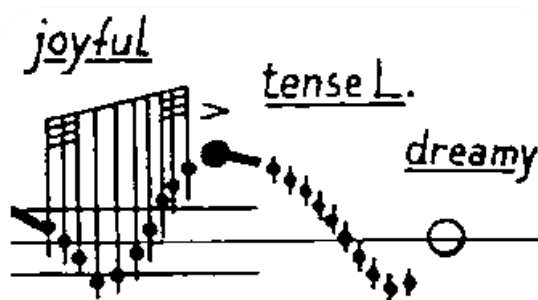



# EXPRESIÓN EMOCIONAL Y TÉCNICAS VOCALES EXTENDIDAS: LA INTROSPECCIÓN COMO MÉTODO DE CODIFICACIÓN ACÚSTICA Y SUS IMPLICACIONES EN LA SALUD VOCAL.

ISABEL MARÍA ALARCÓN MUÑOZ



[a] — [ʔ] — [a]

[ə] — [ʃ] — [ə]




# **Expresión emocional y técnicas vocales extendidas: la introspección como método de codificación acústica y sus implicaciones en la salud vocal.**

**Isabel María Alarcón Muñoz**

## INDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>2</b>
<b>2. EXPRESIÓN EMOCIONAL Y TÉCNICAS VOCALES EXTENDIDAS. ....</b>	<b>3</b>
2.1. CUANDO LA EXPRESIÓN NO DEPENDE DE LOS PRINCIPIOS TRADICIONALES.....	5
2.2. CODIFICACIÓN EMOCIONAL A PARTIR DE SEÑALES ACÚSTICAS VOCALES.....	6
<b>3. LA INTROSPECCIÓN COMO MÉTODO DE CODIFICACIÓN ACÚSTICA.....</b>	<b>9</b>
<b>4. PARTICIPACIÓN EMOCIONAL Y SALUD VOCAL. ....</b>	<b>11</b>
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>16</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>18</b>





## Expresión emocional y técnicas vocales extendidas: la introspección como método de codificación acústica y sus implicaciones en la salud vocal.

Isabel María Alarcón Muñoz

**Resumen.** Las técnicas vocales extendidas supusieron una ruptura con los cánones de belleza vocales durante las primeras décadas del siglo XX. Con este cambio de paradigma respecto a los métodos interpretativos y al placer estético, este artículo plantea cómo funciona la expresión emocional en las composiciones que utilizan este tipo de vocalizaciones y de qué manera se relacionan los cantantes con las emociones. Analizamos algunos ejercicios propuestos por Sharon Mabry para mejorar la expresividad a partir de la introspección. Estos son consistentes con las evidencias presentadas por Juslin y Laukka en 2003 sobre la precisión con la que los músicos utilizan los mismos patrones acústicos que se dan en la voz hablada. También se comparan los testimonios de las cantantes Joan La Barbara, Gelsey Bell y Melissa Cross, con las de cantantes líricos en el estudio presentado por Klaus Scherer, *The singer's paradox*.

Palabras clave: Técnicas vocales extendidas, expresión, emoción, música, psicología.

**Abstract.** Extended vocal techniques represented a break with the canons of vocal beauty during the first decades of the 20th century. With this paradigm shift regarding interpretive methods and aesthetic pleasure, this article discusses how emotional expression works in compositions that use this type of vocalizations and how singers relate to emotions. We analyze some exercises proposed by Sharon Mabry to improve the singer's expressiveness from the connection with one's own emotions. These are consistent with the evidences presented by Juslin and Laukka in 2003 on the precision with which musicians use the same acoustic patterns that occur in the spoken voice. The testimonies of singers Joan La Barbara, Gelsey Bell and Melissa Cross are also compared with those of lyrical singers in the study presented by Klaus Scherer *The singer's paradox*.

Keywords: Extended vocal technique, expression, emotion, music, psychology.



## 1. INTRODUCCIÓN.

La capacidad de la música para expresar aquello que no se puede decir con palabras es uno de sus mayores atractivos, y a lo largo de la historia la música vocal ha sido la predilecta en cuanto a expresión por su capacidad de comunicar emociones.

Dentro de la música contemporánea, las composiciones que desligan al cantante de su tradicional papel de recitador de textos poéticos y melodías efectistas no parecen atraer al público general. Las técnicas vocales extendidas supusieron una ruptura con los cánones de belleza vocales durante las primeras décadas del siglo XX, período en el que las vanguardias musicales siguieron un proceso de autonomía con respecto a las emociones más cotidianas y a la expresión en sentido romántico, buscando una experiencia puramente estética. Aun así, muchos compositores han decidido emplear técnicas vocales extendidas bajo la certeza de que se puede expresar la emoción y el espectro psicológico de la personalidad humana. El propio Ligeti apuntaba que «todos los afectos humanos (...) se pueden expresar de manera exacta a través de un discurso emotivo asemántico y artificial»<sup>1</sup>.

El presente artículo se centra en las técnicas vocales extendidas y su empleo con intención expresiva bajo la convicción de que, con este cambio de paradigma respecto a los métodos interpretativos y al placer estético, pueden expresar esas mismas emociones cotidianas. De esta manera se examina uno de los factores más representativos de la música desde diferentes disciplinas, combinando musicología y psicología. Los objetivos de este estudio interdisciplinar son comprender cómo puede funcionar la expresión emocional en el discurso musical vocal contemporáneo, determinar de qué manera desarrollan la expresión emocional algunos intérpretes de técnicas vocales extendidas y evaluar cómo pueden afectar las emociones a esta técnica vocal.

