

Técnica vocal o técnicas vocales en Córdoba: una discusión sobre la relación entre técnica vocal y estilos de canto

Singing Technique or Singing Techniques. A Discussion about the Relationship between Vocal Technique and Singing Styles

Evert Luis Formento*

Resumen: Dentro del ámbito de la pedagogía vocal para la voz cantada hay una opinión bastante difundida, aunque no demasiado explícita, que postula la existencia de solo una técnica vocal válida que permitiría, con ajustes, afrontar eficientemente los distintos estilos de canto.

Es posible que esta postura tenga su origen en la poca especificidad con que se define lo que llamamos técnica vocal. A partir de una definición de técnica vocal de tipo operativo propuesta aquí, analizaremos varios materiales bibliográficos, discutiendo algunas de las afirmaciones planteadas en ellos y ensayando una conclusión para la cuestión, en el entorno actual de la enseñanza de canto en Córdoba capital.

Palabras clave: técnica vocal, entrenamiento, conceptos técnicos, estilos vocales

Abstract: Within the scope of vocal pedagogy for the sung voice there is a fairly generalized opinion, although not too explicit, that postulates the existence of only a valid vocal technique that would allow, with adjustments, to efficiently face the different singing styles.

It is possible that this position has its origin in the little specificity with which we define what we call Vocal Technique. In this article, from a definition of vocal technique of operative type that is proposed here, we will analyze several bibliographic materials, discussing some of their statements and we will formulize a conclusion for the subject in our environment.

Keywords: vocal technique, vocal training, singing style

Recibido: 10/11/19
Aceptado: 25/11/19



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

* Profesor en Canto Lírico. Docente Investigador Categoría 4. Profesor titular en la Universidad Provincial de Córdoba y en la Universidad Nacional de Córdoba.

evertformento@artes.unc.edu.ar

Introducción

Si bien el término técnica vocal se utiliza desde hace bastante tiempo se ha difundido más ampliamente en los últimos años, acompañando la multiplicación de los usos de la voz como elemento de trabajo y asociado a las actividades de una categoría de profesionales de nuevo cuño: los profesionales de la voz (aquellas personas que no pueden desempeñarse en su actividad laboral o formativa –e incluso recreativa– sin utilizar su voz) (Brusco & Formento, 2009).

Es en el área de la pedagogía de la voz –entendida esta como ciencia que participa en la educación, la reeducación o el entrenamiento de dichos profesionales– donde la expresión se utiliza con mayor frecuencia en relación con actividades muy variadas. Se habla, por ejemplo, de técnicas vocales clásicas o extendidas; técnicas enfocadas en el canto flamenco o en el góspel, etc. Existen también seminarios, talleres e incluso asignaturas dedicadas a la técnica vocal: para actores, para docentes, para locutores, para rehabilitación, para canto popular o clásico, etc.

La diversidad y la vaguedad en la aplicación del término pueden explicar, al menos en parte, la discusión generada en torno a la existencia y la legitimidad de las distintas técnicas vocales. En el ámbito del canto, una opinión bastante difundida postula que solo hay un tipo de técnica válida que, con adaptaciones, se aplica a los distintos estilos de música vocal. Por el contrario, en el teatro existen distintas propuestas para el abordaje de la voz, muchas de las cuales surgieron a partir de los trabajos de algunos directores paradigmáticos que influenciaron profundamente el enfoque de la producción vocal en el teatro contemporáneo.

El estudio de las relaciones y las diferencias entre técnicas vocales ha sido, y es, un foco de interés para quienes se dedican al fenómeno de la voz. Alessandro (2013) denomina a esta rama de la pedagogía vocal pedagogía vocal comparada, inspirado, suponemos, en la educación o pedagogía comparadas. En nuestro caso estamos particularmente interesados en las técnicas vocales utilizadas en el ámbito cordobés de la voz profesional, por eso nos enfocaremos en la discusión sobre la existencia de técnicas distintas para el canto tratando de conectar esta temática con nuestro medio.

Como punto de partida nos parece imprescindible empezar definiendo a la expresión, pues ¿qué es una técnica vocal? Por lo general se caracteriza el término mediante la enumeración de ejercicios o la formulación de consejos para utilizar

la voz y para cuidarla. Muchos de estos procedimientos son propuestos o analizados en una frondosa bibliografía¹ que abarca tanto las propuestas de trabajo para la voz de actores o cantantes, como a la fisiología de la producción vocal en general y/o de los entrenamientos específicamente e incluso a la historia de los distintos enfoques sobre el tema.

