



MENTE Y CUERPO, SIMBIOSIS DEL CANTO; RELACIÓN DE INTROSPECCIÓN. EL ACTO DE CANTAR

Joaquín Emilio Zapata M²¹.

21 Maestría música. Énfasis en dirección coral, Universidad EAFIT, jezapata@eafit.edu.co

DOI: 10.17230/ricercare.2014.2.8

Resumen

Este artículo está construido sobre temas referentes al acto de cantar, planteado como dualidad de la mente y el cuerpo; además, en la perspectiva de introspección, aborda la implícita relación del instrumento con la técnica y con el entorno.

En la justificación, se aclaran algunos conceptos alusivos al discurso como introspección y simbiosis. La introducción plantea el decurso y la perspectiva del asunto relacionado con la humanidad, muy ligado a la voz como instrumento persuasivo. Y aborda otros temas, como el canto de alto rendimiento que, como dice Arthur Samuel Joseph, “es integrar la energía de la mente, el cuerpo y el espíritu mediante esta percepción consciente” (Josep, 1999, p. 78).

Además, se aborda el canto coral y, por último, se plantea un tema controversial pero de gran interés: la humanidad del cantante.

Palabras clave: ...

Abstract

This article is made on topics referred to the “act of singing” posed as: The duality mind and body, and the perspective of self-communion and implicit relationship of the instrument with technique and the environment.

The article core clarifies some concepts referred to the speech: As introspection and symbiosis. And also, the process and perspective of this fact as related to humanity, linked to “the voice as persuasive instrument” and other topics like “high performance singing” declared by Arthur Samuel Joseph (1999, p. 78) as “integrating the energy of mind, body and spirit through this conscious perception”. Finally, “the choral singing” and the controversial topic “the humanity of the singer”.

Key words: ...



JUSTIFICACIÓN

“La voz es la única experiencia artística finita e infinita al mismo tiempo. Es falible y frágil, desaparece en un instante y no se ve, sólo se siente; se recuerda del pasado, incluso tiempo después; se anticipa, presintiendo su futuro mientras su presente está teniendo lugar. Es temporal, visceral y orgánica: ¡qué compleja, simple, seductora y trascendente condición!” (Diccionario de Psicología Científica y Filosófica). Según la misma obra la palabra introspección significa “observación interior de los propios actos o estados de ánimo o de conciencia”.

Y simbiosis es un movimiento paralelo e interdependiente entre dos fuerzas, la somática y la psíquica, en colaboración para el canto como acto.

Este tema deja entrever una dosis alta de ambigüedad, de abstracción, de intangibilidad. El solo hecho de comprender este acto, tan ligado a esa serie de circunstancias fisis-anatómicas, psico-emocionales y físico-acústicas, convierte su práctica en un enigma que solo la curiosidad y la capacidad exploratoria podrán dilucidar.

INTRODUCCIÓN

Los conceptos y experiencias aquí descritos se refieren a un tema trajinado y controversial durante la historia, así como trascendental, porque, a través del tiempo, la humanidad encontró en la voz esa relación con el entorno; una herramienta de identidad, de conexión, de potencialización de su autoestima. Para los egipcios, el canto era mágico. Paul Schilder, citado por Tasche (1997, p. 6), doctor psicoanalista que trabajó de manera notable con la imagen del cuerpo, dijo: “no existe experiencia psíquica que no tenga su reflejo en la función vasomotora (sic) del cuerpo”.

Lo anterior es razón poderosa para pensar que la práctica del canto siempre ha funcionado como conector estimulante para llegar a ciertos estados de conciencia, apropiados para el logro de grandes metas; ejemplos

claros son los aborígenes, que hacen sus ritos ceremoniales por medio de danzas y cantos para invocar y seducir a sus dioses. Según Velásquez (s.d.), el canto y la ejecución instrumental son prácticas esenciales de mediación con los espíritus. Él se refiere así a ello:

En las culturas aborígenes, el canto chamánico y la ejecución de instrumentos musicales son de orden prioritario para la comunicación con los espíritus auxiliares o dañinos. También son necesarios en los viajes extáticos para alcanzar los más sorprendentes y representativos niveles de exaltación poética y metafórica.

En este sentido, es el espacio en el cual se difunden los sonidos, el concepto que adquiere una isotopía jerárquica (sic) preponderante, ya que ese espacio, como hemos dicho, es el mismo que ocupan los espíritus, los dioses, los semidioses y los héroes culturales.

