOS, I. (2007). Editorial Paidotribo. Badalona.

CASTELLENGO, M.; CHUBERRE, B.; HENRICH, N. (2004) *Is voix mixte the vocal technique used to smooth the transition across the two main laryngeal mechanisms, an independent mechanism?* A ISMA; 2004. Nara, Japó.

CHAPMAN, J. (2006) *Singing and Teaching Singing: A Holistic Approach to Classical Voice*. Plural Publishing. San Diego.

CHAPMAN, J. (1986) *Making connections - Primal singing Proceedings of Voice Conservation*.

CHAPMAN, J.; DAVIS, P. (1998) P1. *Primal Singing*. Conversa gravada al Symposium on Care of the Professional Voice in Philadelphia.

CHAPMAN, J.; MORRIS (2006) *Phonation and the speaking voice in Singing and Teaching Singing: A Holistic Approach to Classical Voice*. Plural Publishing. San Diego.

CHEJOF, M. (2006) *“Lecciones para el actor profesional”*. Alba Editorial S.L.U. Barcelona.

CLARÀ, J. (2011) *La commoció estètica en moure i commoure. Pròleg de Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*. AVILA, R. Diputació de Barcelona. Institut del Teatre.

CLUM, J. (2013) *Acting a The Oxford Handbook of The American Musical*. KNAP, R.; MORRIS, M.; WOLF, S. (Oxford University Press, 2013)

CODESIDO, O. (2011) *“Análisis de los factores que intervienen en la elaboración del método de acciones físicas de Stanislavsky: propuesta psicopedagógica”*. Tesis doctoral en didácticas específicas. Facultad de Ciencias de la Educación. La Corunya.

COLTON, R.; ESTILL, J.; GOULD, L. (1977) *Physiology of voice modes. Vocal tract characteristics*. A V. Laurence (Ed.), *Transcripts of the 6th Symposium: Care of the profesional voice*, The Juilliard School, New York City.

COLTON, R.; ESTILL, J. (1978) *Mechanisms of voice quality variations: Voice modes*. A V. Laurence (Ed.), *Transcripts of the 7th Symposium: Care of the profesional voice*, The Juilliard School, New York City.

COLTON, R.; ESTILL, J. (1981) *Elements of Voice quality: Perceptual, Acoustic and Physiologic Aspects*. Chapter A N.J. Lass (Ed.), vol. V, Speech and Language. Advances in Basic Research and Practice. Academic Press: Nova York.

CORNUT, G. (1998) *“La voz”*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

CRUCIANI (2012) *Ejemplos occidentales a “El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral”*. BARBA, E.; SAVARESE, N. (Diversos autors) Editorial Artezblai S. L. Bilbao.

DAMASIO, A. (2011a) *El error de Descartes*. Ediciones Destino. Barcelona.

DAMASIO, A. (2011b) *En busca de Spinoza*. Ediciones Destino. Barcelona.

DAVIDSON, J. (2005) *Bodily communication in musical performance. A: Musical Communication*. MIELL, D.; MACDONALD, R.; HARGREAVES, D. Oxford University Press. Nova York.

DEAN, S. (2007) *The cross empowerment of singing and acting*. VCU Theses and Dissertations. Paper 813.

DE MARINIS (2012) *Trabajo sobre las acciones físicas: la doble articulación a El arte secreto del actor: antropología teatral*. (BARBA, E.; SAVARESE, N. (Diversos autors) Editorial Artezblai S. L. Bilbao.

DELEO LEBORGNE, W.; LEE, L.; STEMPEL, J.; BUSH, H. (2009) *Perceptual Findings on the Broadway Belt Voice*. Journal of Voice, vol. 24, n. 6, p. 678-689.

ECHTERNACH, M.; SUNDBERG, J.; ARNDT, S.; MARKL, M.; SCHUMACHER, M.; RICHTER, B. (2008) *Vocal Tract in Female Registers—A Dynamic Real-Time MRI Study*. Journal of Voice, vol. 24, n. 2, p. 133-139.

ESTILL, J. (1980) *Observations about the quality called “Belting”*. A V. Laurence (Ed.), Transcripts of the 9th Symposium: Care of the professional voice, The Juilliard School, New York City.

ESTILL, J. (1982) *The control of vocal quality*. A V. Laurence (Ed.), Transcripts of the 11th Symposium: Care of the professional voice, The Juilliard School, New York City.

