

## **LA ESCUCHA GRUPAL COMO INFLUENCIA POSITIVA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA VOZ. UNA METODOLOGÍA DE LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN CLASES GRUPALES CON ALUMNOS DE PRIMER AÑO.**

María Verónica Benassi, Melisa Laura Mugni, Juan Pablo Ramírez.  
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Cátedra Educación Vocal.

### **Resumen**

En el ámbito de la enseñanza del canto la imitación obtuvo siempre una connotación metodológica negativa. Esta metodología de trabajo, en la que se buscaba eliminar la imitación, proviene de los ámbitos académicos de enseñanza superior del canto donde el maestro promueve en el futuro cantante lírico una autonomía de estudio y de versión final de las obras. Encontramos en los programas de estudio sugerencias como: “realizar un estudio integral de la obra a partir de su lectura musical y el acompañamiento del maestro sin recurrir a un modelo”, esto significa: no imitar desde una grabación, sino estudiar la partitura y armar la obra en clase. Sin embargo sabemos que una gran parte del aprendizaje de la vocalidad y la fonación tienen un componente imitativo: el lenguaje se aprende por imitación, y de la misma forma aprendemos las cadencias, los fiatos, el fraseo, y los primeros rudimentos vocales con los que nos acercamos al canto desde la infancia.

Retomando la tradición metodológica de la escuela italiana belcantista, basada en la imitación del *buen canto*, explicaremos cómo el mismo puede ser aprendido en una clase grupal a partir de la *empatía en el hacer* cuando *todo* el grupo comparte la escucha.

### **Palabra clave:**

Canto - Voz - Educación vocal - Método de canto - Enseñanza de canto.

### **Rastros metodológicos e hipótesis de nuestro trabajo**

En numerosos trabajos hemos repetido que el estudio del canto, no se basa en el aprendizaje de una impostación o en la colocación de la voz. La voz a diferencia de otros instrumentos, como señalamos en el título de esta ponencia *se construye*, es un instrumento que no posee, como otros, todos sus sonidos *a priori*, sino que debemos *construirlo* en sus posibilidades. Para esa construcción se han desarrollado todo tipo de



técnicas a lo largo de la historia. Muchas de ellas responden a métodos de enseñanza-aprendizaje basados en una escucha activa y la repetición o imitación.

En el origen de la vocalidad prematura Papousek (1996) afirma que los diálogos entre bebés y cuidadores se caracterizan por ricas modificaciones melódicas y aparecen bajo circunstancias que dan a los intercambios entre padres- bebés características de intercambios maestros- alumnos, donde las numerosas repeticiones permiten incluso a los pequeños conceptualizar, predecir, responder anticipatoriamente y controlar tales piezas elementales de la música parental.

Por imitación, lamentablemente, aprendemos también modismos del habla y del gesto vocal que inciden negativamente o construyen una influencia tímbrica muy marcada, lo que nos puede llevar a desarrollar patologías vocales, tales como disfonías o ronqueras crónicas que no responden a condiciones fisiológicas (Farías, 2015: 205) una conducta que se adquiere en la niñez imitando el entorno.

Pero no solo lo negativo se imita. Creemos que esta cualidad imitativa puede ser beneficiosa para el aprendizaje saludable del uso de la voz cantada. Hemos observado durante las clases de Educación Vocal de la FBA-UNLP, que cuando un alumno logra apoyar bien y vocaliza con la laringe descendida, el resultado sonoro de esa comodidad en el apoyo es percibido por quienes vocalizan después y tienden a imitarlo. Ocurre una situación de *empatía en el hacer*. Este método empírico se inicia en el docente, quien ubica su propia laringe durante la vocalización, en el mismo lugar donde la ubica el alumno para poder encontrar la herramienta o vocal que modifique o refuerce determinada conducta fonatoria. Esta empatía, absolutamente necesaria para la dialéctica docente-alumno, como dijimos, también es una capacidad propioceptiva que desarrollan los estudiantes en la misma clase de canto con el entrenamiento de la escucha de sus compañeros. El permanente “ponerse en lugar de” más que una imitación es recorrer muscularmente lo que hace el compañero en la emisión.