Un pensamiento similar tenían los mapuches:

De acuerdo a (sic) una creencia tradicional vastamente difundida entre los mapuches, la duplicación o multiplicación sonora aumenta el poder del sonido musical, reforzando su poder comunicativo con los dioses y espíritus. Aumenta, asimismo, los poderes terapéuticos, puesto que se cree que el sonido ahuyenta o expulsa al (sic) mal, la enfermedad y los espíritus malignos (Díaz S., 2008).

Las sectas religiosas hacen sus cantos como medio de conexión para iniciar sus masivas concentraciones; en los campos de batalla, lo normal era iniciar entonando cánticos o himnos. Los deportes de masas son acompañados por pregones que ayudan a sumergir e incitar a los participantes en dicha contienda, y por supuesto, para apabullar al contrario. Su pensamiento se expresa de la siguiente manera: “Por la fuerza del canto, ¡venceremos!, para salir adelante” (Por la fuerza del canto, ¡venceremos!, para salir adelante, ...).

Caso parecido es el de las grandes revoluciones populares de raperos y roqueros, que encuentran en el canto

el medio propio para expresarse con fuerza, liberarse y sentir autonomía colectiva. Ahora bien, un concierto de cualquier cantante apetecido por un público que, en su sentir, tiene inserta una dosis alta de adrenalina, puede con facilidad desbordarse en euforia y llegar, incluso, hasta el extremo. También ocurre con la altisonancia, y, hasta podríamos decir, rimbombancia, en la producción oratoria o perlocución de las palabras de un buen orador. Al trasgredir el sentir de esas personas que oyen un buen cantante o un buen orador, es factible decir que hay en ellas cierta sumisión, propicia para la manipulación. A estas alturas, los sentimientos del público son ya compatibles con los del intérprete. Cuentos “bien echados” y “cantados” son más efectivos a la hora de convencer; por eso, para los griegos, la voz era el predilecto mediador. Platón decía: el canto es el fuego del alma.

“Se promulgaban las leyes en Atenas casi como se canta en París una canción en el Puente Nuevo. El pregoneiro público cantaba un edicto con el acompañamiento de una lira. Después de la victoria de Queronea, Filipo, padre de Alejandro, se puso a cantar el decreto que le había escrito Demóstenes para declarar la guerra” (Tasche, 1997,).

La lucidez del intelecto y la preparación técnica del intérprete son los que hacen que el canto y las palabras cobren fuerza. Para el otorrinolaringólogo e investigador francés Alfred A. Tomatís, estos hechos tienen que ver también con la imagen corporal. En su tesis hace referencia a lo siguiente: “Cuanto más auténtico es el cantante en su forma de dar expresión cantada a sus sentimientos, más profundamente somos conmovidos” (Tomatís).

Para sustentar más las palabras anteriores y dar cohesión a las siguientes, veamos otro asunto

La voz como instrumento persuasivo

Desde los comienzos, la humanidad se apoyaba en principios místicos, religiosos; todo giraba en torno a unos seres superiores; ellos eran los absolutos proveedores; por eso, había que persuadirlos y qué mejor manera de hacerlo que por medio del canto. San Agustín dijo: “El

que canta, ora dos veces”. Y San Pablo decía: “Cantando a Dios en vuestro corazón”.

Era, entonces, un canto íntimo, introspectivo; no era el cuerpo abierto, eran cuerpos constreñidos; el espíritu del canto era el que mediaba entre Dios y los hombres. Ese acto persuasivo estaba impulsado por la fe. Y en otras circunstancias más terrenales, pero en las que también la fe es el aliciente, vendedores callejeros con mucho valor y cantando pregones de manera espontánea, convierten su voz en un instrumento persuasivo con el que ofrecen sus ventas y, en su afán de supervivencia, hacen emanar de sus cuerpos sonoridades insospechadas, orgánicas, que sorprenden.