ESTILL, J. (2003) Estill Voice training System Copyright EVTS. Traducció V. Manning i H. Rowson. Dossier del curs de 2003. Barcelona.

ESTILL, J.; BAER, T.; HONDA, K.; HARRIS, K. (1983) *The control of pitch and voice quality, Part I: An EMG study of supralaryngeal muscles*. A V. Lawrence (Ed.), Transcripts of the 12th Symposium: Care of the professional voice, The Juilliard School, New York City, 1984.

ESTILL, J.; BAER, T.; HONDA, K.; HARRIS, K. (1984) *The control of pitch and voice quality, Part II: An EMG study of supralaryngeal muscles*. A V. Lawrence (Ed.), Transcripts of the 12th Symposium: Care of the professional voice, The Juilliard School, New York City, 1985.

ESTILL, J.; BAER, T.; HONDA, K.; HARRIS, K. (1985) *Supralaryngeal activity in a study of six voice qualities*. Proceeding of the Stockholm Music Acoustics Conference. A Askenfelt, S. Felicetti, E. Janson, J. Suntberg (Ed.), Royal Swedish Academy of Music, N 461, 1985.

ESTILL, J. (1986) *A model for subjects in voice research*. Proceeding of the International Conference on voice, A Satellite Meeting of the XXth Congress of IAL, Kurume University, Kurume, Japó.

ESTILL, J. (1988) *Belting and Classic Voice Quality: some Physiological Differences*. Medical Problems of Performing Artists. 3: 37-43.

ESTILL, J.; FUJIMURA, O.; ERICKSON, D.; ZHANG, T.; BEECHLER, K. (1993) *Vocal tract contributions to Voice qualities*. A A. Friberg, J. Iwarsson, E. Jansson, and J. Sundberg (Eds) Proceeding of the Stockholm Music Acoustics Conference, Royal Swedish Academy of Music, N 79. 1993.

ESTILL, J. (1994) "*Belting and Chest Voice Compared*". Comunicació presentada a la Pacific Voice Conference. San Francisco, 16 de desembre de 1994.

ESTILL, J.; FUJIMURA, O.; SAWADA, M.; BEECHLER, K. (1994) *Temporal Perturbation and Voice Qualities*. A P. Davis and N. Fletcher (Eds.) Vocal Fold Physiology: Controlling Complexity and Chaos. Singular Publishing Group: San Diego.

ESTILL, J. *Estill Voice training System* (Copyright, EVTS) (2003) Traducció de V. Manning i H. Rowson. Dossier del curs de 2003. Barcelona.

EVANS, D. (2013) *Foreword in Acting through song. Techniques and exercises for Musical-Theatre Actors* (2013) HARVARD, P. Nick Hern Books. Londres.

EVERET, W.; LAIRD, P. (2002) *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press. Cambridge.

FAYOLLE, P. (2008) *Los grandes musicales*. Ediciones Robinbook, S. L. Barcelona.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, A. (2010) Pròleg de *75 años de historia del musical en España (1930-2005)*. PATERSON, M. Ediciones y Publicaciones Autor, SRL.

FERNÁNDEZ, S.; VÁZQUEZ DE LA IGLESIA, F.; MARQUÉS, M.; GARCÍA-TAPIA, R. (2006-a) *Manuel P. García*. REV MED UNIV NAVARRA/VOL. 50, N. 3, 2006, 14-18.

FERNÁNDEZ, S.; VÁZQUEZ DE LA IGLESIA, F.; MARQUÉS, M.; GARCÍA-TAPIA, R. (2006-b) *La historia de la voz*. REV MED UNIV NAVARRA/VOL. 50, N. 3, 2006, 9-13.

FUENTES, V. (2011) Introducció de *La voz y el actor*. BERRY, C. Alba Editorial. Barcelona.

GALINDO, R. (2007) *La voz en distintos géneros musicales a La voz, la técnica y la expresión*. Coordinadora BUSTOS, I. Editorial Paidotribo. Barcelona.

GARCIA TAPIA, A. (1905) *Manuel García. Su influencia en la laringología y el arte del canto*. Madrid: Nicolás Moya.

GOLDSTEIN, T. (2009) *Psychological Perspectives on Acting*. Boston College. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. American Psychological Association, vol. 3, n. 1, p. 6-9.

GROTOWSKI, J. (2004) *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. Ciutat de Mèxic.