<sup>1</sup> Traducción propia: All human affects...can be exactly expressed through an a-semantic emotive artificial speech. Istvan ANHALT: Alternative voices. Toronto: University of Toronto Press, 1984, p.91.

## 2. EXPRESIÓN EMOCIONAL Y TÉCNICAS VOCALES EXTENDIDAS.

Dentro de la heterogeneidad de las piezas musicales que utilizan técnicas vocales extendidas, encontramos composiciones que apelan directamente a los procesos emocionales del cantante. Los compositores han sabido apreciar la exclusiva contribución que pueden aportar los intérpretes al discurso musical, algo que pone al cantante en una posición privilegiada respecto a las composiciones de siglos anteriores tanto con el uso de improvisaciones como de notación indeterminada<sup>2</sup>.

Un ejemplo sobre la importancia que pueden llegar a adquirir las emociones en este tipo de composiciones se puede ver en *Sequenza III* de Luciano Berio, para cantante femenina. Sin duda es una de las obras con técnicas vocales extendidas más analizadas a lo largo de la historia y, como indica Margot Glassset, uno de los rasgos que la define es que no contiene marcas dinámicas, sino una serie de marcas de expresión relacionadas con la emoción<sup>3</sup>. Esto puede entenderse como una magnífica invitación por parte del compositor para que la cantante aborde la pieza de una manera introspectiva, siendo más interesante la interpretación personal y subjetiva de la misma que la realización específica de una serie de marcas dinámicas tradicionales.

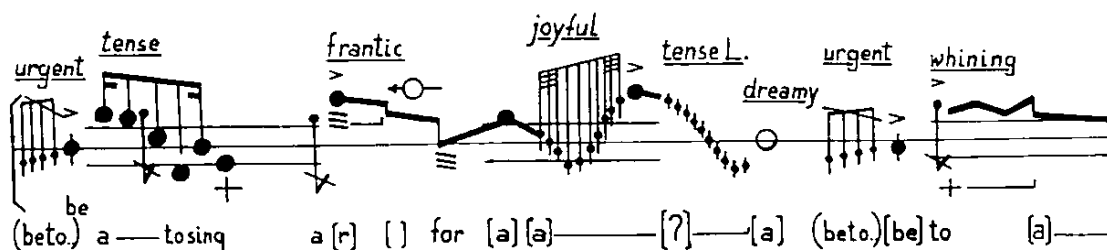


Ilustración 1. Fragmento de *Sequenza III*, de Luciano Berio.

Otra pieza en la que se observa la importancia de la improvisación y el control de las emociones es *Hear What I Feel*, de Joan La Barbara, para cantante solista con asistente. Desde la perspectiva particular de compositora e intérprete, La Barbara utiliza

<sup>2</sup> Eric CLARKE, y Mark DOFFMAN: «Expressive Performance in Contemporary Concert Music» en Dorottya Fabian, Renee Timmers, y Emery Schubert, *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p.103.

<sup>3</sup> Margot GLASSETT: *Composing with vocal physiology. Extended Vocal Technique Categories and Berio's Sequenza III*. Utah: University of Utah, 2011, p.46.



la improvisación como técnica compositiva explorando sus propios sentimientos, orientando muchos de sus trabajos a la emoción. En *Hear What I Feel* se requiere al cantante con los ojos vendados sentado ante una mesa con seis boles que contienen diferentes materiales seleccionados por el asistente. Estos materiales son desconocidos por el intérprete, que deberá responder cantando ante lo que encuentre. La pieza implica vocalizar una respuesta inmediata en un intento de comunicación en un estado de extrema vulnerabilidad<sup>4</sup>.

El proceso creativo/improvisado de las piezas que utilizan técnicas vocales extendidas puede ser atractivo, sin embargo como indica DeBoer, ocurre a menudo que estas composiciones se asocian con la locura y el delirio<sup>5</sup>. Esto puede deberse a la dificultad que pueda encontrar el espectador para establecer una narrativa emocional específica, lo que puede conllevar a que el público no conecte con la emoción. Según Elizabeth Pappas:

La improvisación, la interpretación espontánea, escuchar y pensar son un ejercicio para desafiar las inhibiciones tímbricas y físicas, pero es demasiado privado para esperar que el oyente pueda apreciarlo. Esto puede ser discutible, pero como miembro de la audiencia siempre me siento incómoda con una actuación improvisada cuando el material es tan personal que realmente no lo entiendo. Si no puedo identificarme intelectual o emocionalmente con el contenido me siento excluida; no incluida en la «información privilegiada»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Linda Ann BROWN: *The beautiful in strangeness. The extended vocal techniques of Joan La Barbara*. Florida: University of Florida, 2002, p.34.

<sup>5</sup> Amanda DEBOER: *Ingressive phonation in contemporary vocal music*. Bowling Green State University, 2012, p.60.

<sup>6</sup> Traducción propia: Improvisation's, spontaneous playing, listening and thinking is an exercise for challenging timbral and physical inhibitions but is too private an endeavor to expect the listener to appreciate. This may be arguable, but as an audience member I always feel uncomfortable with a performance of improvisation and even performance art when the material is so get it». If I can not identify intellectually or emotionally with the content I feel left out; not included in the «inside information». Elizabeth PAPPAS: *Contemporary Performance Art Composition: Post-modernism, Feminism, and Voice*. San Diego: University of California, 1996, p.73.