Ahora bien, lograr un instrumento consciente y cualificado requiere, además de cierta dosis de talento, mucho entrenamiento y, por medio de este, percatarse, casi en forma irracional, de las sensaciones, para poder adentrarse hasta cierto estado de manejo vocal. Estar en ese nivel de concordancia psicósomática, y llegar a un equilibrio entre el sujeto y la posibilidad de convertirlo en instrumento eficaz, conlleva tantas necesarias premisas, como la práctica de más alta elaboración. En dicha búsqueda está de por medio la existencia de esa conexión indudable, axiomática, entre el intérprete y el oyente, que implica una alta dosis de seducción por alienación y que los convierte en cómplices potencialmente manipulables. Para tal fin, una de las necesidades del intérprete es hacer de su instrumento un medio dócil y manejable. Al respecto, el prolífico cantante español Alfredo Kraus (Reverter, 2010) habla de un paralelo entre la dicción y la técnica, como recurso obligado para que pueda haber un equilibrio y la cualificación del instrumento. Pero el asunto no para ahí; es necesario mirar con detenimiento otros aspectos importantes como son el período, el estilo, la historia, la música, la pronunciación y el sentido del texto, como manera para poder abordar la interpretación. Detlef Scholz, profesor de canto, refiriéndose a este aspecto tan determinante, dice:

“Conocer a la perfección el sentido del texto marca la diferencia y es la razón por la que, con algunos cantantes, el público se fascina de principio a fin”

(Zapata M., mayo de 2013, entrevista a Detlef Scholz. Medellín, pregunta 7.

Al respecto, lo común es encontrarse con apreciaciones divergentes en expresión pero convergentes en el fondo; por ejemplo, el canto es solo para superdotados, es talento e intuición, es inspiración, es entrenamiento muscular, hay que inmiscuirse, es mente y cuerpo, hay que sentir el espacio interno corporal en relación con el espacio físico acústico; son sensaciones de músculos de órganos, es visceral, es diafragmático, pulmonar, intercostal, pélvico. Al hablar de sensaciones, Emanuel Levinas (s.d.) dice: “La sensación no es un residuo de la percepción sino una función propia”. Alfredo Kraus, un enamorado de la técnica, lo relaciona así (Reverter, 2010):

La técnica: modular, moldear campos distintos de color; es bastante complejo puesto que trabajamos con algo que no se ve, que no se toca, intangible, y que no se oye. Oímos de manera equivocada, oímos una mezcla de sonido interior y exterior y éste no es el sonido que perciben los espectadores, los que nos escuchan en el teatro; el estudio es difícil, hay que tener una gran fantasía, hay que trabajar con sensaciones, no podemos mecanizar el instrumento para su estudio.

Estas consideraciones y la idea de concatenar de manera más efectiva el decurso de este escrito hacer relevante el hecho de continuar con el siguiente ítem.

El canto de alto rendimiento

Arthur Samuel Joseph considera que hablar de canto es hablar de un acto hedonista; sin embargo, es seguro que es más que esto. No basta con saber y tener el placer de cantar; hay que escudriñar sin subterfugios cada uno de esos puntos cúlmenes del instrumento, en los que con seguridad se encontrarán los insumos cualificantes, determinantes a la hora de expresarse cantando. Ningún instrumento puede traslucir de manera más contundente nuestra vida interior como el de la voz. Con un instrumento introspectivo, arropado por los sentidos, proyectar y persuadir. Jean Tasche (1997) lo explica de la siguiente manera:

Estas problemáticas necesitan un abordaje terapéutico sutilmente diferente que integre las dimensiones vinculares, estructurales al (sic) cuerpo, haciendo posible una interpretación orgánica de estos desórdenes [disfunciones]. Para lograr este entendimiento, se ha revelado, como una herramienta de gran ayuda en mi práctica diaria, el asumir que la organización del ego y el proceso en el cuerpo están conectados entre sí mediante la imagen corporal introyectada del propio sujeto (body-image). La imagen corporal organiza la forma de relacionarse, la estructura mental y el cuerpo, partiendo de una interdependencia entre los tres.

En esta serie de asuntos interdependientes en el canto, y al hablar de apropiación y proyección, se deberían tener en cuenta factores tan determinantes como la acústica, la amplificación y, de manera específica, el retorno, que son la retroalimentación para lograr una buena percepción auditiva y una buena proyección vocal. La siguiente es una apreciación de Lauri Volpi (1974, p. 9):

La verdadera protagonista, por consiguiente, de este estudio es la voz, intérprete de la melodía oculta, en su lucha por encarnarse, desencarnarse y reencarnarse en varias formas y durante diversas épocas. Las formas toman múltiples aspectos y nombres, muestran su grandeza y su miseria y después desaparecen en la corriente vertiginosa del tiempo.