GROTOWSKI, J. (1993) *Respuesta a Stanislavsky*. Revista Máscara, n. 11-12. Ed. Escenología, A.C. Mèxic. 1993, p. 20-21.

GUTIÉRREZ, A. (2001) *El sistema Stanislavskyano*. Diccionario de términos Stanislavskyanos. Escuela Superior de Arte Dramático, Múrcia.

GUZMÁN, M.; CALLEJAS, C.; CASTRO, C.; GARCÍA-CAMPO, P.; LAVANDEROS, D.; VALLADARES, M.; MUÑOZ, D.; CARMONA, C. (2014) *Efecto terapéutico de los ejercicios con tracto vocal semiocluido en pacientes con disfonía músculo tensional tipo i*. REVISTA DE LOGOPEDIA, FONIATRÍA Y AUDIOLOGÍA · JULIO DE 2012.

- HARVARD, P. (2013) *Acting through song. Techniques and exercises for Musical-Theatre Actors*. Nick Hern Books. Londres.
- HENRICH, N. (2006) *Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers*. Logopedics Phoniatrics Vocology. 31: 3/14. Laboratoire d'Acoustique Musicale, París, França.
- HEULLET MARTIN, G.; GARSON-BAVARD, H.; LEGRÉ, A. (2003) *Una voz para todos*. Vol. I. Marsella: Solal.
- HUERTA, J.; PERAL, E.; URZÁIZ H. (2005) *El teatro español de la A la Z*. Editorial Espasa Calpe. Madrid.
- HULL, D. (2013) *THYROARYTENOID AND CRICOTHYROID MUSCULAR ACTIVITY IN VOCAL REGISTER CONTROL*. Thesis of Master of Arts degree in Speech Pathology and Audiology in the Graduate College of The University of Iowa.
- JIMENEZ, S. (1990) *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Escenología, Ciutat de Mèxic. 1990, p. 292-293.
- JUSLIN, P.N. (2001) *Communicating emotion in music performance: a review and theoretical framework*. A *Music and emotion* (eds. P.N. Juslin y J.A. Sloboda, p. 309-37. Oxford: Oxford University Press.
- KAYES, G. (2004) *Singing and the actor*. Londres: A&C Black Publishers Limited.
- KLIMEKC, M. (2003) *The Estill Papers. Still Voice training systems. First World Simposium. Commemorative Edition*. Santa Rosa, Califòrnia.
- KLIMEKC, M.; OBERT, K.; STEINHAEUER, K. (2005a) *Estill Voice Training Systems. Level One. Compulsory Figure for Voice Control- Workbook*. Pittsburg, PA Think Voice International.
- KLIMEKC, M.; OBERT, K.; STEINHAEUER, K. (2005b) *Estill Voice Training Systems. Level Two. Figure Combinations for Six Voice Qualities Workbook*. Pittsburg, PA Think Voice International.
- KNAP, R.; MORRIS, M.; WOLF, S. (2013) *The Oxford Handbook of The American Musical*. Oxford University Press.

- KNÉBEL, M. (1996) *El último Stanislavski*. Editorial Fundamentos. Madrid.
- LAITON, W. (2004) *¿Por qué? El trampolín del actor*. Editorial Fundamentos. Madrid.
- LARROUY-MAESTRI, P.; MORSOMME, D. (2013) *The Effects of Stress on Singing Voice Accuracy*. Journal of Voice, vol. 28, n. 1, p. 52-58.
- LE HUCHE, F.; ALLALI, A. (1993) *La voz. Anatomía y fisiología de los órganos de la voz y del habla*. Masson. Barcelona: Masson.
- LE HUCHE, F.; ALLALI, A. (1994) *Patología vocal: Semiología y disfonías disfuncionales*. Masson S. A. Barcelona. LE HUCHE, F.; ALLALI, A. (1993). *La voz. Anatomía y fisiología de los órganos de la voz y del habla*. Masson. Barcelona: Masson.
- MAISNER, M.; LONGWEL, D. (2003) *Sobre la actuación*. La Avispa. Barcelona.
- MAMET, D. (2003) *Herejía y sentido común para el actor*. Ediciones del Bronce. Editorial Planeta. Barcelona.
- MAMET, D. (2001) *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*. Alba Editorial, s.l.u. Barcelona.
- MARTIN, R. (2010) *Cuerpo teatral. Forma y/o emoción en el trabajo creativo del actor*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.
- MIELL, D.; MACDONALD, R.; HARGREAVES, D. (2005) *Musical Communication*. Oxford University Press. Nova York.
- MILLER, R. (1996) *The structure of singing. System and art in vocal technique*. Schirmer Cengage Learning.
- MILLER, D.G.; SVEC, J.; SCHUTTE, H. (2002) *Measurement of Characteristic Leap Interval Between Chest and Falsetto Registers*. Journal of Voice, vol. 16, n. 1, p. 8-19.
- MORGADO, I. (2013) *Emociones e inteligencia social*. Ariel. Barcelona.
- MORGADO, I. (2014) *Aprender, recordar y olvidar*. Ariel. Barcelona.