Es basándonos en la lectura de algunos de estos materiales (Segre & Naidich, 1981; Alessandroni, Burcet, & Shifres, 2012; Martínez & Arellano, 2018) que nos atrevemos a proponer la siguiente definición: técnica vocal es el conjunto de procedimientos, prácticas, recursos y conceptos relacionados con la producción vocal, de los que se vale un profesional de la voz para desempeñar su labor. Una técnica vocal se adquiere mediante un entrenamiento e implica la incorporación de un conjunto de conceptos relacionados y distintivos. Entendemos por entrenamiento a la ejecución de una serie de actividades (ejercicios) que al repetirse habilitan la adquisición de un nuevo modelo para la coordinación de los distintos niveles del aparato fonador y, simultáneamente, conducen a un cambio paulatino del esquema corporal vocal (Alessandroni, Burcet, & Shifres, pág. 98; Segre & Naidich, 1981, pág. 75) del profesional.

Por su parte, la adquisición del conjunto de conceptos se produce con la inmersión del aprendiz en un determinado ambiente formativo o laboral. Forman parte de este entorno, el profesor o entrenador vocal – por lo general, el puente más directo hacia las ideas que fundamentan una técnica determinada – los colegas de estudio o de trabajo, otros profesores, los directores de las obras en la cuales participa, los productores, etc. Del ambiente profesional y del entrenamiento se destilan conceptos² e imágenes o metáforas (Alessandroni, Burcet, & Shifres, pág. 99) que constituyen una parte inextricable de la técnica vocal y a los cuales se recurre para entender o fijar los procedimientos y sensaciones experimentados durante los ejercicios. Ejemplos de conceptos utilizados en la técnica vocal pueden ser la noción de *appoggio*, presente en el caso del canto clásico, y también otro de uso más generalizado entre las distintas profesiones vocales, el concepto de proyección.

¹ El tema está tratado en casi cualquier texto referido a la voz profesional. Por citar algunos: (Appelman, 1967) (García, 1956) (Jackson Menaldi, 1992) (LeBorgne & Rosemberg, 2013) (Martínez & Arellano, 2018) (Miller R., 1997; Miller R., 2004; Miller R., 1996) (Morrison & Rammage, 1996) (SachV eri, 2012) (Segre & Naidich, 1981) (Shewell, 2009) (Stark, 1999) (Vennard, 1967).

² Entendiendo con Lakoff y Johnson que “los conceptos humanos no son sólo reflejos de una realidad externa, sino que son fundamentalmente moldeados por nuestros cuerpos y cerebros, especialmente por nuestro sistema sensoriomotor” (Lakoff & Johnson, 1999, pág. 31).

A partir del momento en que la música comenzó a enseñarse en instituciones, digamos desde la fundación del Conservatorio de París en 1795, puede decirse que hablar de enseñanza institucionalizada del canto es hablar de enseñanza del canto clásico. Incluso fuera de este ámbito –en lo que podríamos llamar pedagogía no institucional– hay que admitir que hasta hace muy poco la mayoría de las propuestas de enseñanza han tenido sus bases en el canto de raíz clásica y que fueron escasos los intentos de sistematizar la enseñanza del canto popular, un proceso que, en el canto clásico, comenzó hace siglos.

Las razones por las cuales al canto no clásico le ha sido dificultoso integrarse al campo de la pedagogía vocal son variadas –históricas, sociológicas e ideológicas– y su análisis escapa a los propósitos del trabajo. Sin embargo, nos gustaría reflexionar sobre algunos argumentos que contribuyen al mantenimiento de la situación y que, por su índole, son cercanos a nuestro tema de interés.

Basaremos, entonces, nuestro trabajo en la discusión de dos ideas que, a nuestro parecer, son críticas para explicar por qué se afirma que no existen técnicas diferenciadas para los distintos estilos vocales.

Por último, intentaremos utilizar la definición de técnica propuesta para comparar dos enfoques ejemplificadores de un mismo problema y para un diagnóstico del estado actual de la cuestión en la ciudad de Córdoba realizado basándonos en una pequeña pesquisa sobre la genealogía pedagógica de los docentes cordobeses, en conversaciones sobre el tema mantenidas con varios profesores de canto reconocidos y en nuestro conocimiento de muchos años del medio del canto cordobés.