La verdad aparente, el instante efímero. Instante en el que la tecnología y la acústica, las traducciones simultáneas, las pantallas gigantes, las escenografías computarizadas, son preponderantes, porque contribuyen a mejorar la proyección del cantante y a que esa relación con el público funcione. El desarrollo tecnológico está en un punto tan alto que es posible escuchar los conciertos de grandes teatros también a la intemperie. Es tan novedoso ser parte del público de una ópera como de un concierto de música popular. Los conciertos no son solo conciertos, son grandes *performances* en las que el cantante debe ser histriónico. El espectáculo moderno es holístico. No es solo cantar; hay que bailar, hacer coreografías, manipular objetos. Día tras día, un

gran derroche energético; disponer un instrumento de la mejor manera, prepararse mental y físicamente, reitar el ego y tener la osadía de entregarse a un público que acecha; no escatimar esfuerzos y tener la convicción de poder llenar las expectativas. Para el canto VIII de la *Odisea*, el canto es inspiración; es la musa quien provee la sustancia de este noble acto. Por eso dice, en cita de Volpi (1974, p. 182): “Entre tanta gente que vive en este mundo, los cantantes son dignos de reverencia y de honor, porque a ellos les enseñó la Musa el camino de los cantos”.

En este recorrido, en el que el canto ha tenido cierto estatus, como son los casos del de alto rendimiento o la voz como instrumento persuasivo, es justo hablar de otro ítem más incluyente, por ser el mismo la práctica del canto, en la que todos pueden, por lo menos, intentar cantar.

El canto coral

Como introducción a este tema, valdría la pena iniciar con un párrafo del artículo de Tasche que, sin duda, sintetiza la esencia de la práctica del canto coral y patentiza el eslogan común de directores corales como don José María Bravo Márquez quien, por su experiencia, decía: “todo el que habla canta”.

Sobre el mismo asunto, Tasche (1997, p. 1) aduce lo siguiente:

Si dos pianos están en la misma sala y se toca en uno de ellos una nota, el otro piano comienza a resonar. La situación es similar a cuando dos personas están sentadas en una habitación, enfrente uno del otro: incluso si uno de ellos está solamente escuchando, en el momento en que el otro comienza a cantar, entrará en entonamiento internamente. Cantar es tan natural e inherente a la naturaleza humana que es emocionalmente contagioso. Cantar surge como un proceso holístico con aspectos emocionales e intelectuales en los que están involucrados ambos hemisferios del cerebro, en un proceso que también incluye una amplia variedad de actividades en el cuerpo.

Al antedicho eslogan se aferra, además, un sinnúmero de directores corales, cuando su deseo es conformar un coro sin mirar con tanto rigor la calidad de la voz y la afinación de los candidatos a ser sus futuros coristas, con la perspectiva optimista de que un buen entrenamiento auditivo, de relajación, respiración y emisión, mejorará la calidad de sus voces y resanará cualquier defecto de afinación que se presente; ven posible, incluso, el poner a punto algunos instrumentos vocales de personas que, a pesar de su edad, comprendan el proceso. El deseo ferviente de hacer música a través de un coro lleva a su director a presumir que cualquier persona, extraña o no a esta práctica, puede convertirse en un elemento potencial para el engranaje coral.

Joseph (1999, p. 172), para facilitar el proceso y mejorar, sugiere prácticas como la siguiente:

Intentamos recuperar nuestros derechos de nacimiento; que olvidemos y que aprendamos de nuevo y volvamos a conectar con aquello que era nuestro antes. Reconquistemos nuestro yo. ¡Y qué mejor manera de hacerlo que con la alegría de cantar!

Este acto humano y musical, en el que apoyarse en el otro resuelve por reflejo algunos aspectos propios del canto, y propicia el anhelo –y no es un despropósito decirlo– el anhelo que todos los seres humanos en algún momento de su vida han tenido: “cantar”; solo que la mayoría no lo hace, o por vergüenza, o porque, aún con el deseo, sienten que su instrumento no es apto, o porque, desde niños, alguien les dijo que cantaban feo. El canto coral desecha todos estos artilugios, y con mucho trabajo, optimismo y alegría, y contagiándose del otro, el acto de cantar tan deseado se hace posible.

Para Tomatis, citado por Tasche (1997), en cambio, la posibilidad de que un cantante no profesional cante, tiene su ciencia.

La audición y el circuito del control de la voz forman parte de una compleja estructura de auto-control. Conseguir que un cantante no profesional cante con-

lleva una significativa intervención en su sistema de control, lo que conduce a un cambio masivo en el cuerpo y en la imagen corporal que el individuo tiene introyectada.

