

# Pedagogía Vocal Contemporánea y profesionales prospectivos: hacia un modelo de Diagnóstico en Técnica Vocal

**Nicolás Alessandroni/**  
nicoalessandroni@hotmail.com

Prof. Titular de la asignatura CANTO COLECTIVO I en la Escuela de Arte de Berisso, Ayudante Alumno de la cátedra TÉCNICA VOCAL I (Facultad de Bellas Artes, UNLP) e integrante del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical de la Facultad de Bellas Artes (LEEM). Ganador de una Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN – Ministerio de Educación de la Nación).

Reflexiones pedagógico-metodológicas de la enseñanza del canto: un poco de historia

Hace 60 años el funcionamiento de la voz en tanto instrumento regido por las leyes acústicas e inscripto en el cuerpo humano y, por lo tanto, gobernado por los mecanismos fisiológicos, era un misterio. La voz humana se configuraba como un instrumento totalmente *invisible*. Este desconocimiento de los procesos intervinientes en la producción del sonido vocal determinó que toda la Pedagogía Vocal Tradicional estuviera apoyada en las percepciones y apreciaciones individuales de cada maestro de canto y en la forma en que éstos traducían en palabras sus propiocepciones acústicas y fisiológicas. De este modo, las nociones pedagógicas relativas a la voz se fueron estableciendo mediante la recopilación de una tradición oral consistente en la trasmisión de un *saber hacer* entre el maestro de canto y el alumno, futuro maestro (Mauleón, 1998). El método de enseñanza por excelencia, bajo esta modalidad pedagógica, fue la imitación, es decir, el maestro de canto mostraba cómo se debía cantar esperando a que el alumno, por observación directa, pudiera imitarlo y así dominar la esfera del conocimiento correspondiente a la ejecución vocal. Para estudiar canto era requisito insoslayable ser portador de talento, de modo que la simple dedicación y el esfuerzo no alcanzaban para consagrarse como artista absolutísimo, sino que era ineluctable ser portador de un don. Las sedes típicas de este tipo de prácticas pedagógicas fueron los distintos conservatorios. Al interior de estas instituciones se gestó un modelo didáctico-institucional complejo que sigue presente hoy en día y que ha sido denominado *Modelo Conservatorio* (Gainza, 2002). Los primeros establecimientos fueron fundados en Italia durante el siglo XVI pero, a partir de la creación del Conservatorio de París (1795), dicho modelo se transformó en el

paradigma monopólico para la formación profesional de los músicos. En este punto resulta ilustrador citar a Lavignac:

La enseñanza en los conservatorios [...] es, sobre todo, dogmática. [...] El profesor es considerado impecable e infalible, lo que diga debe ser aceptado como artículo de fe, y el ejemplo que da debe ser imitado servilmente. Si es cantante o instrumentista, enseña a sus alumnos a tocar o cantar como él, a respirar, a pronunciar, a sostener el arco como él; les comunica algo de su propio estilo, los forma a su imagen, tan bien que, cuando se los escucha, se puede decir sin vacilar: éste es alumno de tal profesor. Es lo que se llama formar escuela. [...] Cuando el maestro es realmente un gran artista, sabe dejar a cada uno lo que le es necesario para constituir su individualidad, y se consagra especialmente a desarrollar las cualidades innatas" (Lavignac, 1950; pp. 365 y 366).

Como consecuencia de estas prácticas, muchos conceptos relativos a la Técnica Vocal, en lo que atañe a su dimensión semántica, no gozan aún de acuerdo universal entre los docentes de canto. La vaguedad y ambigüedad con la que se han tratado históricamente varios términos favorecieron la proliferación de lo que McKinney (2005) denominó *laberinto conceptual*.

A partir de 1950, el problema de la pedagogía vocal encontró un nuevo rumbo. Es que, a partir de ese año y hasta la actualidad, las publicaciones específicas sobre Técnica Vocal y Canto General adoptaron una mirada científicista. Esta perspectiva planteó por primera vez la necesidad de abordar las problemáticas vocales interdisciplinariamente (junto a docentes de canto, fonoaudiólogos, otorrinolaringólogos, físicos, matemáticos, ingenieros acústicos y electrónicos, psicólogos de la música y kinesiólogos, entre otros), de cimentar el dispositivo pedagógico vocal sobre conocimientos científicamente comprobados y de unificar el contenido conceptual de cada término utilizado a partir de investigaciones llevadas a cabo por equipos de investigaciones serios (Vennard, 1949; Sataloff, 1992). La acumulación de nuevos conocimientos permitió

entender íntimamente al instrumento vocal (al punto de demostrar serias incompatibilidades con el conocimiento anterior) y reflexionar seriamente sobre la disciplina en sí misma. De este modo, se esperaba abolir una pedagogía vocal fundada en la tradición, el empirismo o la sola intuición del maestro.