## 2.1. Cuando la expresión no depende de los principios tradicionales.

Desde una perspectiva musical e historicista, David Milson y Neal Peres Da Costa apuntan que dentro de la música clásica occidental la expresividad se consigue por medio de variaciones en la dinámica, la acentuación, la articulación, el ritmo, el tempo y el tono con respecto a la partitura original; es decir, en no seguir la partitura de una manera rigurosamente estricta<sup>7</sup>. Por otra parte, Eric Clarke y Mark Doffman, en su artículo *Expressive Performance in Contemporary Concert Music* se plantean qué es lo que ocurre con la expresión emocional cuando la música deja de ser estilísticamente familiar. Una opción es ver la expresividad simplemente como continuación y extensión de una sensibilidad general como la que plantean Milson y Da Costa, pero los autores apuntan a que en los casos donde los principios tradicionales como la métrica o la armonía tonal desaparecen, es necesario fijarse en otros parámetros<sup>8</sup>.

Clarke y Doffman recorren algunas alternativas a partir de una serie de estudios sobre comunicación emocional en música. De estos, destacamos el artículo de Patrik Juslin y Petri Laukka, *Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?*, donde se muestran evidencias de que la expresión vocal y musical comparten un mismo código acústico para expresar las emociones<sup>9</sup>.

Sin entrar en las diferentes dicotomías que existen actualmente dentro de la investigación en comunicación emocional en música, es necesario mencionar que existe cierta dificultad para definir qué es exactamente una emoción. Autores como Francesc Palmero y su equipo, en su análisis sobre el estudio de la emoción y sus controversias, mencionan que tradicionalmente no se le ha dado la misma importancia al estudio de las emociones como a otros procesos psicológicos: hasta hace relativamente poco este ámbito de la psicología ha sido un reflejo de la teorización filosófica. De esta manera el concepto de emoción ha variado dependiendo de la época. Si unimos este hecho a que cada autor

---

<sup>7</sup> David MILSON y Neil PERES DA COSTA: «Expressiveness in Historical Perspective. Nineteenth-Century Ideals and Practices» en Dorottya Fabian, Renee Timmers, y Emery Schubert, *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches Across Styles And Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 80.

<sup>8</sup> CLARKE, y DOFFMAN: «Expressive Performance...», *op. cit.*, p. 99

<sup>9</sup> Patrik JUSLIN y Petri LAUKKA: «Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?», *Psychological Bulletin*, 129(5), 2014, pp.770-814.



normalmente se centra en unos componentes particulares de la emoción, es difícil que las definiciones coincidan<sup>10</sup>.

Posiblemente esta dificultad para el consenso se deba a que por sus propias características se trata de una materia difícil de estudiar, pues al fin y al cabo como señala Juslin, se trata de un constructo psicológico. Dado que las diferentes maneras de entender las emociones conllevan diferentes metodologías e interpretaciones sobre cómo se entiende el rol de la música en la experiencia emocional, la investigación sobre música y emoción no ha llegado a un consenso sobre cómo las emociones son percibidas o producidas por los oyentes<sup>11</sup>.

Dentro de este contexto, sin embargo, la relación entre la comunicación emocional en música con la voz es recurrente. Como indican Milsom y Peres Da Costa, es habitual encontrar en tratados musicales recomendaciones que insten a los instrumentistas a emular características de la voz, especialmente en instrumentos como el piano o el violín, aun siendo tan dispar su manera de producir el sonido<sup>12</sup>. De esta manera no es de extrañar que muchos autores hayan especulado sobre la relación entre la expresión en el discurso hablado y la expresión musical de las emociones.

## 2.2. Codificación emocional a partir de señales acústicas vocales.

Juslin nos refiere a uno de los principales pilares en la investigación sobre comunicación emocional, que fue la hipótesis de Spencer sobre que las emociones afectaban al individuo fisiológicamente de manera involuntaria, influyendo de esta manera en las características acústicas de la voz y el canto<sup>13</sup>. Al experimentar una emoción, esta influye en la fonación, la articulación y la resonancia de la voz. Si por ejemplo un individuo siente ira o enfado, la tensión en la musculatura laríngea y la presión del aire aumentarán, lo que afectará a la producción del sonido y por tanto modificará el timbre de la voz<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Francesc PALMERO *et al*: «Certezas y controversias en el estudio de la emoción». *Revista Electrónica de Motivación y Emoción*, n.º 9/23/24, 2006, p.3.

<sup>11</sup> JUSLIN: *Musical Emotions Explained*. Oxford: Oxford University Press, 2019, p.44-45.

<sup>12</sup> MILSON y PERES DA COSTA: «Expressiveness in...» *op. cit.*, p.81.

<sup>13</sup> Herbert SPENCER: «The origin and function of music», *Fraser's Mag*, n.º 56, 1857, págs. 396–408. Citado en: JUSLIN, y LAUKKA: «Communication...», *op. cit.*, p.770.

<sup>14</sup> Patrik JUSLIN: *Musical Emotions Explained*. Oxford: Oxford University Press, 2019, p.160.