Pero, fuera de esta disyuntiva, existen otras, por ejemplo, saber que el espacio físico es determinante para el desarrollo efectivo de las diferentes sonoridades. Por lo tanto, las características que debería tener un salón de ensayo de un coro son: una acústica adecuada, que le permita al corista una buena percepción vocal y auditiva; un sitio aireado con buena luz, sillas cómodas, y un piano. Para los coros de cierto nivel, es muy buena práctica, algunas veces, ensayar en lugares secos, incluso, a la intemperie; no obstante, para lograr lo anterior, la condición es contar con instrumentos técnicamente bien desarrollados.

Después de tratar asuntos referentes a la dualidad mente y cuerpo, es importante hacerse la siguiente pregunta:

¿Qué hay en la humanidad del cantante?

El cantante, de manera diferente a cualquier otro transeúnte, está dotado de un instrumento orgánico, mental, enigmático, y, a la vez, persuasor, alienador e hipnotizante. Arthur Rimbaud, en su poema *Vocales* (Verlaine, 1942, p. ...), y sabiendo que son ellas las que, con su forma, moldean sonoridades con colores, timbre, claridad y vibración y dan inmanencia al lenguaje, expone una premisa de comportamientos y vivencias por medio de la estructura de las vocales; y consigna, en cada una, un color y un tinte de humanidad:

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales,
algún día diré vuestro origen secreto;
A, negro corsé velludo de moscas relucientes
que se agitan en torno de fetideces crueles,
golfos de sombra;

E, candor de nieblas y de tiendas,
lanzas de glaciario fiero, reyes blancos, escalofríos de
umbelas;

I, púrpura, sangre, esputo, reír de labios bellos
en cóleras terribles o embriagueces sensuales;
U, ciclos, vibraciones divinas de los mares verduscos,
paz de campo sembrado de animales, paz de arrugas
que la alquimia imprimió en frentes profundas;

O, supremo clarín de estridencias extrañas,
silencio atravesado de Ángeles y Mundos;
O, la Omega, el reflejo violeta de sus Ojos.

Estos conspicuos pensamientos, tan pintorescos, tan terrenales, pero, a la vez, tan etéreos, en los que, sin duda, los seres humanos se hallan inmersos; esta modernidad líquida, pasajera, en la que la competencia y las influencias han cambiado el rumbo de políticas cimentadas sobre otras normas, implican, además de la preparación musical y vocal, nuevos requerimientos: histrionismo, raza, estatura y apariencia física. Con tantas condiciones y con la premura en el tiempo, estar en un nivel alto ante un público es casi una utopía. Francisco Arbeloa (2011, p. 4) dice al respecto: “Hoy en día tampoco es suficiente con saber cantar; si el espíritu, el corazón, el alma..., no están latentes, el canto resulta superfluo, anodino e insustancial”.

En estos casos, se puede tener la certeza de la insatisfacción de un público consumista que es puramente visual y que con celeridad cambia la página. En medio de lo efímero, los sentimientos encontrados son más visibles. La inestabilidad económica y emocional podría dar sensación de caos o ser lo contrario: el aliciente vivificador de la creatividad.

Para Alfredo Kraus (Reverter, 2010), el canto es un fenómeno, una aventura. Y es así por los sentimientos conexos de plenitud, producto de la satisfacción de un público; pero también por el sentimiento adverso, por la decepción de ese momento efímero y la obsesión por la reconquista. Dentro de esta aventura, la humildad, la perseverancia, la valentía, el desapego, la resignación, la disciplina son sentimientos deseables. Cada instante es un nuevo reto, una nueva ilusión. Sin voluntad, inteligencia y autocontrol, aparecerían solo la ambición y el deseo de figurar. Estos son los consejos de Kraus:

Empecé muy pronto; cuando tenía veinte años, ya cantaba profesionalmente en la Ópera de París, aunque sólo pequeños papeles. Allí estuve cuatro años, luego dos años en Ginebra y seis en Berlín. Y la voz fue evolucionando paulatinamente. Siempre les digo a los jóvenes que tienen que seguir su propia voz y no a la inversa (Reverter, 2011).

¿Cuál será la vigencia de estas palabras ahora? Con esta aplanadora de modernidad, lo más lógico será aprender a convivir con el riesgo; no existe nada inamovible, la creatividad no da tregua. En tiempos tan fluidos, la humanidad de todos es una destilería de ambigüedades, de incertidumbres.

