

# DISCUSIONES CONTEMPORÁNEAS EN TORNO AL CONOCIMIENTO HABILIDOSO Y SU TRANSMISIÓN EN PEDAGOGÍA VOCAL.

---

**Nicolás Alessandroni**

n.alessandroni@conicet.gov.ar

Instituto de Investigaciones Filosóficas (IIF)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET)

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Reseña de Donald, G. y Mauro, L. (2015). *Master Singers. Advice from the Stage*. Oxford / New York: Oxford University Press.

En los campos de la Técnica Vocal y la Pedagogía Vocal, existe una discusión que aún no ha sido saldada, y que ha dado lugar a ricas discusiones, tanto en el terreno teórico como en el práctico. Se trata de la disputa acerca de la naturaleza del conocimiento habilidoso y su transmisión: ¿En qué consiste cantar bien? ¿Qué características debe cumplimentar un cantante para que podamos decir justificadamente que es un *'buen cantante'*? ¿Existe una única forma de cantar *'habilidosamente'*? Si así fuera, ¿cómo transmitir esa forma de cantar a los alumnos? ¿Acaso recurriendo a la enunciación de un número finito de instrucciones lingüísticas? ¿O tal vez a través de la repetición de ejercicios?

Una revisión histórica nos revela dos grupos de soluciones a estos interrogantes:

1. Por un lado, la *Pedagogía Vocal Tradicional* (Alessandroni, 2013; Lavignac, 1950; Stark, 1999), vinculada al surgimiento del modelo conservatorio en 1795, y anudada a la consideración de las habilidades como talentos naturales, sostuvo que el aprendizaje del canto, tal como

lo comprenderíamos hoy, es una empresa imposible. En esta visión, un sujeto vocalmente habilidoso es un sujeto portador de ciertas disposiciones innatas que lo empujan hacia la experticia vocal (son ejemplos de estas disposiciones la afinación, el correcto manejo técnico de las indicaciones dinámicas y la exhibición de un timbre homogéneo a lo largo de toda la tesitura vocal). La tarea del docente de canto se limita, así, al descubrimiento de los sujetos talentosos, y a la activación de dichas disposiciones pre-existentes mediante la realización de ejercicios usualmente repetitivos. Habilidadoso se nace, y por ello, los errores vocales son considerados como índices de la ausencia de talento.

2. Por otra parte, la Pedagogía Vocal Contemporánea (Alessandroni, 2012, 2013; Miller, 1986, 2004; Sataloff, 1992; Vennard, 1968), de anclaje cientificista, sostuvo que la consideración de la habilidad cantada como un talento no tiene sentido alguno. En esta perspectiva, ser un cantante habilidoso es equivalente a haber desarrollado, mediante un trabajo de entrenamiento a largo plazo, y mediante ejercicios sutilmente diseñados a partir del conocimiento científico disponible, un esquema-corporal adecuado a la actividad cantada de alto nivel. ¿Qué significa adecuado? Significa *carente de compensaciones*, es decir, carente de arreglos que tienden a preservar la puesta en acción de la función vocal a la vez que disminuyen el malestar corporal, pero que son poco eficaces en términos de administración eutónica y equilibrada de la actividad muscular. Habilidadoso no se nace, sino que se deviene, gracias a un trabajo de reorganización consciente de patrones de movimiento y de funciones corporales asociadas a la emisión cantada (Rabine, 2002).

En otros lugares (Alessandroni, 2014a, 2014b, 2014c) sostuve que estas definiciones de habilidad vocal dejan por fuera muchos aspectos que hacen al núcleo mismo del aprendizaje del canto, y que por lo tanto, no constituían perspectivas autosuficientes. ¿Cómo no considerar, por ejemplo, las características de los procesos psicológicos que concurren en el aprendizaje del canto? ¿Cómo no evaluar el papel de los determinantes culturales que operan en la discriminación de un cantante como habilidoso? ¿Cómo no tener en cuenta otras capas de sentido que nuestra experiencia humana impone a ese cuerpo-organismo del cual se han ocupado las perspectivas anatomistas en Técnica Vocal? ¿Cómo no analizar a la vocalidad como una dimensión sujeta al desarrollo filo y ontogenético, y por lo tanto, dinámica?

La solución a estos interrogantes no es sencilla. Pero una vía de solución a ellos tal vez sea propiciar instancias de discusión entre los profesionales vinculados con la práctica vocal. Quienes estamos inmersos en el ámbito de la Técnica Vocal poseemos experiencias e intereses diversos, y su discusión en un marco de intercambios respetuosos constituye una empresa no sólo necesaria, sino urgente. Hace dos años, desde el Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (GITeV), llevamos a cabo en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) un foro abierto de Técnica Vocal, que dio lugar a una publicación muy interesante (Alessandroni, 2016) que recoge, justamente, las discusiones de diferentes actores vinculados con el mundo vocal. Nos guiaba, allí, la convicción de que es en el diálogo donde puede emerger una construcción colaborativa de conocimientos de alto nivel.

