

CANTO: TÉCNICA Y PROFILAXIS VOCAL. UN ABORDAJE PARA LA ENSEÑANZA DEL CANTO QUE INCLUYA LA INTERPRETACIÓN DE DIVERSAS MÚSICAS

María Verónica Benassi/ mariaverobenassi@yahoo.com.ar

Julio Schinca / julioschinca2001@yahoo.com.ar

Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

En la enseñanza de cualquier instrumento musical, el instrumento nos es dado y solo debemos aprender a accionarlo, a ejecutarlo correctamente. En cambio, el canto posee particularidades que lo hacen diferente al resto de los instrumentos: de manera incluso más abstracta que algunos vientos y cuerdas, debemos construir nuestra propia espacialidad en tanto afinación y alturas, no podemos abusar del tiempo de estudio y sobre todo, el instrumento en general nos es dado incompleto, debemos construirlo sobre una base de pocas notas que suenan medianamente bien.

Por lo tanto, concebimos la enseñanza del canto, como otros profesionales de la voz, como la adquisición y el dominio de las hazañas vocales que harán posible la ductilidad interpretativa y también como la construcción de un instrumento, un concepto de enseñanza del canto al que ya nos hemos referido en diversos textos como *luthería vocal*.

Durante el presente trabajo fundamentaremos como una técnica vocal puede, a partir de este anclaje en la construcción instrumental y en la profilaxis de las grandes exigencias vocales, establecerse como posible técnica común para géneros populares o académicos, tanto para alumnos con o sin patologías vocales.

Palabras clave: Canto, Interpretación Musical, Técnica Vocal, Educación, Alta Impedancia Proyectada

El canto y su enseñanza

La enseñanza de las diversas técnicas vocales históricamente estuvo ligada al canto lírico. Sin embargo en los albores del canto popular muchos de los cantantes adquirieron estas técnicas. Es conocida la relación entre Gardel y Ninon Vallin, cantante de ópera y cámara francesa, que lo guió técnicamente durante muchos años de su carrera. Esta tradición de maestros líricos siguió vigente en algunos cantantes de música popular. En Argentina tenemos el caso de María Graña que estudió canto lírico o Mercedes Sosa que vocalizaba con la contralto Carmela Giuliano, pero en general las técnicas líricas respondían a una necesidad acústica que rápidamente fue cubriendo la amplificación y quedó encapsulada en algunos bastiones de la enseñanza del canto académico (digo algunos bastiones, porque como veremos en este trabajo, la técnica de alta impedancia es apenas una de las técnicas líricas).

La aparición de una tecnología de sonido que respondía a todas las necesidades acústicas (pensemos en el *reverb* que sostiene la línea de canto, en la *amplificación* de la intensidad, en la *ecualización* del volumen, en *filtros* que corrigen la afinación) hizo que muchos cantantes construyeran su imagen vocal ya no pendientes de la solvencia de un sonido **construido** sino, y sobre todo en el ámbito de la música popular, encontrando un modo, un timbre y una gestualidad que incluso dejaban en segundo plano su salud vocal, tal es el caso del flamenco que construye una técnica

de canto, “cultísima para cantar flamenco” como dice Felix Grande (Falcoff, s/e), sobre una forma de emisión por lo menos controversial.