El libro *The Science of the Singing Voice* (Sundberg, 1987) constituye un aporte invaluable al campo y es un claro exponente de esta nueva perspectiva pedagógico-vocal. En las primeras páginas de la publicación, encontramos la siguiente definición:

Cantar es mover los labios, la lengua, el maxilar, la laringe y otras estructuras al mismo tiempo que una columna de aire proveniente de los pulmones atraviesa las cuerdas vocales. De esta manera generamos los sonidos que llamamos *sonidos vocales*." (Sundberg, 1987; pp. 1-5).

De la mano del advenimiento de esta Pedagogía Vocal Contemporánea y de su confluencia con las nuevas tecnologías de aquel entonces emergió un marco teórico eficaz para remplazar al anterior. Por primera vez se pudo comprender la estructura anatómica, fisiológica y funcional del instrumento vocal. La enseñanza por imitación quedó en el olvido para dar paso a un concepto mucho más preciso: el de *entrenamiento vocal* (Miller, 1986; Rabine, 2002). El análisis de las condiciones evolutivas del instrumento y de la función primaria de las estructuras fisiológicas que se ensamblan al cantar permitió comprender que la formación del cantante no se da de modo *natural*, sino que debe entenderse como el entrenamiento de un esquema corporal-vocal en el cual las estructuras intervinientes en la producción del sonido se ensamblan según los patrones más eficientes para cantar o, lo que es lo mismo, alcanzan el mayor grado posible de diferenciación funcional. Aún más: los teóricos contemporáneos advierten que durante la producción vocal tienen lugar ciertos procesos no conscientes -como por ejemplo, la actividad diafragmática o de ciertos músculos laríngeos- que deben ser reconfigurados de modo indirecto (actuando sobre otras estructuras que las afectan secundariamente).

El éxito que adquirió este modelo se encuentra ligado a la exhaustividad y rigurosidad científica de sus explicaciones y a la nueva perspectiva que introdujo en relación a cómo desempeñarse responsablemente en la vida profesional. En la sección siguiente analizaremos una noción fundamental que hizo virar ciento ochenta grados el modo en que muchos docentes de canto y directores corales encararon su actividad desde entonces hasta nuestros días (Ward-Steinman, 2010).

## Diagnóstico y Prescripción

Desde hace ya algunos años, los principales autores de bibliografía específica en Técnica Vocal incluyen en sus textos una sección dedicada a un concepto revolucionario: el *diagnóstico*. Este término se encuentra tradicionalmente vinculado al campo de la medicina y, de hecho, la Real Academia Española lo ha definido como el *arte o acto de conocer la naturaleza de una enfermedad mediante la observación de sus síntomas y signos*.

En efecto, el método de diagnóstico médico prevé tres técnicas básicas: a- la observación informal que realiza el médico sobre el paciente, b- la autoevaluación que pueda realizar el paciente sobre sí mismo y c- el testeo sistemático que lleva a cabo el profesional. El primer paso de este proceso se encuentra vinculado a todas las observaciones que pueda realizar el médico sobre su paciente y que no requieran un análisis exhaustivo, como por ejemplo: el tono de la voz, la postura y la apariencia general, el color de la piel, el modo de caminar y el estado anímico. En líneas generales, este procedimiento inicial puede proveer al profesional de una gran cantidad de información valiosa que enriquecerá más tarde la examinación formal que realice. El segundo paso consiste en preguntar al paciente cómo se siente, es decir, solicitar información que, indirectamente, posibilite al profesional interpretar qué síntomas aquejan al individuo. Este punto resulta muy importante dado que sólo el paciente puede expresar con claridad cuáles son sus sensaciones directas. El paso final del método involucra la realización de testeos específicos que permitan recolectar evidencia médica: toma de temperatura corporal, medición de presión arterial, conteo de pulsaciones por minuto, exa-

men pormenorizado de áreas de importancia (ojos, oídos, nariz, garganta, pecho, cabeza, etc.) y análisis específicos que se consideren necesarios. Una vez que el profesional ha encontrado una conexión entre la información relevada sistemáticamente y otros patrones de indicadores previamente estudiados, elabora las hipótesis de qué puede estar causando el problema que originó la consulta.