El libro *Master Singers. Advice from the Stage* surge de la misma voluntad de diálogo interpersonal y construcción conjunta de saberes. Allí, Donald George, tenor y profesor en The Crane School of Music, y Lucy Mauro, pianista y profesora de la West Virginia University, presentan un conjunto de interesantes entrevistas realizadas a cantantes experimentados y nóveles con el objetivo de sistematizar temáticamente sus respuestas y proveer, de ese modo, un reservorio de conceptualizaciones, anécdotas, consejos y dudas a los estudiantes y maestros de canto. En el libro confluyen las palabras autorizadas de Stephanie Blythe, Lawrence Brownlee, Nicole Cabell, Joseph Calleja, David Daniels, Joyce DiDonato, Christine Goerke, Denyce Graves, Greer Grimsley, Thomas Hampson, Alan Held, Jonas Kaufmann, Simon Keenlyside, Lathleen Kim, Ana María Martínez, Lisette Oropesa, Eric Owens, Dimitri Pittas, Ewa Podles, Jennifer Rowley y Gerhard Siegel.

Los temas abordados por estos cantantes son realmente variados. Abarcan desde la definición misma de *técnica vocal* hasta discusiones sumamente específicas acerca de, entre otros conceptos relevantes, *respiración*, *apoyo*, *articulación*, y *resonancia*. Al leer los fragmentos de las entrevistas seleccionados por los autores, resulta particularmente interesante notar dos tendencias que, aunque podrían parecer contradictorias, configuran una relación dialéctica productiva:

1. Entre las concepciones presentadas por los diferentes cantantes un mismo término suele hacer referencia a procesos técnicos muy diferentes, lo cual prueba la existencia de niveles variables de entropía conceptual intra e intersubjetivos.

2. En los testimonios se suelen utilizar, asimismo, diferentes términos para designar procesos técnicos idénticos. La existencia de diferentes grados de superposición conceptual (independientes de la terminología empleada) indica la existencia de ciertos acuerdos conceptuales básicos.

Las respuestas de los cantantes son agrupadas por los autores del libro en seis capítulos temáticos:

1. Sobre el arte del canto [On the Craft of Singing]
2. Sobre el escenario de ópera [On the Operatic Stage]
3. Sobre el recital y el escenario de concierto [On the Recital and Concert Stage]
4. Sobre mantener una carrera [On Maintaining a Career]
5. Sobre enseñar y estudiar [On Teaching and Studying]
6. Contenidos extra de parte de los expertos [Extras from the Experts]

En los párrafos que siguen, presento brevemente el contenido de cada capítulo, destacando los aspectos que, creo, constituyen aportes valiosos.

En el capítulo 1, el intercambio de experiencias gira en torno a un conjunto de aspectos técnicos del canto. Las preguntas comunes se dirigen, inicialmente, a desentrañar las nociones que poseen los cantantes sobre el proceso de respiración, el valor de una buena dicción, las estrategias para ‘colocar’ la voz en orden a alcanzar una resonancia adecuada, los procesos que permiten crear diferencias tímbricas pertinentes, y la forma de abordar técnicamente el *passaggio* hacia el registro agudo, entre otras. Debido al tenor de las temáticas abordadas, las respuestas incluyen definiciones conceptuales interesantes, como así también micro-relatos de experiencias pedagógicas, usualmente vinculadas a las fases tempranas del entrenamiento de los entrevistados.

Los capítulos 2 y 3 se involucran con la ‘cocina de la performance’ operística y de cámara. En ellos se muestran las características de diferentes estrategias orientadas a la realización performática profesional. Cómo aprender un nuevo rol operístico, de qué forma vocalizar antes de una actuación, cómo vincular la producción vocal propia con las indicaciones de un director musical, en qué sentido es posible integrar en un todo armónico el canto con la actuación operística, cómo incluir contenidos emocionales en la ejecución de una obra vocal, cómo cultivar modos diferenciales de abordar el trabajo

operístico y el trabajo de cámara, de qué manera vincularse con los pianistas y qué tipo de criterios se ponen en juego en la construcción de un programa, son sólo algunas de las cuestiones que se retoman en estos capítulos.

El capítulo 4, de tinte mayormente autobiográfico, incluye una rica discusión acerca de los efectos del tiempo cronológico y la biología sobre la función vocal. Se exploran los modos en que cada uno de los cantantes logró mantener su carrera profesional a pesar del paso del tiempo, profundizando, especialmente, las problemáticas de la longevidad vocal y de los cuidados vocales que la práctica demanda. Por otra parte, se incluyen algunas reflexiones (tal vez insuficientes) sobre las relaciones entre la elección del repertorio, el placer estético, la competencia entre cantantes y las capacidades vocales en cada momento de la vida. En relación con este último punto, se considera someramente la influencia del contexto social, económico y massmediático sobre la performance vocal.