Ha sido a partir de esta noción sobre la que se han formado las teorías subsiguientes. De estas, una de las más importantes ha sido la teoría de Klaus Scherer, que asocia patrones acústicos a diferentes emociones<sup>15</sup>. Esta hipótesis de Scherer defiende que si una emoción puede ser reconocida a partir de la voz, las emociones que afectan a los mecanismos que intervienen en la fonación deben producir patrones acústicos diferenciables. Con estos antecedentes, Juslin y Laukka vieron preciso hacer una extensa revisión de diferentes estudios (104 de expresión vocal y 41 de expresión emocional en interpretaciones musicales) sobre la precisión con la que los músicos utilizaban los mismos patrones acústicos que se dan en la voz hablada para comunicar cinco emociones básicas (ira, miedo, alegría, tristeza y ternura). A partir de este trabajo mostraron evidencias que apoyan la hipótesis de que la expresión emocional en música está parcialmente basada en un código que parte de la expresión vocal<sup>16</sup>.

Estos patrones acústicos [Tabla 1] están formados por señales o códigos individuales que funcionan de manera aditiva, por lo que se pueden utilizar en más de una emoción. Sin embargo, una de estas señales o códigos por sí solo es insuficiente para su identificación: por ejemplo, un tempo rápido o una velocidad elevada en el habla se pueden apreciar tanto en la ira como en la alegría. Por consiguiente, cuanto mayor sea el número de señales utilizadas, mayor es la probabilidad de que se produzca la comunicación emocional. Al mismo tiempo al tratarse de una superposición de señales, diferentes intérpretes pueden comunicar con éxito la misma emoción recurriendo a diferentes combinaciones, manteniendo al mismo tiempo su estilo personal<sup>17</sup>.

Este tipo de codificación basada en la imitación de los patrones acústicos de la voz no es algo nuevo en la formación musical de un intérprete. Al igual que al instrumentista se le recomienda cantar frases musicales, el cantante trabaja con la recitación del texto, naturalizado la producción del sonido. O como argumenta el propio Juslin, porque ayuda al intérprete a conectar con los principios de la expresión vocal de la emoción<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Klaus SCHERER: «Expression of Emotion in Voice and Music», *Journal of Voice*, n.º 9/3, 1995, p.237.

<sup>16</sup> JUSLIN, y LAUKKA. «Communication...», *op. cit.*, p.775.

<sup>17</sup> *Ibid*, p.802.

<sup>18</sup> JUSLIN: *Musical...*, *op. cit.*, p.166.





Emoción	Señales acústicas (expresión vocal/interpretación musical)
<b>Ira</b>	Velocidad del habla/tempo rápido, intensidad de la voz/nivel sonoro alto, mucha variabilidad en la intensidad de la voz/nivel sonoro, mucha energía de alta frecuencia <sup>19</sup> , F0 <sup>20</sup> /nivel del tono altos, mucha variabilidad en la F0/tono, F0/contorno del tono <sup>21</sup> ascendente, comienzo de la voz/ataque del tono rápido, e irregularidad microestructural <sup>22</sup>
<b>Miedo</b>	Velocidad del habla/tempo rápido, intensidad de la voz/nivel sonoro bajo (excepto en el pánico), mucha variabilidad en la intensidad de la voz/nivel sonoro, poca energía de alta frecuencia, F0/nivel del tono altos, poca variabilidad en la F0/tono, F0/contorno del tono ascendente, comienzo de la voz/ataque del tono rápido, y mucha irregularidad microestructural
<b>Alegría</b>	Velocidad del habla/tempo rápido, intensidad de la voz/nivel sonoro medio-alto, energía de alta frecuencia media, F0/nivel del tono alto, mucha variabilidad en la F0/tono, F0/contorno del tono ascendente, comienzo de la voz/ataque del tono rápido, muy poca regularidad microestructural
<b>Tristeza</b>	Velocidad del habla/tempo lento, intensidad de la voz/volumen sonoro bajo, poca variabilidad en la intensidad de la voz/nivel sonoro, poca energía de alta frecuencia, F0/nivel del tono bajo, poca variabilidad de F0/tono, F0/contorno del tono descendente, comienzo de la voz/ataque del sonido lento, irregularidad microestructural
<b>Ternura</b>	Velocidad del habla/tempo lento, intensidad de la voz/volumen sonoro bajo, Poca variabilidad en la intensidad de la voz/nivel sonoro, poca energía de alta frecuencia, F0/nivel del tono bajo, poca variabilidad en F0/tono, F0/contorno del tono descendente, comienzo de la voz/ataque del sonido lento, regularidad microestructural

**Tabla 1.** Sumario de patrones intermodales de señales acústicas para emociones discretas.

<sup>19</sup> Energía de alta frecuencia: Calidad de la voz/sonido, a mayor cantidad de energía de alta frecuencia en el espectro, la voz suena más afilada, a menor cantidad, más suave. G. VON BISMARCK: «Sharpness as an attribute of the timbre of steady state sounds», *Acustica*, n.º 30, 1974, pp.146-159; citado por *ibid.* p.791.

<sup>20</sup> F0: Frecuencia fundamental.

<sup>21</sup> Contorno del tono: En música, se refiere a cómo el intérprete aborda o mantiene el tono en relación a desviaciones de la afinación. M. BARONI et al. «Emotional aspects of singing voice», en Alf Gabrielsson (Ed.), *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference*, 1997, pp.484-489; citado por *ibid.* p.791.

<sup>22</sup> Regularidad/irregularidad microestructural: referente a la frecuencia, intensidad y duración. *Íbid.* p.791.