Enseñar canto popular es enseñar un estilo

La primera idea que presentaremos es la que postula que enseñar canto popular es enseñar un estilo de canto. Debemos aclarar que la creencia de que la pedagogía del canto popular debe estar basada en la enseñanza de un género específico ha evolucionado radicalmente en los últimos 70 años y se pueden hallar trazos de esta transformación al indagar en la literatura especializada. Veamos algunos ejemplos provenientes de un par de importantes revistas estadounidenses.

En un artículo de 1952 en *The Bulletin*, la revista oficial de la National Association of Teacher of Singing (NATS) de Estados Unidos, hallamos el siguiente comenta-

rio de Earle Tanner: es que el canto popular no se enseña, a excepción de orientar a una persona sobre un estilo popular en cierto momento. No se enseña canto, sino que se enseña a cantar canciones (1952, pág. 22).

Entendida de esta manera la enseñanza del canto popular –y si nos atenemos a la definición de técnica vocal propuesta anteriormente– debemos concluir que, efectivamente, para el canto popular no hay una enseñanza sistemática de una técnica: no hay ejercicios en el sentido más usado del término y el cuerpo conceptual seguramente estaría relacionado con la interpretación, no con la producción vocal.

La enseñanza del canto popular, entonces, podría (o debería) ser asumida por un *coach* (un profesor de repertorio) y no profesor de canto. Tanner (1952) lo deja en claro: los cantantes populares que se especialicen solo en ese medio, no necesitan lecciones de canto, necesitan un coach que les enseñe el estilo pop. Esto da cuenta del 99% del éxito de cualquier cantante pop.

Sin embargo, en 1986, y en la publicación del mismo organismo –ahora llamada *The NATS Journal*, y definitivamente alineada con la pedagogía vocal contemporánea (Alessandroni, 2013)– se incluía un escrito de otra entidad asociada de mucho prestigio, The American Academy of Teachers of Singing (AATS). En dicho artículo llamado ‘The Pop’ Singer and the Voice Teacher” los académicos trazan un panorama de la evolución de los géneros populares del canto, distinguiendo aquellos con influencias del canto clásico (los estilos que surgieron de Broadway, del cine y del Tin Pan Alley) de los que no tienen rasgos en común (rock, belting, rasping).

Del escrito extrajimos un párrafo que muestra el cambio de postura (y hasta un cierto desconcierto) adoptado por los profesores de canto clásico al constatar el arraigado e indudable fenómeno comercial del canto popular y la proliferación de sus géneros. En él ya no se discute que un cantante popular pueda, o deba, acudir a un profesor de canto, sino que se aconseja a los profesores que, al atender a tales alumnos, se apoyen en un equipo interdisciplinario. La sugerencia –fruto de una incipiente práctica de trabajo grupal, que hace ya un tiempo ha demostrado ser notablemente exitosa– tendía a solucionar dos inconvenientes: la poca familiaridad de los profesores con la problemática, debido a su formación clásica y, por otro lado, la posibilidad latente de litigios. En el artículo leemos:

¿Cuál debe ser entonces la respuesta del profesor de canto? Muchos en nuestra profesión están clásicamente entrenados y tienen experiencia en el desempeño y / o enseñanza centrada en el repertorio estándar de ópera, opereta, comedia musical, oratorio y canciones. [Entonces] pueden rechazar la participación [en la formación de estos cantantes] y relegar la responsabilidad a los entrenadores competentes, donde existan, y a los terapeutas acreditados para tratar las anormalidades vocales. En la presente época litigiosa, los maestros que eligen enseñar cantantes pop deben protegerse a sí mismos y a sus estudiantes estableciendo relaciones de consulta con los médicos y terapeutas que reconocen el valor del trabajo de equipo tanto en el tratamiento como en la investigación interdisciplinaria. (American Academy of Teachers of Singing, 1986, págs. 21-31)

Poco más de veinte años después, en 2009, Weekly y Lovetri , presentaban en el *Journal of Voice* un estudio que describía la situación de la enseñanza del canto popular en Estados Unidos (Weekly & Lovetri, 2009). El trabajo, construido con metodología estadística, analiza el tipo de formación y el bagaje conceptual con que cuentan los profesores dedicados a la enseñanza de Contemporary Commercial Music (CCM)³. Sus resultados son interesantes y, a los fines de las presentes argumentaciones, pueden destacarse dos: por un lado, el mayor porcentaje de los profesores que enseñan canto para la CCM tiene una base formativa clásica y admite no tener demasiada experiencia profesional relacionada con la música popular. Por otro, la mayoría reconoce que hay muchos ingredientes que diferencian a la enseñanza del canto clásico de aquella pedagogía adecuada para los géneros abarcados por la CCM.