El capítulo 5 se interesa, en primer lugar, por las posibles relaciones entre desarrollar una exitosa carrera como cantante profesional y ser un exitoso profesor de canto. Dicho de otro modo, se discute el tipo de relación que anuda a la performance con la pedagogía, relación esquivada y no siempre claramente tratada. Creo que este capítulo resulta central para repensar, desde las voces de algunos de los cantantes contemporáneos más importantes, el modo en que se configura la práctica educativa en las instituciones, cuestión que nos remonta a la creación de los primeros métodos de canto para instituciones (para una discusión, ver Stark, 1999). Posteriormente, el foco de atención vira hacia la discusión de estrategias que permitan a los alumnos optimizar su tiempo de estudio y la operacionalización práctica de conceptos teóricos. Se distingue, en los testimonios, una tendencia general hacia el reconocimiento de la resiliencia emocional como recurso insoslayable en el aprendizaje del canto, como así también de habilidades conexas al canto, como la lectura y ejecución pianísticas y la lectoescritura comprensiva de idiomas.

El capítulo 6 funciona al modo de un epílogo libre, en el cual los diferentes cantantes exponen sus opiniones sobre temáticas misceláneas. Miedo escénico, nervios pre y post concierto, ansiedad, confianza y autoestima, rutina y cultura general son sólo algunos de los tópicos que allí se tratan.

En síntesis, *Master Singers* reúne un valioso conjunto de testimonios, ordenados de un modo sugerente y productivo, y se configura como una valiosa oportunidad para ingresar a un mundo de diálogo y discusión de conceptos

y experiencias. Su lectura promete, al alumno de canto, un espacio para el cuestionamiento de nociones y experiencias que, de seguro, forman parte de su práctica vocal cotidiana. Al profesor de canto, en cambio, le ofrece una matriz para problematizar los modos en que el conocimiento habilidoso es transmitido en diferentes ámbitos institucionales, tanto formales como no formales. Por último, de la lectura de este volumen también se verá favorecido el investigador, quien sabrá apreciar, sin dudas, la riqueza del análisis comparativo que se establece como producto del ordenamiento de los testimonios propuesto por los autores.

Dado el estado actual de desarrollo de la Técnica y la Pedagogía Vocal, se vuelven necesarios libros como este, que habiliten el pensamiento crítico y la deconstrucción de conceptos cuya trayectoria al interior de ciertas tradiciones de pensamiento parece haberlos vuelto categorías naturales irremediablemente inmutables.

## Referencias bibliográficas

Alessandroni, N. (2012). Pedagogía Vocal Contemporánea y profesionales prospectivos: hacia un modelo de Diagnóstico en Técnica Vocal. *Boletín de Arte*, 13, 72–76.

Alessandroni, N. (2013). Pedagogía Vocal comparada. Qué sabemos y que no. *Arte e Investigación*, 9(1), 7–13.

Alessandroni, N. (2014a). *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal. Entre la didáctica y la significación cognitiva*. La Plata: GITEV.

Alessandroni, N. (2014b). Vocalidad humana, desarrollo y enacción. *ERAS, European Review of Artistic Studies*, 5(1), 1–16.

Alessandroni, N. (2014c). Estructura y función en Pedagogía Vocal Contemporánea. Tensiones y debates actuales para la conformación del campo. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, 2, 23–33.

Alessandroni, N. (Comp.) (2016). *Las habilidades técnico-vocales. Reflexiones pedagógicas e institucionales sobre el canto y su enseñanza*. La Plata: GITEV.

Donald, G. y Mauro, L. (2015). *Master Singers. Advice from the Stage*. Oxford / New York: Oxford University Press.

Lavignac, A. (1950). *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Miller, R. (1986). *The Structure of Singing. System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer Books.

Miller, R. (2004). *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. USA: 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*, 267(6), 108-115.

Stark, J. A. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.

Vennard, W. (1968). *Singing: The Mechanism and the Technique*. New York: Carl Fischer.

## Bio autor

Nicolás Alessandroni es Prof. y Lic. en Música con Orientación en Dirección Coral por la Facultad de Bellas Artes (UNLP), maestrando en Psicología Cognitiva y Aprendizaje (FLACSO-UAM) y doctorando en Filosofía (FaHCE-UNLP). Es Becario Doctoral Interno (CONICET) con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Filosóficas (IIF) de la Sociedad Argentina de Análisis Filosófico (SADAF). Es investigador del Programa de Incentivos de la UNLP en diferentes proyectos de I+D, con lugar de trabajo en el Laboratorio de Investigaciones en Psicoanálisis y Psicopatología (LIPPSI) y el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Asimismo, se desempeña como director del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (GITeV-UNLP). Sus intereses de investigación se vinculan a las áreas de la Psicología Cognitiva, la Psicología del Desarrollo y la Filosofía de la Mente, y en especial a temas relacionados con el pensamiento metafórico y el desarrollo de habilidades. Su producción escrita incluye 3 libros, 8 capítulos de libros, 14 artículos en revistas nacionales e internacionales, y más de 40 artículos completos publicados en actas de eventos científicos nacionales e internacionales. Además, es evaluador en diferentes journals de sus áreas de especialidad, Editor en Jefe de la Revista de Investigaciones en Técnica Vocal (ISSN 2347-0275 – eISSN 2451-6082), y Editor Asociado de Epistemus, Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura (ISSN 1853-0494), ambas publicaciones internacionales.