### 3. LA INTROSPECCIÓN COMO MÉTODO DE CODIFICACIÓN ACÚSTICA.

Dentro de la bibliografía relacionada con las técnicas vocales extendidas no hemos encontrado ninguna alusión directa al campo de investigación sobre comunicación emocional en psicología, pero sí que parece que, de manera intuitiva, una de las tendencias a la hora de explorar estas sonoridades va de la mano de la emoción.

Encontramos esta relación en la monografía de Sharon Mabry, *Exploring twentieth-century vocal music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. En ella la autora plantea algunos ejercicios para los problemas que puede encontrar un intérprete a la hora de enfrentarse a las técnicas vocales extendidas. Sin llegar a convertirse esta monografía en un compendio técnico, Mabry basa su metodología en la evocación de sensaciones e imágenes mentales para desarrollar el control de las emociones, con el objetivo de conseguir una destreza técnica más completa y una comunicación emocional efectiva. Para desarrollar una sensibilidad a diferentes estados de ánimo a partir de la introspección, Mabry propone despertar emociones de forma indirecta visualizando acontecimientos personales<sup>23</sup>.

La autora recomienda cambiar de manera sistemática el color de la voz como método para desarrollar la creatividad, la imaginación, la versatilidad y la libertad en la producción vocal. La importancia de este tipo de trabajo se basaría en construir una idea del timbre que se quiere producir. Entendemos que lo que se busca con estas percepciones sensoriales o imágenes mentales, es alertar al cuerpo de los requisitos físicos que son necesarios a nivel orgánico para realizar ese matiz sonoro. Esto provocaría una respuesta emocional que permitirá perfeccionar la construcción del color vocal deseado<sup>24</sup>.

Los ejercicios cuya finalidad es mejorar la expresividad desde la introspección no son algo nuevo para el cantante. Como explica Susana Egea en su tesis doctoral *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística*<sup>25</sup>, Stanislavski, cuyo método utiliza los sentimientos y emociones reales del intérprete para

---

<sup>23</sup> Sharon MABRY: *Exploring twentieth-century vocal music. A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p.48-59.

<sup>24</sup> *Ibid.* p.49-50.

<sup>25</sup> Susana EGEA RUÍZ: *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p.338.



llegar a una creación realista del personaje, proponía a los cantantes de ópera trabajar con intención expresiva desde los ejercicios de vocalización para potenciar el imaginario del intérprete.

Sin embargo, uno de ejercicios de los que plantea Mabry para mejorar la recitación de textos de libre entonación y ritmo puede llevar al intérprete a dar un paso más allá si se relaciona con el sistema de codificación acústica que proponen Juslin y Laukka. Este ejercicio consiste en seleccionar una pieza de música instrumental que se adecúe al estado de ánimo asociado a un poema y escucharla mientras se lee en silencio. Más adelante la autora sugiere la grabación de la serie de piezas escogidas una vez realizado el ejercicio con diferentes estados de ánimo en una *playlist*. Dicha lista conformaría entonces un repertorio de ejemplos que el intérprete podría utilizar en cualquier momento que los necesite<sup>26</sup>.

Podemos deducir que la persona que realice este ejercicio imitará las características de la música cuando recite el texto: se verá influida por el ritmo, articulación, dinámica, e incluso el timbre. De manera inconsciente, el intérprete seguramente pueda mejorar su expresividad a partir de esta especie de recopilación de señales acústicas relacionada con emociones concretas. Si bien, el carácter intuitivo de este ejercicio puede suponer que no todas las personas puedan aplicar estos códigos acústicos con precisión. Por lo tanto, la ejecución de este ejercicio resultaría especialmente interesante si este se relacionase con las evidencias propuestas por Juslin y Lauka a partir de la teoría de las emociones básicas, de manera que la selección acústica se llevase a cabo de una forma metodológica y consciente.

Además de la aportación de Mabry a la didáctica de las técnicas vocales extendidas, también encontramos esta conexión con la emoción en los testimonios de cantantes como Joan la Barbara o Gelsey Bell, quienes hacen mención a una cierta implicación emocional a la hora de cantar.

<sup>26</sup> MABRY: *Exploring...*, *op. cit.*, p. 88-90.



#### 4. PARTICIPACIÓN EMOCIONAL Y SALUD VOCAL.

En el simposio organizado por The New School en 2016, durante la conferencia en la que participaron La Barbara y Bell, *Hearing Signs, Seeing Voices: Exploring Extended Vocal Technique And Graphic Scores*, Joan La Barbara afirmó que en ocasiones la emisión de algunos sonidos la siente unida a un estado emocional concreto: «Ciertos sonidos, cuando te involucras en ellos, llegan a un lugar muy profundo, y cuanto más te involucras en ellos más lejos puedes llegar en ese lugar profundo<sup>27</sup>». Por otro lado Gelsey Bell habla incluso sobre una conexión con las propias emociones para llevar a cabo una emisión vocal sana: «Si realmente no lo sientes, si no está conectado con tus emociones (...) vas a tensar tus músculos (...) y no vas a cantar de una manera saludable<sup>28</sup>».