- NAIR, G. (2007) *The Craft of Singing*. Plural Publishing. San Diego.
- OLARTE, M. (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- OLIVA, C. (2002) *El teatro español del siglo XX*. Editorial Síntesis, S. L. Madrid.
- OLIVAR, C. (2004) *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones.
- PALLINI, V. (2011) *Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro*. Doctorat en antropologia social i cultural. Universitat de Barcelona.
- PANDOLFI, V. (1990) *Història del teatre 2*. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Barcelona.
- PANDOLFI, V. (1993) *Història del teatre 3*. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Barcelona.
- PATTERSON, M. (2010) *75 años de historia del musical en España (1930-2005)*. Ediciones y Publicaciones Autor, SRL. Madrid.
- PAVIS, P. (2014) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós. Comunicación 10 Teatro Barcelona.
- PERAL, E.; URZÁIZ, H. (2005) *El teatro español de la A la Z*. Editorial Espasa Calpe. Madrid.
- PÉREZ DE OLAGUER, G. (2008) *Els anys difícils del teatre català*. Tarragona: Arola.
- PERELLO, J. (1975) *Canto dicción*. Editorial Científico Médica. Barcelona.
- REGUANT, G. (2004) *La veu en el teatre*. Veu i locució (diversos autors). Article 32 de Didàctica de la Llengua i de la Literatura. Graó. Barcelona.
- REGUANT, G. (2009) *Olfacció creativa: Les olors com a motor creatiu per a la veu i per la locució actoral*. Tesi doctoral en arts escèniques. Universitat Autònoma de Barcelona.

- RICHARDS, T. (2005) *“Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas”*. Editorial Alba. Barcelona.
- ROCA, M. (2009) *L’anàlisi dels continguts bàsics en l’ensenyament dels estudis de cant*. [Treball de recerca del Màster en Musicologia i Educació Musical de la UAB]
- RODRIGUEZ, G.; GIL, J.; GARCIA, E. (1996) *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe. Màlaga.
- ROUBEAU, B.; HENRICH, N.; CASTELLENGO, M. (2007) *Laryngeal Vibratory Mechanisms: The Notion of Vocal Register Revisited*. Journal of Voice.
- RUFFINI, F. (2012a) *El sistema de Stanislavski a El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. (Diversos autors) BARBA, E.; SAVARESE, N. Editorial Artezblai S. L. Bilbao.
- RUFFINI, F. (2012b) *La mente dilatada a El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. (Diversos autors) BARBA, E.; SAVARESE, N. Editorial Artezblai S. L. Bilbao.
- RUIZ, B. (2008) *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias del siglo XX*. Artezblai S.L. Bilbao.
- SADOLIN, C. (2014) *Técnica vocal completa*. CVI Publications. Copenhagen.
- SAIS, P. (2009) *Grotowski: del teatre a l’art com a vehicle*. Institut del Teatre. Barcelona.
- SCHINO, M. (2012) *Natural y orgánico a El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. BARBA, E.; SAVARESE, N. (2012) (Diversos autors) Editorial Artezblai S. L. Bilbao.
- SCIVETTI, A. R. (2007) *El sustrato anatómico y funcional de la voz profesional. A La voz, la técnica y la expresión*. Coordinadora BUSTOS, I. Editorial Paidotribo. Barcelona.
- SERRANO, R. (2004) *Nueva tesis sobre Stanislavski*. Atuel. Buenos Aires.
- SORIANO, I. (2010) *“Intuïció, fusió o confusió. Tècnica vocal utilitzada per les actrius als muntatges de teatre musical produïts a Catalunya en el segle XXI”*. Treball de recerca del Màster d’Estudis Teatral de la UAB.