Usualmente, los profesionales de la medicina acuerdan en que el proceso de diagnóstico no finaliza con la elaboración de una hipótesis explicativa de una enfermedad, sino que incluye, además, el proceso de *prescripción*, es decir, la planificación sistemática de los procedimientos de cura. Un esquema simplificado del método de diagnóstico involucra, entonces: síntomas-causas-cura.

El método de diagnóstico antes analizado puede ser aplicado análogamente en el campo de la Técnica Vocal. Una de las premisas más importantes de la pedagogía que difundieron los autores de textos de esta Técnica, pertenecientes a la corriente científicista, establece que el instrumento vocal *es* en el cuerpo del instrumentista, por lo tanto, además de estar controlado por todas las leyes acústicas que gobiernan el modo de producción de los otros instrumentos, se ve regido por los procesos fisiológicos que permiten la función vocal. Por ello, el éxito de un profesor de canto, preparador vocal o director coral, para modificar un sonido vocal, estará determinado por el grado de conocimiento certero que éste tenga de los mecanismos que subyacen a la producción de ese sonido y de las técnicas correctas para modificar esos mecanismos (McKinney, 2005). A este tipo de práctica, Richard Miller (1996) la denominó *Pedagogía Analítica*.

En primera instancia, el docente de Técnica Vocal deberá identificar los problemas del sonido producido por su alumno a través de los pasos del proceso de diagnóstico detallado anteriormente: a- la observación informal, b- la autoevaluación del alumno y c- el testeo sistemático.

En relación con el primer paso, el docente podrá observar los aspectos fisonómicos generales, las relaciones posturales fundamentales y la actitud corporal resultante, las tensiones musculares que se vean destacadas, el tono y calidad de

la voz hablada del alumno y la fluidez lingüística, entre otros. En este punto, tal vez sea deseable preguntar al alumno qué piensa de su voz, qué objetivos persigue en relación con la ejecución cantada, qué experiencias pasadas ha tenido en educación vocal y qué tipo de música prefiere interpretar. El objetivo fundamental del docente debe ser en todo momento la recolección de información importante que pueda conducir el proceso de diagnóstico. La tercera fase aborda el análisis sistemático de la producción vocal y otros factores de importancia. Algunos aspectos analizables entre muchos otros son: si el tipo de *vibrato* que presenta el alumno es normal, muy rápido, muy lento, exagerado o irregular; si la fonación resultante es blanda, soplada o prensada; si la entonación de las notas es precisa, *calante* o *crescente*; la capacidad respiratoria del alumno y la posibilidad de ejecutar frases sin interrumpirlas; los aspectos resonanciales de la voz; la posición de los articuladores móviles como la lengua o los labios y la resolución de la articulación de un texto dado; la posición de la cabeza y la postura general del cuerpo, etc.

El próximo paso consiste en aplicar las herramientas de solución correctas, que estén fundamentadas en el funcionamiento fisiológico y acústico del instrumento vocal y no en la experiencia individual de la resolución de los problemas vocales que afectaron al profesor ni en la repetición sin sentido de ejercicios que, tal vez, nunca favorezcan al alumno. Simplemente no existen dos instrumentos configurados de igual manera, ni fisonómicamente ni funcionalmente (cada individuo desarrolla en el tiempo combinaciones de compensaciones personales), y mucho menos psicológicamente (cada individuo posee una estructura particular que involucra aspiraciones, limitaciones, capacidades de aprendizaje, historias personales, etc.). Por este motivo es que no existen fórmulas mágicas o remedios unívocos que deban ser utilizados con religiosidad para solucionar los problemas vocales.