Como explica Daniel Belinche (2012, s.e) en la investigación ***Materiales: voces rotas. Lo omitido en el campo teórico y en la enseñanza de la música del presente en América Latina*** la música popular no debe advertirse como un todo homogéneo y lo que ocurre con la voz como instrumento no escapa a esta lógica. Encontramos que muchos de los géneros folclóricos construyeron sus propias técnicas, acordes a sus necesidades expresivas, muchas veces intrasladables a otras músicas, pero eficientes para la propia. También ocurrió que muchos de los géneros emergentes -como por ejemplo la Bossa Nova- que no requerían del uso de una voz con gran presencia, delinearon su estética en un delicado acercamiento similar en su tamaño y rango a la voz hablada. Las aulas de canto de instituciones artísticas estatales secundarias, terciarias y universitarias son en este momento un lugar para la experimentación de muchas de estas técnicas, y además conviven con las más tradicionales del canto lírico. La enseñanza del canto es hoy un lugar de policonvivencia de técnicas vocales. Por supuesto, el arte y en este caso el estudio del canto asisten actualmente a un momento histórico de ruptura de las enseñanzas tradicionales. García Canclini (2010) nos advierte que, considerando que no podemos conocer la totalidad de lo real, las principales epistemologías contemporáneas desconfían de las visiones totalizadoras (p.154). La modernidad aspiraba a un conocimiento científico que pudiera organizar las totalidades sociales. La posmodernidad, dice, problematizó paradigmas establecidos, relativizó los modos de organizar el conocimiento y demostró que frente a un mismo fenómeno podían existir diversas narrativas. Esto nos ha llevado, según él, a un *proceso de fragmentación riesgosa*, pues dividiría los saberes en étnicos, de género, e incluso desde los saberes de los grupos subalternos (refiriéndose a la construcción de Los Imaginarios Urbanos)(p.155).

Del mismo modo, en la enseñanza musical instrumental Polemann&Daniec (2017) advierten:

(...)la enseñanza de la Música Popular tiene un recorrido de más de una década en el ámbito universitario y varios años más en el nivel terciario. Como hemos señalado en publicaciones anteriores, las experiencias educativas relevadas en este tiempo no reflejan marcos pedagógicos ni didácticas que contemplan acabadamente la especificidad de la enseñanza de la música popular. Gran parte de las instituciones argentinas que incorporaron carreras de música popular adoptaron metodologías de la tradición clásico-romántica o norteamericana del siglo XX al momento de establecer planes y programas. Asimismo, es posible observar que los materiales didácticos que acompañan las prácticas de enseñanza responden a estos mismos paradigmas estéticos y pedagógicos. En este sentido, los esfuerzos por generar un corpus específico suelen retomar la tradición de problemas de otras músicas y completar estas ausencias a través de materiales que giran en torno al repertorio y al género. Así, se compilan *realsbooks* de tangos o cumbias, se estudian birritmias, polirritmias, solos, yeites y armonizaciones. Algunos aportes de estos trabajos son verdaderamente interesantes, pero no resuelven los problemas más importantes de la enseñanza específica porque orientan sus esfuerzos exclusivamente hacia la recopilación y la decodificación de elementos particulares. Trabajan con el supuesto de que transformar ese conocimiento en un saber académico implica compilarlo, clasificarlo, cosificarlo y luego, simplemente, transmitirlo. Pero el problema es más complejo.(pág. 2).

Es a esta policonvivencia técnica de saberes, a la que nos referimos en el caso de la enseñanza del canto. Sin embargo, coincidimos con García Canclini en que, es necesario el intento de producir, desde las ciencias sociales, totalizaciones (no totalidades) relativas, parciales, que finalmente puedan establecer puntos de partida para producir conocimiento, y, que esos puntos de partida son saberes previos, materiales, acumulados por la cultura.

Contrariamente a esta idea de totalización, la enseñanza de la música popular ha basado la transposición de saberes fragmentados casi en una única estrategia: la repetición sistemática e irreflexiva. En este sentido, Polemann&Daniec (2016) agregan en relación a la enseñanza instrumental:

Habitualmente, en las propuestas de estudio de un instrumento musical se presentan actividades centradas exclusivamente en desarrollar destrezas particulares y se dejan de lado cuestiones vinculadas a la comprensión de cómo se construyen esos ejercicios y de qué manera es apropiado organizar el trabajo. Estos abordajes se sustentan en modelos pedagógicos que centran la enseñanza en la repetición constante, sin demasiada reflexión, y con el solo objeto de adquirir una habilidad. Investigaciones recientes dan cuenta de la persistencia de estas concepciones de aprendizaje y de enseñanza de la música en gran parte de las prácticas, sobre todo en aquellas vinculadas a la ejecución instrumental. (pág.5)

Entonces, algunas de nuestras preguntas, desde la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Nacional de La Plata, son: ¿existen saberes totalizadores que involucren diversas formas de canto?, ¿cuáles serían esos saberes que deberíamos enseñar del canto a nuestros futuros licenciados y profesores de música? Y por último, ¿existe una técnica del canto que pueda reunir la incorporación de esos saberes imaginados, de músicas populares urbanas?