Destacamos el gesto, en favor de la enseñanza de la música popular, representado por la incorporación de artículos dedicados a este tema en publicaciones de la importancia de la *Journal of Voice* o de la *Journal of Singing*. Esta última –quizá la revista periódica para profesores de canto más importante del mundo– mantuvo durante cuarenta años una sección dedicada al canto popular (“The Bach to Rock connection”). Del responsable de la sección, Robert Edwin, tomamos un párrafo con su punto de vista sobre la evolución de la pedagogía de la música popular que responde, nos parece, al comentario de Tanner transcrito al principio de esta sección:

³ Término acuñado por Lovetri y que se utiliza como sinónimo de música no clásica. Bajo esa denominación se incluyen: cabaret, country, experimental, folk góspel, jazz, MT, pop, rock y rhythm and blues (R&B).

En las últimas décadas, la música [denominada] CCM [...] ha evolucionado hasta convertirse en una forma de arte altamente sofisticada y técnicamente exigente despertando la curiosidad de los investigadores y creado la necesidad de su propia pedagogía [lo que], en respuesta a la demanda popular, ha llevado al desarrollo de los departamentos de teatro musical y CCM en todo el mundo académico, así como un clamor por el entrenamiento de CCM en estudios privados de voz. (Edwin, 2007, pág. 215)

La técnica para el canto popular es la misma que para el canto clásico

1. La segunda idea, también de larga data y bastante difundida en particular y por razones obvias entre quienes enseñamos o practicamos el canto clásico, sostiene que como afirman Naidich y Segré, “fundamentalmente, la técnica vocal que debe usar el cantante popular no difiere de la técnica del canto lírico” (1981, pág. 92).

Pero ¿a qué se refieren cuando afirman que no hay diferencias? Veamos algunas de las aseveraciones que encontramos al seguir leyendo a los mismos autores:

(1) “El cantante lírico necesita desarrollar volumen, resonancias, armónicos; el cantante popular, al hacer uso de amplificadores electrónicos, no depende de la fuerza o volumen de su voz.” (1981, pág. 92)

(2) “La respiración debe ser costoabdominal pero la presión aérea será menor que en el canto lírico” (1981, pág. 93)

(3) “Debe evitarse asemejar la emisión de los distintos estilos populares a la del canto lírico, sobre todo en la importancia fundamental que debe darse a la dicción.” (1981, pág. 93)

(4) “Es necesario recordar que su registro [el del cantante popular] no llegará a la extensión de dos octavas del cantante lírico, pues siendo la tesitura más corta (a veces apenas supera la octava musical) es preciso evitar las notas extremas o excederlas” (1981, pág. 94)

Hacia el final del apartado los autores caracterizan las exigencias vocales de varios géneros no clásicos: el *bossa nova* requiere un tono muy suave, sin resonancias, muy articulado; el rock para las voces masculinas exige gran extensión, y un desarrollo del falsete; el tango una zona de voz hablada amplia; el jazz pide vibra-

to, dos octavas o más de extensión; el folclore argentino no permite la cobertura [sic] de la voz.

Al relacionar este apartado del libro, dedicado al canto popular, con el concepto de esquema corporal vocal de los mismos autores, es posible deducir que deben existir grandes diferencias entre las sensaciones internas y las imágenes generadas por cada uno de los tipos de canto descritos. Una vez aceptado esto podemos razonar del siguiente modo: si el cantante popular no necesita la fuerza o volumen de un cantante lírico, si su emisión no debe asemejarse a la de un cantante lírico, si no utiliza la misma presión de aire, si su tesitura es más corta que la de un lírico (y hay que evitar las notas extremas), si cada género tiene características de fonación, articulación y resonancia distintas y si cada una de estas características se asocian a un esquema corporal vocal propio desarrollado mediante un entrenamiento particular y asociado a conceptos específicos ¿podemos afirmar que el canto lírico y el popular utilizan la misma técnica?