Teniendo en cuenta que las emociones producen cambios en el tracto vocal a nivel fisiológico, estas declaraciones pueden abrir el debate sobre cómo se debe relacionar el cantante con las emociones. Sin embargo, son bastante congruentes con las respuestas analizadas por Scherer en su artículo, *The singer's paradox: On authenticity in emotional expression on the opera stage*. En 2013, Scherer analizó las repuestas de cinco cantantes profesionales, de ópera en este caso, sobre la cuestión de hasta qué punto el intérprete sentía o no las emociones que expresaba mientras cantaba, siendo estas respuestas congruentes con las que dieron anteriormente actores de teatro al cuestionario formulado por William Archer en su libro *Mask or Faces?*<sup>29</sup>.

Por lo general el cantante lírico es un profesional de la voz bien formado y tiende a estar muy atento a cualquier problema vocal<sup>30</sup>. Los cantantes entrevistados encontraban

---

<sup>27</sup> Traducción propia: Certain sounds, when you get into them, go to a very deep place, and the more that you get into them the more further you can go to that deep place. Transcrito de THE NEW SCHOOL: *Hearing Signs, Seeing Voices: Exploring Extended Vocal Technique and Graphic Scores*, [video de YouTube], 1 de abril de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=1WCxJgwfsZ4> [Consultado el 20/01/2022].

<sup>28</sup> Traducción propia: If you don't really feel it, if it's not connected to your emotions (...) you're gonna tight your muscles (...) and you're not gonna actually sing in a healthy way. Transcrito de THE NEW SCHOOL: *Hearing Signs... op. cit.*

<sup>29</sup> Klaus SCHERER: «The singer's paradox. On authenticity in emotional expression on the opera stage», en Tom Cochrane, Bernardino Fantini, y Klaus Scherer (Eds.), *Series in affective science. The emotional power of music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p.55.

<sup>30</sup> Ignacio COBETA y Elena MORA: «Patología de la voz cantada», en Ignacio Cobeta, Faustino Núñez, y Secundino Fernández, (Coord.), *Patología de la voz*. Barcelona: Marge Médica Books, 2013, p.546.



útil sentir una emoción similar o complementaria a la emoción que se debiese interpretar siempre que esta no interfiriese con el canto:

Supongo que estas emociones (excitación, agitación, tensión, ansiedad) se acercan bastante al miedo. Entonces podría ser el mismo tipo de situación si expresaras miedo a través de tu canto. Es posible que tenga manos sudorosas, sequedad en la boca y falta de aliento. Si estás tratando de expresar eso en el escenario, obviamente no quieres tener la boca seca, manos sudorosas y falta de aliento. Esas cosas serían muy poco prácticas para cantar<sup>31</sup>.

Dentro de las técnicas vocales extendidas encontramos también el testimonio de Melissa Cross, experta en entrenamiento vocal para cantantes de metal y especializada en vocalizaciones que en primera instancia pueden parecer agresivas. Cross afina un poco más en este tema, considerando que las emociones que impliquen tensión son desaconsejables: «Lo que los cantantes de metal hacer mal es utilizar una respuesta emocional que se siente como la ira o la ansiedad con el fin de hacer el sonido, y que implica demasiada tensión»<sup>32</sup>. Por lo tanto, tratar de expresar una emoción sintiendo dicha emoción, puede traer consecuencias negativas.

Además de esas dificultades, es necesario plantear si el cantante puede tener el suficiente control sobre sus emociones como para que los matices expresivos de su interpretación puedan depender de ellas. Según los cantantes líricos entrevistados por Scherer, una interpretación siempre va a depender de factores externos a la preparación de una pieza, y estos pueden llegar a ser incompatibles con la expresión emocional de la interpretación. Este es el caso de las emociones generadas por la situación personal del intérprete fuera del escenario: sus reacciones emocionales ante el comportamiento de otros cantantes, la audiencia, la preocupación por aspectos técnicos, o incluso el miedo

<sup>31</sup> Trad. Propia: These emotions (excitement, agitation, tension, anxiety) come quite close to fear, I guess. So it could be the same kind of situation if you were expressing fear through your singing. You might get sweaty hands, dry in the mouth, and short of breath. If you're trying to express that on stage obviously you don't want a dry mouth, sweaty hands, and shortness of breath. Those things would be very impractical for singing. Gillian KEITH, colaboradora en: SCHERER, «The singer's paradox...», *op. cit.*, p.59.

<sup>32</sup> Trad. Propia: What metal singers do wrong is use an emotional response that feels like anger or anxiety in order to make the sound, and that involves too much tension. Transcrito de VICE NEWS: *This Trained Singer Teaches Metal Bands How To Scream*, [video de NewsVideo], 10 de Agosto de 2017 <http://newsvideo.su/video/7383604> [Consultado el 20/01/2022].



escénico. Así, la expresión resultante es a menudo una consecuencia de la mezcla de todos estos factores<sup>33</sup>.

Por esta razón, en principio no parece una buena idea depender de las propias emociones para poder llevar a cabo una interpretación expresiva. Thomas Moser, uno de los cantantes entrevistados por Scherer manifiesta este hecho:

Tienes que expresar emoción pero no puedes cantar con emoción (...) mis emociones están muy cerca de la superficie, pero tengo que mantener el control sobre mí mismo, por el canto, o mi voz fallará. Pero, por supuesto, están ahí, junto con «¿Qué está haciendo mi colega ahora? Oh Dios, acabo de pisar mi vestuario; ¿Cómo salgo de esto?» mientras canto e intento parecer elegante. O el director simplemente indicó que estoy un poco atrasado, que tengo que coger el tempo. Hay alrededor de 50 cosas que suceden simultáneamente y una es ciertamente la emoción que estoy tratando de expresar<sup>34</sup>.