En el ámbito del entrenamiento vocal es vasta la bibliografía que refiere en la fonación de profesionales de la voz donde las situaciones empáticas se utilizan para la formación y la recuperación de voces. Pero, ¿de qué manera ocurre esa *empatía en el hacer*? ¿Es susceptible de entrenarse?

Dice Prater- Swift. acerca de la ejercitación para la reeducación vocal, en su Manual de terapéutica de la voz (1987: 129)



*“...son simplemente técnicas que facilitarán los intentos del paciente en producir una buena voz. Al intentar una técnica de voz debemos escuchar los cambios de tono, calidad e intensidad... si la producción de la voz mejora debemos recalcar inmediatamente la mejora y felicitarle por su buena voz”.*

Nos interesa tomar de este relato dos aspectos. En primer lugar que existe siempre *latente* dentro del canto de cualquier alumno una *buena voz*, y el segundo, que cuando el docente la identifica en cada alumno y alienta felicitando esa emisión todo el grupo la reconoce como positiva, la registra e inmediatamente intenta guardarla en su memoria propioceptiva.

Además habla de un tercer componente: *la capacidad de control de las propias producciones se entrena a partir de un adiestramiento auditivo:*

*“...la capacidad del paciente-cantante para mantener eventualmente la producción de una buena voz dependerá de su habilidad de autocontrolarse a través del oído.”*

Agregaremos a esto que ese adiestramiento debe ser realizado por el docente que haya desarrollado ese autocontrol y pueda guiar a toda la clase en una escucha atenta. Según Facal (2005,p.15), refiriéndose a la formación de los docentes y terapeutas vocales.

*“...se tornará difícil modificar una conducta vocal determinada sin antes haber vivido sensaciones propioceptivas-interoceptivas de la propia voz para poder imitar defectos en la fonación, localizar fallas técnicas y corregirlas con más facilidad....”*

Farías (2015: 117) también alude a este asunto, refiriéndose a las capacidades de escucha sobre la voz hablada y cantada de los profesionales de la voz, diciendo que *el oído entrenado detecta rápidamente la mejor emisión espontánea, ya en un interrogatorio inicial .*

López Temperan (1970: 115-127) desarrolla un minucioso análisis del origen de las diversas técnicas vocales. Y si bien las teorías psicológicas que cita están en desuso podemos observar algunos elementos que consideramos vigentes. La práctica del ensayo-error es una de ellas por la cual se aprende el habla y las primeras destrezas motrices:



*“...siendo el hombre un animal con un desarrollado instinto de la imitación, que puede además comprender y sacar el mejor partido posible a las experiencias anteriores, resulta mucho más eficaz el método de **consecución**, por medio de patrones o esquemas de comportamiento”.*

Temperan retoma el concepto de Husson (fundador de la escuela de Fisiología vocal a la que pertenece), del *esquema corporal vocal*: el sujeto es consciente cada instante de un conjunto de sensaciones pertenecientes a sensibilidades internas que provienen de regiones: palatales, faciales y de la cintura abdominal, regiones activadas por la fonación, y considera la imitación y la repetición imprescindibles en la adquisición del mismo. Existe una interdependencia entre los aparatos auditivo y fonatorio que desarrollan una unidad en la evaluación del timbre y su estructura armónica, la potencia del sonido, su ataque, etc.

*“...los mecanismos psico-somáticos que pone en acción el esquema corporal vocal formado por hábitos en la conciencia, permiten por medio de una afinada introspección, asegurar una perfecta reflectividad condicionada con la sola evocación mental de lo que se desea reproducir. Esta reflectividad comprende desde la regulación automática del tono laríngeo, las posturas más convenientes de este órgano y de las cavidades bucofaríngeas, hasta la adaptación y ritmo de la ventilación pulmonar.”*

Este tipo de conciencia, se desarrolla, se adquiere según los autores, a partir del ensayo error, de la escucha y de un método de consecución.