La educación de la voz en una técnica de Alta Impedancia Proyectada podría ser una técnica totalizadora desde donde abordar los principales problemas del canto, ya que si bien fue estudiada en el marco de las exigencias requeridas para el canto lírico, ese mecanismo, además de ser observado también en diversas prácticas del canto popular, generaría una profilaxis capaz de solventar otros tipos de exigencias vocales. Veamos algunas características que consideramos importantes para la formación vocal de un cantante y de qué modo son adquiridas desde esta técnica:

Realiza un entrenamiento que desarrolla la musculatura respiratoria y laríngea de modo tal que el cantante *construye su instrumento*. ¿Qué significaría construir su instrumento? Desarrollar paulatinamente una musculatura capaz de acceder a las principales hazañas vocales, tal cual las define Husson: la realización de frecuencias extremas (sobre todo en registros agudos) y la realización de altas intensidades, ambas hazañas obviamente en el marco de una profilaxis vocal.

Construye esas hazañas del canto en la metodología de la vocalización, entrenamiento que:

1. Optimiza y regula el fiato aéreo.
2. Construye la espacialidad en tanto abstracción, en el instrumento como ya mencionamos en escritos anteriores (Benassi&Schinca, 2017, p. 3).
3. Entrena la audición y el accionar muscular laríngeo asociado a cada frecuencia, es decir, entrena, desarrolla y ajusta la afinación.
4. Enseña el saber final instrumental: construir en un cantante la ***línea de canto***.
 - ***Construye un anclaje técnico, metodológico al que el cantante puede acudir como principal entrenamiento para su salud vocal***, pues es sabido que las diversas formas de canto urbano, auxiliadas o no por las nuevas tecnologías para aumentar su calidad, muchas veces pueden generar formas de emisión patológicas. Volver a vocalizar recuperando lo construido devuelve a la laringe a su estado de máxima performance y nos devuelve cada vez al sólido punto de partida ya adquirido, donde el cantante se reencuentra con su voz en su máximo potencial muscular.
 - Constituye el dominio de los principales recursos interpretativos para la ejecución instrumental.

Técnica de Alta Impedancia Proyectada

El laringólogo francés, Raoul Husson (1964) define esta técnica enmarcando a todas las técnicas vocales en tres grandes grupos: alta, baja y enorme impedancia.

La de alta impedancia sería una técnica que favorece el aumento de la intensidad de la voz, porque estimula un doble apoyo: laríngeo y respiratorio, de manera que *carga bien la laringe*¹, optimiza la utilización del fiato de manera tal que lo convierte todo en sonido.

¹Transcribiremos definiciones de diversos autores que orienten a nuestros lectores acerca de cómo utilizaremos el “sensible” termino: *cargar la laringe*:

La adquisición de dicha técnica, como ya lo hemos señalado en otros escritos, no se basa en ubicar el tracto vocal de tal o cual manera y aplicarle una entrenadísima presión subglótica, sino más bien de una emisión “franca” tal cual la define García ([1847] 2007) para el entrenamiento inicial de los alumnos. Este modo de canto siempre abierto y franco paulatinamente construiría una voz capaz de las mayores destrezas:

(...) abrase la boca no en forma oval (...)atáquese el sonido con toda limpidez sobre la vocal A bien clara, mediante un pequeño golpe seco de la glotis (...)debe ser emitida desde el fondo de la garganta de manera tal que ningún obstáculo se oponga a la salida del sonido (p.23).

Tanto Husson como García y otros tantos autores nos hablan de un canto “franco”, elemento que encontramos claramente relacionado con la interpretación de la música popular y que debería también ser prioritario en la lírica donde muchas veces se resigna para obtener tal o cual color.