## Un instrumento... ¿invisible?

En la primera página de este artículo mencionamos que la voz humana se ha configurado durante mucho tiempo como un instrumento invisible, en gran parte por el desconocimiento de

su funcionamiento. En principio, diremos que es cierto que existen algunas diferencias respecto de otros instrumentos musicales. Un pianista, por ejemplo, puede ver las teclas sobre las que dejará caer sus dedos, puede mostrar a un alumno el ángulo exacto que debe formar con su muñeca para tocar de una forma determinada y puede corregir la postura de su brazo manualmente. Quienes ejecutan instrumentos de cuerda vibrada pueden monitorear visualmente el accionar del arco. Lo mismo (se) aplica para quienes se dedican a los instrumentos de viento o percusión. El mecanismo de funcionamiento de la voz pareciera mantenerse oculto dentro de la prisión laríngea cuyo accionar, como si fuera poco, no es totalmente accesible a la conciencia. Durante muchos años esta perspectiva favoreció la proliferación de una pedagogía vocal mística y subjetiva. Las imágenes utilizadas por los docentes de canto, para inducir ciertos comportamientos vocales, constituyen el repertorio que evidencia lo que algunos autores han denominado *mitología vocal* (Miller, 1996; Bunch-Dayme, 2009). Ahora bien: ¿Cuán invisible es el instrumento vocal?

Gracias a los avances de la ciencia, existe hoy la posibilidad de ver directamente las cuerdas vocales a través medios laringoscópicos, fibroscópicos y estroboscópicos. Por otra parte, la enorme cantidad de información que descifra la relación entre la función vocal y la actividad corporal general hace posible que el diagnóstico sea preciso aun realizando una observación de superficie del cantante. La falta de libertad en el sistema fonador se revela comúnmente en una gran tensión en la musculatura externa del cuello. Asimismo, una gran parte del tracto vocal es accesible a la vista: el hecho de que podamos obtener información visual del estado de la lengua, la posición del maxilar y la forma de los labios, ya nos brinda un panorama detallado de la configuración del mismo, completo y de la respuesta del tracto vocal al sonido generado a nivel laríngeo. Sabemos, además, que los músculos que intervienen en el proceso inspiratorio son también músculos posturales, por lo tanto, una observación detallada de la zona de la caja torácica y de los movimientos de la pared abdominal antero-lateral como, así también, un registro general de la postura del cantante durante el ciclo inspiratorio serán de

gran ayuda (Miller, 1986).

La observación externa del cantante, en conjunción con la información actualizada con la que contamos hoy en día acerca del mecanismo de la función vocal, de los procesos acústicos y de las características de la cognición musical, permite una pedagogía vocal que no está basada ni en la especulación subjetiva ni en un lenguaje mitológico inaccesible a los alumnos.

## Conclusiones

Hemos propuesto un recorrido histórico de los avances en pedagogía vocal y un detalle de lo que propone el método de *diagnóstico* para la Técnica Vocal. Los nuevos conocimientos sobre la voz humana permiten analizar y reformular algunas prácticas arquetípicas provenientes del Modelo Conservatorio que, puestas en práctica hoy en día, resultan inadecuadas desde un punto de vista metodológico y contingentes en relación con los resultados que buscan obtener. El paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea brinda un marco apropiado y situado para trabajar con diferentes individuos ya que establece como punto de partida que no existen dos instrumentos vocales iguales, y propicia, además, la reflexión metodológica de los profesionales del área.

Vivimos en un siglo en el cual los avances en materia de Técnica Vocal han sido muchos y muy importantes, al punto de modificar los antiguos esquemas de enseñanza-aprendizaje de la disciplina. En el siglo XXI, el requisito principal que debe invertir (a) un docente, para enseñar canto, no es un oído musical excelso ni un gusto estético refinado ni una personalidad ególatra ni talento divino ni una carrera exitosa como cantante profesional, sino la *capacidad para reconocer las dificultades vocales de un cantante y operativizar el conocimiento disponible en pos de solucionar dichas fallas* o, lo que es igual, la habilidad para *diagnosticar*.

## Bibliografía

- Bunch-Dayme, M. (2009). *Dynamics of the Singing Voice*. New York: SpringerWien.
- Gainza, V. d. (2002). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.
- Lavignac, A. (1950). *La educación musical*. (A. Jurafsky, Trad.) Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Mauleón, C. (1998). La pedagogía del canto. Aportes desde la investigación multidisciplinaria. *Orpehotron*(4), 86-94.
- McKinney, J. (2005). *The Diagnosis & Correction of vocal Faults: a manual for teachers of singing & for choir directors*. Illinois: Waveland Press.
- Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books.
- Miller, R. (1996). *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press.
- Rabine, E. (2002). *Educación funcional de la voz. Método Rabine*. Buenos Aires: Centro de Trabajo Vocal.
- Sataloff, R. (1992). The Human Voice. *Scientific American*, 108-115.
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Vennard, W. (1949). *Singing, the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer.
- Ward-Steinman, P. M. (2010). *Becoming a choral music teacher*. New York: Taylor & Francis.