Entonces ¿Significaría la aplicación de esta metodología una didáctica basada en la imitación? creemos que no, o al menos no en el sentido negativo del que se habla de imitación interpretativa o de copia de modelo en las clases de instrumento, pues nunca debería copiarse la posición de una laringe, ni el color de un alumno, ni sus modos interpretativos. Es más bien el reconocimiento de que, en la multiplicidad de esquemas corporales vocales que integran una clase, existen puntos de coincidencia en la emisión, en la fonación, en la impronta de ejecución del *Buen canto*, susceptibles de ser reconocidos y reproducidos por el grupo que escucha una clase.

Esta discusión sobre lo posible de ser reproducido o no a partir de la sola escucha no es nueva y es en parte recreada por López Temperan en su célebre libro “Las técnicas vocales”. Allí recorre la discusión de Husson con Tomatis la cual se basa en lo que se denominó el *Efecto Tomatis*, y que actualmente derivó en lo que hoy se



conoce como el *Método Tomatis* (una práctica de musicoterapia que optimiza la escucha en hipoacúsicos). El *efecto Tomatis* concluye a partir de los estudios de Moreaux que: *“la laringe humana no emite normalmente más frecuencias y armónicos de los que el oído del mismo sujeto puede escuchar”*.

Husson realiza esta prueba en los laboratorios de la Facultad de ciencias de París y comprueba que si un sujeto emite un sonido F, pero por auriculares recibe F', termina emitiendo F'. Percibido este por el córtex auditivo, gana las zonas de integración donde se realizan los *esquemas vocales corporales* del individuo, y *despierta* el esquema corporal ligado a F', o sea el esquema corporal vocal se reacomoda para F' y no más para F. Husson concluye anunciando que *el esfuerzo sensorial, corrige automáticamente la regulación propioceptiva de origen muscular, como se ha constatado igualmente en las correcciones visuales de fenómenos de equilibrio*". (Luego también Husson, admitiendo el condicionamiento auditivo del efecto Tomatis, refuta y amplía la teoría a la vez, probando que una persona puede emitir más armónicos de los que puede oír y su ejemplo es la voz de los que padecen sordera total).

Es a partir de allí es que los autores, basándose en esta ley de Tomatis, prueban de que modo la imitación de la voz del enseñante ha servido como método para transmitir los descubrimientos y propósitos durante toda la historia de la pedagogía vocal. También nos observan que, ya que las conformaciones de las cavidades bucofaringeas y resonanciales rara vez coinciden y se exageran cuando el sexo del alumno es diferente al del docente, *“lo importante no es conferir el timbre de la voz de Caruso a un sujeto, ni de ningún otro, sino darle aquel que convenga mejor a su propia conformación laringo-faringo-bucal”*. y concluyen en que la imitación *no puede ser ni será reemplazada como método*, pero advierten a los pedagogos que *no todo es imitable en la empatía con lo audible, y señalan que más que emitir una vocal y pedirle al alumno que la repita lo más franca posible, es preferible mostrarla por un discípulo de conformación y sexo más cercano a la de ese alumno*. Por lo tanto en la práctica, el maestro no canta, cantan todos los alumnos y el maestro debe tener la inteligencia de hacer vocalizar a tal luego de cual.

Pudimos comprobar esta afirmación de los autores. En nuestras propias clases notamos una *empatía en el hacer* mayor en la fonación en voces de tessitura similares, donde voces principiantes que vocalizan luego de una voz similar más avanzada encuentran un modo que los ayuda a traer su voz *adelante*.



No es un dato menor que esta situación se dio también en condiciones de virtualidad. Durante la reciente pandemia en el dictado de clases a partir de la virtualidad, esta metodología venció los límites de las pantallas y los micrófonos. Notamos que en el trabajo con voces patológicas se generaba también esa empatía alumno docente por la cual la práctica del *buen canto* fue posible, revirtiendo situaciones fonatorias patológicas. (Benassi, Informe Final PPID, UNLP, 2021 ).

Expondremos, a modo de ejemplo, dos situaciones de *empatía en el hacer* vocal que comprueban lo señalado.