2. Potter afirma que en el canto clásico moderno, el color (un parámetro instrumental, no verbal) es uno de los más importantes criterios de evaluación (1998, pág. 193).

Dicho de otra manera, no cualquier color de voz es aceptado, por ejemplo, para la ópera. Hay un “modelo” tímbrico al cual un cantante debe adecuarse para tener éxito, algo que es obvio para quien escuche a varios tenores cantando la misma aria. Es más, actualmente el parecido tímbrico es tal que se desdibujan incluso las diferencias que, hace años, caracterizaban a las distintas escuelas nacionales de canto. Ya en 1997, Miller afirmaba que, debido a las tendencias hacia una globalización cultural y los cambios en el gusto popular, el vocalismo de elite es, en algunos aspectos, más homogéneo que hace unos cincuenta años atrás (1997, pág. xvii).

Si esta característica es cierta para el canto clásico ¿no podrá ser cierta para otros estilos vocales? ¿no habrá una cierta uniformidad en el sonido de los cantantes de tango, por ejemplo? Pensamos que sí, y que es posible plantear la existencia de una relación estrecha, y poco estudiada, entre géneros musicales y timbre vocal (o conceptos tonales asociados a la voz). Miller se refiere a esto al decir que: “los buenos cantantes tienen un concepto de sonido en su oído, concepto que es resultado de un condicionamiento cultural. [Por lo tanto] las técnicas de canto pueden ser identificadas, hasta cierto punto, con las preferencias culturales” (Miller, 1986,

pág. 205). Arellano por su lado aporta que en el timbre se entrecruzan conceptos contradictorios, por un lado, el “aspecto identitario por excelencia” y por otro “la patronización de su sonido en torno a determinado género musical” (Martinez & Arellano, 2018, pág. 39).

De los pocos trabajos realizados al respecto hay algunos basados en el uso de una de las tecnologías más utilizadas para la investigación de la voz, la llamada electroglotografía. Mediante esa técnica Roubeau y Henrich identificaron cuatro tipos de mecanismos de vibración laríngea, es decir, “diferentes configuraciones del vibrador glótico que permiten la producción de todo el rango de frecuencia de la voz humana” (Roubeau & Henrich, 2009, pág. 437). Esos mecanismos se pueden asociar a los distintos registros vocales, así el M0 corresponde al frito vocal; el M1 al registro modal (normal), de pecho, la voz mixta, la voz de cabeza para la ópera (en los hombres); el M2 al falsetto, a la voz de cabeza en las mujeres, al loft; y el M4 al registro silbido, flageolet, flute, whistle (Roubeau & Henrich, 2009, pág. 437).

Utilizando estos conceptos Bourne, Garnier y Kenny (2001) comparan y caracterizan las producciones vocales predominantes en algunos géneros. Por ejemplo, el *belting*, un tipo de emisión utilizada en el pop, rock, góspel, blues, jazz, etc. (Sacheri, 2012, pág. 117), es catalogada como correspondiente al tipo M1. Su comportamiento laríngeo se caracteriza por las cuerdas vocales gruesas, con una fuerte aducción y con actividad muscular dominante del músculo tiroaritenoides. Este tipo de comportamiento y el tipo de ajuste del tracto vocal utilizado producen un sonido de baja energía en los parciales altos y de una fundamental débil en comparación con el canto clásico (Bourne, Garnier, & Kenny, 2001, pág. 439).

El trabajo describe entonces una producción vocal propia del *belting*, y diferente del canto clásico, producción que tiene su correlato acústico. Es decir que el *belting*, al igual que el canto clásico, propone un concepto tonal, un ideal de sonido vocal propio de ese estilo.

Aunque los estudios de este tipo no son abundantes podemos aventurarnos a suponer que otros estilos vocales también tendrán asociadas características de sonido particulares y por lo tanto modos de producción distintos. Parece difícil negar entonces que, entre el canto clásico y otros estilos de canto (el *belting* al menos) hay diferencias en los conceptos tonales, diferencias que resultan en modos característicos de producción y que requieren técnicas y soluciones pedagógicas distintas.