- STANISLAVSKI, K. (2002) *Manual del actor*. Editorial Diana. Ciutat de Mèxic.
- STONE, R.E.; CLEVELAND, T.; SUNDBERG, J.; PROKOP, J. (2003) *Aerodynamic and Acoustical Measures of Speech, Operatic, and Broadway Vocal Styles in a Professional Female Singer*. *Journal of Voice*, vol. 17, n. 3, p. 283-297.
- SUNDBERG, J. (1977) *The acoustics of the singing voice*. *Scientific American*. 236, p. 82-91.
- SUNDBERG, J. (1987) *The Science of the Singing Voice*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- SUNDBERG, J. (2003) *Research on the singing voice in retrospect*. *TMH-QPSR*. Vol. 45, 2003.
- SUNDBERG, J.; THALÉN, M. (2010) *What is "Twang"?*. *Journal of Voice*, 24(6), p. 654-660.
- SUNDBERG, J. (1998) P1. *Expressivity in singing. A review of some recent investigations**
Department of Speech Music Hearing, KTH, Estocolm, Suècia. *Log Phon Vocol*; 23: 121-127.
- SYMONDS, D. (2013) *Orchestration and arrangement: creating the Broadway sound a The Oxford Handbook of The American Musical*. KNAP, R.; MORRIS, M.; WOLF, S. (2013) Oxford University Press.
- TALABERA, J. C. (2012) *Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*. (Conferència pronunciada per l'autor a la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca el dia 6 de juny de 2011)
- TITZEN, I. (2006) *Voice Training and Therapy With a Semi-Occluded Vocal Tract: Rationale and Scientific Underpinnings* *Journal of Speech, Language, and Hearing Research* _ Vol. 49 _ 448-459 _ April 2006.
- URIETA, A. (2010) *Hacia un entrenamiento del actor*. Doctorat en arts escèniques. Departament de Filologia Catalana. Universitat Autònoma de Barcelona.
- UZCANGA, M.; FERNÁNDEZ, S.; MARQUÉS, M.; SARRASQUETA, R.; GARCÍA-TAPIA, L. (2006) *La voz cantada*. *REV MED UNIV NAVARRA/VOL. 50, N. 3, 49-55*.
- WELCH, G. (2005) *Singing as Communication*. A: Musical Communication. MIELL, D.; MACDONALD, R.; HARGREAVES, D. Oxford University Press. Nova York.

YANAGISAWA, E.; ESTILL, J.; KMUCHA, T.; LEDER, S. (1989) *The contribution of Aryepiglottic Constriction to "ringing" Voice Quality. A Videolaryngoscopic, Study with Acoustic Analysis.* Journal of Voice, vol. 3, n. 4, p. 342-350. 1989, Raven Press, Ltd., Nova York.

YANAGISAWA, E.; ESTILL, J.; KMUCHA, T. (1990a) *The role of Soft Palate in Laryngeal Function and in selected Voice Qualities.* Annals of Otology, Rhinology & Laryngology. 99: 18-28.

YANAGISAWA, E.; ESTILL, J.; KMUCHA, T. (1990b) *Endolaryngeal Changes during high Intensity Phonations: Video Laryngoscopic Observations.* Journal of Voice, 4: 346-354.

YANAGISAWA, E.; ESTILL, J.; KMUCHA, T. (1991) *Supraglottic Contributions to Pitch Raising.* Annals of Otology, Rhinology & Laryngology. 100: 19-30.

YANAGISAWA, E.; CITARDI, M.; ESTILL, J. (1994) «Videoesndoscopy, Analysis of Laryngeal Function During Laughter». *Annals of Otology, Rhinology & Laryngology*, 105(7), p. 545-549.

Bibliografia electrònica

ALVAREZ-GAYOU, J.L. (2003) *CÓMO HACER INVESTIGACIÓN CUALITATIVA Fundamentos y metodología*
<http://www.ceppia.com.co/Herramientas/Herramientas/Hacer-investigacion-alvarez-gayou.pdf>
(Consultat el 10 de maig del 2014)

ALBERTI, X.; MOLNER, E. (2012) Exposició: *El Paral·lel 1894-1939*. CCCB
http://www.cccb.org/es/exposicio-el_paralelo_1894_1939-41040
(Consultat el 25 de juny del 2015)