Por supuesto que Husson habla de comportamientos que no comparte con la música popular, como el hecho de que las mujeres canten todo su repertorio en voz de pecho o que los varones no utilicen la cobertura para subir de pecho a su registro más agudo, ambos comportamientos habituales en muchas músicas populares. Sin embargo da las pautas de cómo la técnica de AIP trabaja esos extremos: el extremo de la voz de pecho en las mujeres y el extremo de la voz de pecho en los hombres, con qué vocales subir y hasta qué límites con cada vocal. Lo que Husson no admite de esas prácticas es que, más allá de la profilaxis, las encuentra estilísticamente inapropiadas.

Por otra parte enmarcamos este escrito en nuestro proyecto actual de investigación:

El uso de la Técnica de AIP como profilaxis en las prácticas profesionales artísticas, porque consideramos que cualquiera sea la enseñanza del instrumento debe basarse en una técnica solvente desde la salud vocal. Una técnica para la *interpretación*, que desarrolle los límites y las posibilidades del instrumento protegiéndolo. Y este no es un lugar menor desde donde enseñar un instrumento como el canto, donde el instrumento es el instrumentista mismo, donde tocar es ser uno mismo obteniendo su mayor sonido, mayor extensión, precisión tímbrica y menor esfuerzo vocal.

En esta investigación que estamos llevando a cabo recopilamos diversas experiencias donde el trabajo técnico de la AIP revierte patologías funcionales. En un escrito paralelo a este para la presentación de Jidap 2019, desarrollamos el análisis de estos casos.

La interpretación

Como lo expresan Belinche y Larregle (2001, p. 117) la interpretación es un fin de la educación musical. Y es un fin porque es necesario poder expresar con claridad y precisión las consignas de interpretación para hacer audibles sus soportes formales, sus gestos esenciales.

Y en esta interpretación que los mismos autores señalan, como la sutil tarea de otorgar nitidez a los agrupamientos sin que este énfasis debilite sus relaciones, es en la que creemos debe abordarse cualquier obra. Un cantante debe ser capaz de componer un canto a partir de decisiones en la nitidez de las formas que va cantando.

Sobre la alta impedancia proyectada Husson (1962) dice: “...Para expresar este hecho (refiriéndose a la AIP) se dice que el pabellón P2 (refiriéndose a la cavidad bucofaringea accionando en AIP) proyecta sobre la fuente S (refiriéndose al órgano emisor, en este caso la laringe) una impedancia más elevada que P1.”...” y se dice también que el pabellón P2, por causa de su impedancia proyectada, **carga mejor** su mecanismo de ataque S.”

También López Temperan (1970) señala : “La actividad respiratoria aparece igualmente incentivada por la alta tasa de impedancia reflejada; lo cual confirma la necesidad de promover un condicionamiento respiratorio adecuado para poder usar de técnicas vocales cuya eufonía esté dirigida a obtener una **fuerte carga laringea**” (p.106).

La construcción de la línea de canto dijimos es uno de los pilares del desarrollo de sonido y es posible construirla en un alumno inicial con la vocalización en AIP. Es la línea de canto quien establece la nitidez y la continuidad en las formas cantadas.

La idea de línea de canto es habitualmente asociada al fraseo pero es mucho más que eso. La línea de canto no solo significa tomar decisiones en cuanto a cesuras o matices sino que establece formas melódicas a través de su característica de sostén permanente del sonido.

El mito de quien domina la respiración sabe cantar es un mito popular muy ligado al canto. Dominar la presión subglótica es solo la mitad de problema, pues esta debe accionarse junto al dominio de la musculatura laríngea y los demás niveles auditivo, nervioso, etc.

Hay sin embargo en este mito algo de cierto. La línea de canto, tal vez lo más expresivo de éste, está sostenida, entre otros pilares desde el fiato respiratorio.

Cualquier decisión interpretativa afectará la línea de canto. Establecerla como punto de partida para el abordaje de diversas obras resuelve uno de los principales problemas de la interpretación de cualquier melodía: la fragmentación.