3. Si volvemos a leer la definición propuesta notaremos que una técnica vocal debe contar con dos elementos: un proceso de entrenamiento y una serie de conceptos asociados. Por supuesto ambos serán diferentes si las propuestas técnicas lo son y este es el caso de las formas de canto que podemos llamar, globalmente, canto popular y canto clásico. Para comentar el punto, he transcritto dos descripciones extraídas de dos materiales bibliográficos. Los autores son, en ambos casos, referentes en su campo y tienen una vasta experiencia en la educación de cantantes. Los párrafos describen una ejercitación, y simultáneamente un enfoque conceptual, destinados a la gestión de la zona aguda de la voz en un estilo de música popular. Los autores de la primera descripción lo hacen desde el punto de vista de la salud vocal y con indudables referencias a la técnica clásica, el segundo autor, por su parte, está decididamente ubicado en la pedagogía del canto popular.

Así pues, Segre y Neidich nos dicen:

En la mujer, en cambio, al llegar al tono de pasaje a la voz de falsete, será necesario practicarlo. [...] En la cantante popular, en general, no se busca un aprovechamiento máximo de los resonadores a gran volumen, estos aspectos acústicos suelen, suplirse por implementos electrónicos. El falsete permite la distensión de la laringe en los tonos agudos en que, de otra manera, se le exigiría un esfuerzo perjudicial.

Como los primeros tonos del falsete suelen ser muy débiles, es necesario emitir las notas más agudas de la zona grave, lo más livianas posible con el mínimo de presión sobre las cuerdas, a fin de emparejar el registro y tratar de hacerlo imperceptible al oído del oyente, o adelantar las notas del pasaje a voz de falsete; es decir, no esperar hasta lograr la nota más aguda en la voz natural hablada o de pecho, que se produce con cierta dificultad y esfuerzo, sino buscar voluntariamente la emisión en falsete uno o dos tonos antes del pasaje forzoso. Este recurso es necesario igualmente para el canto lírico.

Es útil, a semejanza del quejido en el actor, la ejercitación de un sonido de sirena o casi un aullido de agudo al grave en portamento suave. Muchas veces estos sonidos de falsete jamás han sido experimentados e inclusive pueden haber sido rechazados por considerárselos falsos. La práctica más eficaz es sobre las vocales “u”, “o”.

El maestro debe realizarlo previamente para que la alumna comprenda y escuche el tipo de sonido que debe emitir y pueda llegar a imitarlo.

En general, este sonido se logra al principio con mucha inhibición. Poco a poco se podrá ir mejorando al percibir que su emisión se logra

con una gran participación del aire y relajación del cuello, siendo la sensación laríngea muy placentera, al no percibirse esfuerzo alguno a ese nivel. (Segre & Naidich, 1981, págs. 93-94)

Por su parte, Edwin afirma que:

El mejor ejercicio que he encontrado para este día, es una escala, de cinco notas, ascendente y descendente, que alterna las sílabas “na” y “nee” [na] y [ni]. Este, al igual que la mayoría de los otros ejercicios, debe realizarse inicialmente a ritmo rápido para evitar la tensión de notas altas en el sistema vocal.

Comenzaremos en la parte baja del rango vocal del estudiante. El sonido debe ser, al menos, un sonido mixto (mezcla de pecho o voce mixta), pero preferiblemente deberá ser ese tipo sonido latoso, penetrante y teñido de nasalidad que llamamos *belt*. Llevaremos la vocalización hacia arriba de a medios tonos. Continuando hasta que la voz cambie a la voz de la cabeza (o falsetto, si es un cantante masculino).

Muchas cantantes mujeres harán inconscientemente una transición de registro en el *pasaggio* inferior, entonces hay que volver atrás y comenzar de nuevo, incentivándolas para tratar de llevar el tenso sonido de *belt* a notas más altas de la escala. Se necesitará que ellas acepten una postura más tirante del torso y la laringe, así como la percepción de un sonido nasalizado (“colocación hacia adelante”) como parte de la experiencia del *belt*.

No es raro que se pueda llevar a la cantante a notas tales como un C5 (C por encima de C medio) o incluso más alto la primera vez. Los varones se sorprenden cuando, a menudo, pueden cantar *belt* en notas que están una tercera menor más altas que con su voz “legítima”⁴. Las reacciones comunes de ambos, mujeres y varones, son: No daña en absoluto. Todos los maestros clásicos que he tenido me dijeron que sería molesto, pero no es así. (Edwin R. , 1998, págs. 61-62).