La Barbara también considera que la implicación emocional no puede ser total en una interpretación:

Este director (...) quería que yo llegase al límite, hasta realmente empezar a llorar, cosa que hice. Y me dijo: de acuerdo, ahora sabes que ése es el límite, nunca vayas tan lejos. Porque no puedes seguir cantando cuando lloras, así que puedes llegar «así» de lejos y entonces darlo todo justo antes del límite, de manera que el público pueda experimentarlo. No hay ninguna diferencia en que yo lo experimente o no, eso es una cosa privada. Pero dárselo a la audiencia, eso es tu trabajo<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> SCHERER: «The singer's paradox...», *op. cit.*, p.67.

<sup>34</sup> Trad. Propia: You have to express emotion but you can't sing with emotion (...) my emotions are very close to the surface, but I have to keep the control over myself, because of the singing, or my voice will fail. But of course they are there, alongside with «What's my colleague doing now. Oh God I just stepped on my costume; how do I get out of this» while I am singing and trying to look graceful. Or the conductor just indicated that I am a little bit behind, that I have to catch up. There are about 50 things going on simultaneously and one is certainly the emotion I am trying to express. Thomas MOSER, colaborador en SCHERER: «The singer's paradox...», *op. cit.*, p.57.

<sup>35</sup> Trad. Propia: This director, (...) he wanted me to go over the edge, till actually begin crying, which I did. And he said: Ok, now you know, that is the edge, you never go that far. Because you can't sing anymore when you are crying, so you can get «that» far and then you give everything right up to that edge, so then



Más allá de que puedan existir emociones más o menos compatibles con el canto (o, mejor dicho, cuyas reacciones fisiológicas favorezcan o perjudiquen la correcta emisión vocal), una fuerte implicación emocional a la hora de cantar puede llevar al intérprete al extremo de que se le salten las lágrimas debido a la intensidad del momento dramático.

Al llorar se produce una inflamación en las cuerdas vocales que no permite que funcionen con normalidad durante un período de tiempo breve, aunque el suficiente para que el cantante no pueda continuar con el espectáculo o que se arriesgue a ver severamente perjudicada su actuación. Como señala Ignacio Cobeta, catedrático de Otorrinolaringología de la Universidad de Alcalá, y Elena Mora, de la Unidad de Voz y Laringe Funcional del Servicio de Otorrinolaringología del Hospital Universitario Ramón y Cajal:

Quando las cuerdas vocales se inflaman (...) los bordes libres no están rectos y lisos, sino con una pequeña prominencia central (desde inflamación leve hasta nódulo) que hace que al contactar las dos cuerdas quede un espacio abierto, una falta de cierre por donde el aire fluye. Esto provoca que se pierda potencia, que haya «rozamiento» de la voz y que no puedan alcanzarse las notas agudas si no es aumentando la presión del aire y la contracción de la laringe, lo cual se traduce en que la voz «suenen» aceptable a volúmenes altos, pero con mucho esfuerzo<sup>36</sup>.

Los testimonios de las artistas especializadas en técnicas vocales extendidas que hemos analizado son similares a los presentados por Scherer. En ambos casos los cantantes reconocen cierta conexión con las emociones, sin embargo, parece que existe una distinción entre las que resultan beneficiosas o perjudiciales para el canto según cómo influya la activación fisiológica de dicha emoción.

Dado que los rasgos expresivos de una interpretación vocal no pueden depender completamente del estado emocional del cantante, tanto por su salud vocal como por el

---

the audience can experience it. You know, it doesn't make any difference whether I experience it, that's a private thing. But to give to the audience, that's what your job is. Transcrito de THE NEW SCHOOL: *Hearing Signs...*, *op. cit.*

<sup>36</sup> COBETA y MORA: «Patología de la voz...». *op. cit.*, p.546.





hecho de que no se pueden controlar las emociones, quizás sea más interesante que el intérprete aprenda a imitarlas sin evocarlas en sí mismo.

Para este cometido cobran especial sentido los ejercicios que parten de la introspección, como los propuestos con Mabry. De esta manera el intérprete puede experimentar con la emoción y el sonido para aprender la coreografía muscular que lo produce. Para que posteriormente pueda reproducirla en una interpretación en vivo sin necesidad de dejarse llevar por la emoción.



## 5. CONCLUSIONES.

Considerando que no hay bibliografía específica que haya estudiado en profundidad la comunicación emocional a través de las técnicas vocales extendidas, hemos tratado por separado la literatura que aborda la comunicación emocional en música y la relación de las técnicas vocales extendidas con las emociones.

El campo de la psicología de la música que estudia las emociones está en auge. No hemos tratado de hacer una revisión exhaustiva de la literatura sobre emoción y música, sino proporcionar una reflexión que ayude a comprender cómo puede funcionar la codificación emocional en la música vocal contemporánea.

Por lo que podemos observar dentro de las fuentes que han relacionado las emociones con las técnicas vocales extendidas, hay un gran desconocimiento sobre las teorías de la psicología musical. Por lo general nos encontramos ante aproximaciones subjetivas, aunque en la mayoría de los casos están respaldadas por la experiencia de los intérpretes.