Podemos encontrar línea de canto en interpretaciones memorables de cantantes líricos como Renata Tebaldi en *Un bel di vedremo* o Franco Corelli *E lucevan le stelle* donde las respiraciones ni siquiera interrumpen la línea de canto que pareciera subyacer de una frase a otra. Pero también la encontramos en cantantes como Gardel en *El día que me quieras* (1934).

The image displays a musical score for the song "El día que me quieras" by Gardel. It consists of three systems of music, each with a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (piano). The vocal line is marked with blue horizontal lines above it, indicating the continuous melodic line. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *cresc.*, and *f*, and tempo markings like *Al Tempo* and *dolce*. The lyrics are written below the vocal line. The score is in G major and 4/4 time. The first system includes the lyrics: "A-ca-rí-cia mío sue-ño sus-ve mur-mu-lló de tu sus-pi-rar, co-mo si-e la vi-da si-tos o-jos". The second system includes: "se-gras me quie-ren mi-rar! Y aires mío el am-pa-ro de tu si-sa le-va que es co-mun can-tar,". The third system is marked "Refrán" and includes: "e-lia-que-ta má he-rí-da, to-do, to-do, se ol-vi-da! El dí-a que me".

Veremos cuales son los demás elementos que influyen en el sostén de la línea de canto. Trazamos las líneas de canto en la interpretación de Gardel y en ellas vimos algunos comportamientos que generaban esta sensación de continuidad a pesar de sufrir en su interior leves interrupciones:

A veces toma aire inmediatamente para no romper la frase como en *el suave murmullo*.

A veces golpea fuertemente el final de frase (Ej: *cómoríe la vida*) con una duración de la palabra muy corta para fragmentar levemente y continuar con la frase sin lesionar la línea.

Una cesura más clara por tratarse del final del verso sería *mi ensueño*. Sin embargo allí Gardel toma la decisión de no respirar, pues la línea se vería resentida en un lugar esperable. Lo mismo hace en la frase siguiente *y si es mio el amparo*.

Tanto en *como un cantar y todo se olvida*, a pesar de respirar y hacer pausas pronunciadas ataca los sonidos de la siguiente frase con el mismo apoyo laríngeo y la misma intención, tomando sus primeras notas con portamentos como continuando esa línea imaginaria. O sea, en el pasaje a la frase *El día que me quieras* no hay pausa corte que anteceda a esta frase.

En otras palabras, no es lo respiratorio solamente el sostén de esa línea, sino también la curva de intensidad, la posición laríngea que sostiene o fragmenta tímbricamente el discurso, el final de cada frase que decide hacer de tal o cual manera como vimos.

Ejemplos similares encontramos en el Jazz, con Ella Fitzgerald interpretando *Sofisticated Lady* pero también obras rapidísimas como *I don't mean a thing* o Daniel Toro cantando *Principito*, por citar una obra folclórica argentina o Charly García cantando *Llorando en el espejo*. En todos los casos la línea de canto es sostenida y los cantantes respiran en lugares insospechados para mantenerla y construyen las formas de manera tal que la continuidad prevalezca en el discurso.

Uno de los recursos interpretativos ligados también a la construcción de la línea de canto es la elección del tempo de la obra. A menudo solemos decir que la obra tendrá el tempo que el cantante pueda sostener técnicamente, o sea cuanto haya entrenado para poder sostener esa línea que pretende, con el sonido que pretende, entendiendo por entrenamiento prácticas artísticas formales o informales. Sabemos que ese entrenamiento puede sistematizarse, como lo mostraremos más adelante.

Otro es la elección de la tonalidad que determinará el registro donde será interpretada la obra. Esta decisión, propia de los géneros populares, no era arbitraria en el caso de la lírica, pues eran consideradas piezas de sastrería compuestas para un cantante en particular. Por eso es tan importante la definición de la tesitura en un cantante lírico, deberá probarse varios trajes de los cuales podrá lucir solo algunos. Pero volviendo a la música popular, la tonalidad determinará el timbre general de la obra, los momentos donde mejor sonará, pues serán dispuestos en las notas donde el cantante pueda cargar mejor su laringe; y en el caso de las mujeres, deberá contemplar el mejor momento para el pasaje de pecho a cabeza si el rango de la obra es muy extenso y su tímbrica así lo requiriera.