⁴ Probablemente Edwin se refiera al “legit”, una abreviatura de “legitimate”, el tipo de canto utilizado en el teatro musical, sobre todo en sus comienzos, y muy relacionado con el canto clásico.

Veamos si podemos resumir las coincidencias y discordancias:

- Los ejercicios no son los mismos: un glissando ascendente en el primer caso y una escala de cinco notas que asciende y luego desciende, en el otro.
- El objetivo en ambos casos es que el/la cantante adquiera la experiencia de un modo de emisión distinto al conocido.
- Sin embargo, los modos de emisión propuestos para trabajar en la zona aguda de la voz de la cantante son opuestos: el falsete en el primer caso y el belting, evitando el falsete en el otro.
- En el primer ejemplo se utiliza como herramienta pedagógica la imitación, en el segundo no.
- El primer ejemplo propone a los fonemas /u/ y /o/ como sonido para el ejercicio, el segundo en cambio sugiere las sílabas /na/ y /ni/.
- Las sensaciones que supuestamente las/los cantantes deben percibir son muy distintas: una sensación laríngea placentera, de una emisión sin esfuerzo, para una de las propuestas, mientras que en la otra se admite un cierto grado de tensión en el torso y la laringe y un sonido nasalizado.
- En cuanto a las reacciones de los/las alumnos/as, en el primer caso se reporta que muchas veces los sonidos experimentados han sido rechazados por considerárselos falsos y en el segundo se describe que el comentario más común es el de incredulidad ante la ausencia de molestias que las/los estudiantes esperaban, expectativa ligada a sus experiencias con el canto clásico.

Como puede notarse no solo son muy escasas las coincidencias, sino que en varios de los casos hay profundas discrepancias entre los dos ejemplos, tanto en la ejercitación propuesta como en los conceptos, demostrado que estamos en presencia de dos enfoques técnicos distintos.

Del dicho al hecho (conclusiones)

¿Qué pasa en Córdoba con las enseñanzas de canto para la música popular?

Según nuestras pesquisas y conocimientos del medio, en la formación de una buena parte de las/los pedagogos vocales cordobeses de canto popular pueden rastrearse conocimientos de canto clásico –en forma similar a lo que Lovetri (Weekly & Lovetri, 2009) muestra que ocurre en su entorno. Por citar un ejemplo, en un grupo de tradicionales instituciones en las cuales se enseña canto popu-

lar –Collegium CEIM; La Colmena escuela de música y el Conservatorio Félix T. Garzón– una buena parte, sino la mayoría, de las/los docentes han recibido instrucción de canto clásico.

Las conversaciones sobre el tema con profesoras/es de nuestra ciudad nos sugieren que la formación de estos profesionales se arraiga en la certeza de que compartimos la misma anatomía y fisiología del aparato fonador –algo que merced a los conocimientos acumulados de siglos parece estar claro– un factor que parece condicionar la idea de que el enfoque técnico también debe ser uno.

Esto podría explicar el hecho de que, teniendo en cuenta la definición y los ejemplos incorporados al trabajo, los entrenamientos y conceptos impartidos a las/los cantantes populares de nuestro medio no parecen responder a una técnica vocal de propia del canto popular. Según los comentarios de estudiantes de canto popular, más bien pareciera que dichos ejercicios y nociones provienen del ámbito de la música clásica a los cuales se agregan en muchos casos, instrucciones acerca de la higiene y profilaxis vocal. Sin embargo, para confirmar esta impresión, se debería ahondar en el tipo de trabajo técnico que los profesores de canto popular cordobeses realizan y rastrear las posibles conexiones con el canto clásico identificando las singularidades y semejanzas, una labor que proponemos para investigadores interesados en la pedagogía vocal.

Por último, si se pretendiese optar por un enfoque técnico diferente se debería enfrentar el problema de los escasos materiales didácticos disponibles. Al incursionar en el canto popular resultará muy difícil encontrar, por ejemplo, modelos de un conjunto sistematizado y fundamentado de ejercicios. Para el ámbito académico o institucionalizado estas dificultades se ven aumentadas porque es muy difícil contar con el imprescindible cuerpo teórico actualizado en castellano. Aceptar la existencia de técnicas vocales diversas para géneros distintos, entonces, no implica que estas puedan aplicarse apropiada, responsable y eficientemente en nuestro medio, al menos por ahora.