Según los testimonios analizados, la introspección y la conexión con las propias emociones parece un paso importante para las artistas especializadas en técnicas vocales extendidas. Este proceso de conexión con la emoción puede permitir al intérprete una mayor consciencia a la hora de codificar acústicamente una emoción concreta, además de ser un interesante campo de investigación sonora. Sin embargo, se realiza por lo general de manera intuitiva y no se apoyan en evidencias del campo de la psicología de la emoción. Al relacionar estas fuentes con las evidencias mostradas por Juslin y Laukka, consideramos que Mabry plantea una metodología interesante, que ganaría en eficacia si se tomase en consideración con los avances en la investigación en comunicación emocional en música.

La relación de estas cantantes con la emocionalidad se asemeja a la de los cantantes líricos. Esta relación puede ser compleja dado que una fuerte implicación emocional puede significar diversos riesgos para la voz. Dado que cada emoción conlleva una serie de respuestas fisiológicas que alteran el timbre de la voz, los cantantes procuran evitar las que produzcan efectos contraproducentes para cantar, como tensión (ira), temblor o sequedad (miedo) o inflamación (llanto).



De cara a futuras investigaciones, creemos que sería muy beneficioso un estudio empírico interdisciplinar que abordase la comunicación emocional a través de las técnicas vocales extendidas desde un punto de vista práctico. Esto aportaría un nuevo enfoque al campo de la psicología, dado que la música contemporánea no es utilizada en los estudios sobre comunicación emocional. Al mismo tiempo ayudaría a orientar a los cantantes a buscar nuevas estrategias interpretativas para lograr una comunicación emocional más precisa.



## BIBLIOGRAFÍA

- ANHALT, Istvan: *Alternative voices*. Toronto: University of Toronto Press, 1984.
- BROWN, Linda Ann: *The beautiful in strangeness. The extended vocal techniques of Joan La Barbara*. Florida: University of Florida, 2002.
- CARRO, Pilar: «Indicaciones y límites de la terapia vocal», en Ignacio Cobeta, Faustino Núñez, y Secundino Fernández, (Coord.), *Patología de la voz*. Barcelona: Marge Médica Books, 2013, pp.441-446.
- CLARKE, Eric y DOFFMAN, Mark: «Expressive Performance in Contemporary Concert Music» en Dorottya Fabian, Renee Timmers, y Emery Schubert, *Expressiveness In Music Performance. Empirical Approaches Across Styles And Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp.98-114.
- COBETA, Ignacio y MORA, Elena: «Patología de la voz cantada», en Ignacio Cobeta, Faustino Núñez, y Secundino Fernández, (Coord.), *Patología de la voz*. Barcelona: Marge Médica Books, 2013, pp.545-555.
- DEBOER, Amanda: *Ingressive phonation in contemporary vocal music*. Bowling Green State University, 2012.
- EGEA RUÍZ, Susana: *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- GLASSETT, Margot: *Composing with vocal physiology. Extended Vocal Technique Categories and Berio's Sequenza III*. Utah: University of Utah, 2011.
- MABRY, Sharon: *Exploring twentieth-century vocal music. A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- MILSON, David y PERES DA COSTA, Neil: «Expressiveness in Historical Perspective. Nineteenth-Century Ideals and Practices» en Dorottya Fabian, Renee Timmers, y Emery Schubert, *Expressiveness In Music Performance. Empirical Approaches Across Styles And Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp.80-97.



JUSLIN, Patrik y LAUKKA, Petri: «Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?», *Psychological Bulletin*, 129(5), 2014, pp.770- 814. DOI: 10.1037/0033-2909.129.5.770

JUSLIN, Patrik: *Musical Emotions Explained*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

PALMERO, Francesc *et al*: «Certezas y controversias en el estudio de la emoción». *Revista Electrónica de Motivación y Emoción*, n.º 9/23/24, 2006, pp.95-138.

PAPPAS, Elizabeth: *Contemporary Performance Art Composition: Post-modernism, Feminism, and Voice*. San Diego: University of California, 1996.

SCHERER, Klaus: «Expression of Emotion in Voice and Music», *Journal of Voice*, n.º 9/3, 1995, pp.235-248.

\_\_\_\_\_ : «The singer's paradox. On authenticity in emotional expression on the opera stage», en Tom Cochrane, Bernardino Fantini, y Klaus Scherer (Eds.), *Series in affective science. The emotional power of music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp.55-73.

THE NEW SCHOOL: *Hearing Signs, Seeing Voices: Exploring Extended Vocal Technique and Graphic Scores*, [video de YouTube], 1 de abril de 2016.



**ISABEL MARÍA ALARCÓN MUÑOZ.**

Natural de Murcia, obtiene el Título Superior en Canto en el Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla, de la mano de la catedrática en canto Rosa María de Alba. Además, es graduada universitaria en Historia y Ciencias de la Música y Máster en Patrimonio Musical por la Universidad de Granada.

A lo largo de su formación, centra su investigación en la comunicación emocional a través de la música y la voz cantada, siendo sus principales referentes Patrik Juslin y Klaus Scherer. Como cantante ha recibido clases magistrales de Ricardo Estrada, Pierangelo Pelucchi, Roland Schubert, Fiorenza Ippolito y Rita Susovsky.

Desde 2017 es miembro del Coro del Teatro de la Maestranza, habiendo participado en numerosos títulos sinfónicos y operísticos. Actualmente compagina su actividad concertística solista y coral con sus intereses como investigadora y su labor docente, impartiendo clases de canto en el Liceo de la Música de Moguer.

[isabellamp@gmail.com](mailto:isabellamp@gmail.com)