La enseñanza de la línea de canto se ejercita, una vez tomadas esas decisiones formales, con el abordaje de la obra sobre las vocales mejor adquiridas por el cantante:

1. En el caso de las mujeres suele ser la [I] y en el caso de los varones la [E] o la [O] sobre la que se vocalizará toda la obra tomando decisiones formales.
2. Luego se vocaliza nuevamente la obra solo con las vocales propias del texto cantado, y,
3. por último, se agregan las consonantes sin alterar la línea de canto propuesta inicialmente.

Este método logra tener toda la atención en el sonido de las formas en el instrumento sin ser perturbado por la gestualidad en el inicio del estudio de la obra, permite dominar los recursos interpretativos sin dejarnos ganar por una *expresividad* que muchas veces, por subjetiva no podemos repetir y mucho menos enseñar.

Todas estas decisiones deberán tomarse para la formalización de la obra. La línea de canto es finalmente, quien hará posible esta formalización, y su entrenamiento será sobre la base de un instrumento que domine el apoyo diafragmático pero también el apoyo laríngeo para poder dominar la intensidad y otros mecanismos de la altura y sonoridad de la voz. En consecuencia, sostenemos que la técnica de AIP, puede

ofrecer una respuesta consistente a la formación totalizadora para la interpretación en el canto.

Referencias Bibliográficas

- Belinche, D. y Larregle, E. (2011) Apuntes sobre Apreciación Musical, La Plata : Edulp.
- Belinche, D. (2012). *Materiales: voces rotas. Lo omitido en el campo teórico y en la enseñanza de la música del presente en América Latina*. Informe Proyecto de Investigación. S/P.
- Benassi, V. y Belinche, D. 2016. *Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie*. Revista CLANG, N° 4. La Plata, Argentina : Editorial Papel Cosido.
- Benassi, V. y Schinca, J.(2017). *Taller de iniciación al canto. La voz como instrumento básico en las consignas de las clases con ingresantes*. 1° Congreso Internacional de enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. La Plata, Argentina. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/65755/Documento_completo.2.-TALLER-DE-INICIACION%CC%81N-AL-CANTO.-LA-VOZ-COMO-INSTRUMENTO-BA%CC%81SICO-EN-LAS-CONSIGNAS-DE-LAS-CLASES-CON-INGRESANTES..pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- García, M. [1847] (2009). *Tratado completo del arte del canto*. Buenos Aires, Argentina : Melos Ediciones musicales.
- García Canclini, N. (2010). *Imaginario Urbanos*.Bs As, Argentina : Eudeba.
- Gardel, C. y Le Pera, A. (1934). Nueva York, RCA Victor. recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0tGsHECwLWY>
- Husson, R.(1962). *El canto*. Bs. As., Argentina :Cuadernos de EUDEBA.
- López Temperan, W. (1970). *Las técnicas Vocales*. Montevideo, Uruguay : Talleres Gráficos Comunidad del sur.
- Perelló, J. (1972). *Fisiología de la comunicación Oral*, Cap. IV *Fisiología de la Laringe* . Barcelona, España : Ed. Científico-Médica de Barcelona.
- Perelló, J. , Caballé, M y Guitart, E.(1975). *Canto - Dicción (Foniatría Estética)*.Barcelona, España : Ed. Científico - Médica de Barcelona.
- Poleman, A. y Daniec, K. (2016). *Guitarra- Piano*. Herramientas para el estudio de la interpretación Musical. La Plata, Argentina : Edulp.
- Poleman, A. y Daniec, K. (2017). *Herramientas para el estudio y la interpretación Musical*. 1° Congreso Internacional de enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. La Plata, Argentina. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/66071/Documento_completo.1.-HERRAMIENTAS-PARA-EL-ESTUDIO-Y-LA-INTERPRETACION%CC%81N-MUSICAL.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Segre, R. y Naidich, S. (1979) *Principios de foniatría*.Bs As, Argentina : Editorial Médica Panamericana.