Epílogo

Arthur Schopenhauer (1991, 6), al referirse a la dualidad mente y cuerpo y, en un pensamiento análogo con el movimiento simbiótico y la introspección de la que habla el texto sobre el acto de cantar, asume el cuerpo como objeto de representación y dice:

Es precisamente ese cuerpo, objeto inmediato de la representación, lo que nos proporciona la “puerta trasera” que nos permite superar la exterioridad de la representación y acceder al en sí de nuestro propio fenómeno y del mundo. A diferencia de los demás objetos, que solo conocemos desde fuera, conocemos nuestro propio cuerpo también desde dentro: desde esa vía interna, cada cual percibe la estricta identidad que existe entre los movimientos de su cuerpo y los actos de su voluntad.

Estas palabras, así como las de Arthur Rimbaud, Madeleine Mansión (1947), David McClosky (1964), Lauri Volpi y otros autores, reafirman la intencionalidad de un texto, sugerido desde los puntos de vista de la concepción del título y del abordaje de los diferentes temas: la voz como instrumento persuasivo, el canto de alto rendimiento, el canto coral y la humanidad del cantante. La escogencia de los temas tiene que ver con la pretensión de dilucidar el paradigma del espectro de un cuerpo ayudado por la mente y su conversión a

instrumento sonoro en ese cuerpo que, además, debe cumplir papeles adicionales en el escenario.

REFERENCIAS

Arbeloa, F. (2011). *Apuntes de un tenor*. Recuperado el 15 de junio de 2013, de: fjarbeloa.blogspot.es

Díaz S., R. (2008). Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de “Cantos ceremoniales”, de Eduardo Cáceres. *Revista Musical Chilena* (Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música), 62(210), 7-25. Recuperado el 20 de octubre de 2013, de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902008000200002> (10-2013)

Diccionario de Psicología Científica y Filosófica (...). *Introspección*. Recuperado el 15 de junio de 2013, de: <http://www.e-torredabel.com/Psicologia/Vocabulario/Introspeccion.htm>

García, M. (2012). *La práctica del canto*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

Josep, A. S. (1999). *La voz, ese el sonido del alma*. Barcelona: RBA.

Levinas, E. (s.d.). Arte y crítica. Fractal, s.d. recuperado el 15 de marzo de 2013, de: <http://www.mxfractal.org/F28levinas.html>

Mansión, M. (1947). *El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada*. Madrid: Ricordi.

McClosky, D. (1964). *La educación de la voz*. Madrid: Los Libros del Mirasol.

Por la fuerza del canto, ¡venceremos!, para salir adelante (...). Recuperado el 31 de octubre de 2013, de: <http://www.allthelikes.com/quotes.php?quotelid=5925330&app=408309> (09-2013)

Real Academia Española, RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Madrid: Espasa.

Reverter, A. (2010). *Entrevista a Alfredo Kraus*. Recuperado el 15 de junio de 2013, de: <http://www.operasiempre.es/2010/03/el-secreto-de-la-i-por-alfredo-kraus/>

Schopenhauer, A (1993). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Madrid: Siglo XX (trad., introd. y notas de Pilar López de Santa María).

Tasche, J. (1997). *Sobre la dificultad de cantar una escala: reflejos de la interrelación entre el ego y la organización del cuerpo*. Recuperado el 15 de octubre de 2013 de: www.euskalnet.net/ehabe/SOBRELADIFICULTADDECANTARUNAESCALA.doc

Vásquez Rocca, A. (2008). *Música y filosofía contemporánea, Registros polifónicos de John Cage. Sinfonía Virtual, 006*. Recuperado el 15 de julio de 2013 de: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/musica_filosofia_contemporanea_john_cage_peter_sloterdijk.php

Velásquez, R. (s.d.). *Canto, música y ritual en la concepción cosmogónica del chamanismo*. recuperado el 15 de octubre de 2013, de: <http://www.mindsurf.net/dfir/cantochamanico.htm>

Verlaine, P. (1942). *Los poetas malditos* [A. Rimbaud: "Vocales"]. Buenos Aires: Glem.

Volpi, L (1974). *Voces paralelas*. Madrid: Guadarrama.

Voltaire (François-Marie Arouet) (2013). *Canto, música, melopea. Diccionario filosófico*. Recuperado el 18 de mayo de 2013, de: <http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Voltaire/canto-musica-melopea-Diccionario-Filosofico.htm>

Willems, E. (2002). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.