BEHNKE E. (1880) *The mechanism of the human voice*, 15 ed. Londres: J. Curwen & Sons. Llibre electrònic:
http://www.gutenberg.org/files/30889/30889h/30889h.htm#DIFFERENCES_OF_THE_VOICEBOX_OR
(Consultat el 20 de gener del 2014)

DRAE <http://lema.rae.es/drae/?val=actuar> (Consultat el 21 de juny del 2015)

DUBATTI, J. (2014) *Pensamiento teatral cartografiado, razón pragmática, pregunta epistemológica.* La revista del CCC [en línia]. Gener-juny del 2014, n. 20. Actualitzat: 2014-07-22 [citat el 15

d'agost del 2015]. Disponible a Internet: [http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/463/ISSN 1851-3263](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/463/ISSN%201851-3263).

ENCICLOPÈDIA CATALANA <http://www.enciclopedia.cat/EC-GDLC-e00002310.xml>
(Consultada el 21 de juny del 2015)

FUSSI, F. (2007) *I registri de la voce e il passaggio di registro. La voce artistica*
<<http://www.voceartistica.it/home.php?Lang=it&Item=Registri>>
(Consultat el 20 de gener del 2011)

GIL, J. (1992-1993) «La metodología de investigación mediante grupos de discusión». *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, núm. 10-11, p. 199-214 <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:20406&dsID=metodologia_investigacion.pdf>
(Consultat el 30 de juny del 2012)

GUTIERREZ, A. (2012) *Mi Stanislavski*. Nueva revista. N 138. Universidad Internacional de la Rioja
<http://www.nuevarevista.net/articulos/mi-stanislavski> (Consultat el 7 de setembre del 2015)

KENRICK, J. (2002) *Ethel Merman, a brief Biography*. Musicals 101.com. The Cyber Encyclopedia of Musical Theater, Film & Television <http://www.musicals101.com/mermbio.htm>
(Consultat el 29 d'agost del 2015)

KENRICK, J. (2014a) *1900-1910: "Skipping a Beat, Singing a Dream" a History of Stage Musicals*. Musicals 101.com. The Cyber Encyclopedia of Musical Theater, Film & Television
<http://www.musicals101.com/1900to10.htm> (Consultat el 29 d'agost del 2015)

KENRICK, J. (2003a) *1960s III: 1960s III: The World Turned Upside Down a History of The Musical Stage* <http://www.musicals101.com/1960bway3.htm#Rock> (Consultat el 29 d'agost del 2015)

KENRICK, J. (2014b) *The 1980s: "The Wind Begins to Moan" a History of the Musical Stage*
<http://www.musicals101.com/1980bway.htm> (Consultat el 29 d'agost del 2015)

PEDRAZ, A.; ZARCO, J.; RAMASCO, M.; PALMAR, A.M. (2014) *Investigación cualitativa*. Elsevier España, S.L.U. <http://www.sciencedirect.com.aren.uab.cat/science/book/9788490224458>
(Consultat el 10 de setembre del 2015)

PRECE, P.; EVERETT, W. (2008) *The megamusical: the creation, internationalisation and impact of a genre*. [En línia] Cambridge Companions to Music. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press. Disponible a: Cambridge Companions Online <<http://dx.doi.org/10.1017/CCOL9780521862387.015>> [Consultat el 30 de novembre del 2015]

ROMÁN, M. (2015) *La revista musical española ha cumplido 150 años* <http://www.libertaddigital.com/cultura/musica/2015-03-29/la-revista-musical-espanola-ha-cumplido-150-anos-1276544225/> [Consultat el 22 de juny del 2015]

TAYLOR, S.; BOGDAN, R. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación* <http://201.147.150.252:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1216/bogdan1988.pdf?sequence=1> [Consultat el 10 de setembre del 2015]

THURMAN, L.; WELCH, G.; THEIMER, A.; KLITZKE, C. (2004) *Addressing vocal register discrepancies: an alternative, science-based theory of register phenomena*. A: Second International Conference on Physiology and Acoustics of Singing; 6-9 d'octubre del 2004. Denver, Colorado, EUA <http://www.ncvs.org/pas/2004/pres/thurman/Thurman.pdf> [Consultat l'1 d'agost del 2015]

WARFIELS, S. (2008) From *Hair* to *Rent*: is 'rock' a four-letter word on Broadway? A *The Cambridge Companion to the Musical, Second Edition* <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9781139001823&cid=CBO9781139001823A020> [Consultat el 3 de setembre del 2015]