Como pedagogos, sin embargo, no podemos menos que adherirnos a la posición tomada por la AATS en el 2008 cuando proclamaba: no hay estilo o técnica vocal, ya sea *belting* o canción artística tradicional, que pueda aprenderse en un taller de fin de semana. Los profesores de canto deben estudiar a fondo las técnicas específicas que producen el “*twang*” en el country, el “*wail*” en el gospel, el “*rasp*” en el rock, así como se estudian las diferencias que existen entre los cantantes

del “bel canto”, cantantes wagnerianos o mozartianos en la ópera tradicional. La Academia reconoce y apoya la diversidad de técnicas de canto necesarias para satisfacer las diversas demandas de los cantantes más allá del lugar que ocupan en el espectro de los estilos de canto (American Academy of Teachers of Singing, 2008, pág. 7).

Referencias bibliográficas

- Alessandroni, N. (2013). Pedagogía vocal comparada. Qué sabemos y qué no. *Arte e investigación*, 15(9).
- Alessandroni, N. (2013). Pedagogía vocal contemporánea y profesionales prospectivos: hacia un modelo de diagnóstico en técnica vocal. *Boletín de Arte*, 13. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/34571>
- Alessandroni, N., Burcet, M. I., & Shifres, F. (2012). Aplicaciones de la teoría contemporánea de la metáfora a la pedagogía vocal. Un estudio preliminar sobre la utilización de metáforas vinculadas al lenguaje musical y la performance. En F. Shifres (Ed.), *Actas del II Seminario de Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música* (págs. 97-107). Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.
- American Academy of Teachers of Singing. (1986). The “Pop” Singer and the Voice Teacher. *The Nats Journal*, 21.
- American Academy of Teachers of Singing. (2008). In support of Contemporary Commercial Music (NonClassical) Voice Pedagogy. *Journal of Singing*, 65(1), 7-70.
- Bourne, T., Garnier, M., & Kenny, D. (2001). Music Theater Voice: Production, Physiology and Pedagogy. *Journal of Singing*, 67(5), 437-44.
- Brusco, I., & Formento, E. (2009). *Escalas o trabalenguas: las profesiones vocales y sus sistemas de entrenamiento*. Texto presentado para un taller de las “Jornadas de Actualización Fonoaudiológicas”. Escuela de Fonoaudiología, Facultad de Ciencias Médicas, Universidad Nacional de Córdoba.
- Edwin, R. (1998). Belting 101, Part two. *The Journal of Singing*, 55(2), 61-62.
- Edwin, R. E. (2007). Belt is Legit. *Journal of Singing*, 64(2), 213-215.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its challenge to the Western Thought*. New York: Basic Books.
- Martínez, M. D., & Arellano, C. M. (2018). *La voz popular. Caminos posibles para el canto*. Buenos Aires: Música Nuestra.
- Means Weekly, E., & LoVetri, J. (2009). Follow-UP Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who’s Teaching What in Nonclassical Music. *Journal of Voice - Official Journal of the Voice Foundation and the International Association of Phonosurgery*, 23(3), 367-375.
- Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books.

- Miller, R. (1997). *National Schools of Singing - English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Potter, J. (1998). *Vocal authority: singing style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roubeau, B., & Henrich, N. C. (2009). Laryngeal Vibratory Mechanism: The Notion of Vocal Register Revisited. (T. V. Foundation, Ed.) *Journal of Voice*, 23(4), 425-438. doi:10.1016/j.jvoice.2007.10.014
- Sacheri, S. (2012). *Ciencia en el arte del canto* (1era ed.). Buenos Aires, Argentina: Librería Arkadia Editorial.
- Segre, R., & Naidich, S. (1981). *Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.
- Tanner, E. (1952, January-February). Should we teach present day methods of singing popular songs? *The Bulletin- Official Organ of the National Association of Teachers of Singing, Inc.*, VIII(3), 22.

Cita sugerida: Formento, E. L. (2019). Técnica vocal o técnicas vocales en Córdoba: una discusión sobre la relación entre técnica vocal y estilos de canto. *Investiga+*, 2(2), 89-103. Recuperado de http://www.upc.edu.ar/wp-content/uploads/2015/09/investiga_mas_a2n2.pdf