Caso 1. En contexto de clase grupal vocalizan dos tenores. El alumno A tiene una mayor construcción de la técnica, su voz ya denota un crecimiento. Lo que sucede en esta clase es que el alumno B (nuevo en la técnica) llega temprano y vocaliza primero sin tener una referencia vocal previa. Su voz suena destimbrada y débil, casi *escolar*, por momentos *velada*, por causa de la falta apoyo costodiafragmático y poco descenso laríngeo; el sonido es pobre y presenta elevación de su laringe, escape de aire, una voz entumecida, etc. Luego de 15' de comenzada la clase, llega el alumno A y vocaliza, logrando apoyar bien, con la laringe descendida y una voz suelta y apoyada. El resultado sonoro de esa comodidad en el apoyo es percibido por B, quien vocaliza después y tiende por medio de esta escucha activa y empática a recrear esta adecuada fonación reacomodando, al momento de emitir, todo su esquema corporal vocal.

Caso 2. Mencionábamos anteriormente que este tipo de situaciones se dieron también en la virtualidad. Durante las clases de la materia nos dividíamos en pequeños grupos de trabajo de a 2 o 3 alumnos con cada docente en bandas horarias más cortas para poder trabajar mejor. En uno de esos grupos, conformado por dos sopranos, una con una voz mas bien “pesada” y sin entrenamiento que refería problemas para abordar la técnica (alumna P.) y otra con algún tránsito en la voz cantada y con más facilidad (alumna L.). En las clases en las que estaban las dos si vocalizaba primero L y luego P, P encontraba fácilmente una posición cómoda de la laringe y lograba vocalizar sin inconvenientes, mientras que en otras clases en las que L estaba ausente por problemas de conectividad, P se encontraba con la recurrencia de problemáticas que previamente había sorteado.



A continuación describiremos cuáles son los contenidos de esa *empatía en el hacer* que son generales a la formación y pueden ser adquiridos desde la *escucha activa*:

- Predisposición corporal para iniciar la vocalización: Cuando el sonido producido por algún alumno se ve “respaldado” por su corporalidad, y éso se percibe desde lo sonoro, los demás alumnos tienden a imitar cuestiones posturales y de tono muscular.
- Ataque del sonido: Sobre todo en las clases iniciales las formas de atacar el sonido resultan poco claras. Suele pasar que por dudar la nota, por temor al ridículo o directamente por no saber cómo pasar del estado de silencio a la producción sonora, muchos alumnos en su ataque produzcan ruidos, tengan algún escape de aire, o “busquen” la nota. Esto se va corrigiendo también en comparación con otros.
- Ligar las vocales: Utilizamos la ligadura no sólo como una cuestión expresiva sino como una forma de “cargar bien” las vocales con el peso que necesitan para poder sostener una posición descendida de la laringe. Hemos notado que cuando un alumno encuentra la forma de ligar, con cierta tendencia a *glissar* de una nota a la otra, los demás imitan esa conducta, necesaria para la formación de la *línea de canto*.
- Dosificación del fiato: En el inicio de la formación en el canto una de los lugares comunes en cuanto a la respiración es tomar más aire que el que se necesita. Esto lleva a que en las vocalizaciones se produzcan situaciones en las que los alumnos “usan” el mismo aire en más de un vocalizo, llevando a un decaimiento de la calidad sonora. En la medida en la que vocalizan varias semanas consecutivas y escuchan a sus compañeros, los alumnos con más dificultad van logrando que la cantidad de aire que toman sea la necesaria para la duración del ejercicio. También que la cantidad de tiempo que tienen para inspirar entre vocalizos resulte suficiente.
- Apoyo respiratorio: Los alumnos que tienen dificultad con el sostén de aire y con la respiración costo-diafragmática encuentran más fácilmente cómo realizar este tipo de respiración desde la observación de sus compañeros.
- Descenso de la laringe: Fonar con la laringe descendida tiene características tímbricas muy distintas que hacerlo con la laringe ascendida. El resultado es un

sonido abierto y grande, franco y más bien similar a la voz hablada. Sobre todo en alumnos que ya tienen cierta trayectoria en el aprendizaje del canto notamos a veces cierta tendencia a redondear o entubar el sonido, y ésta problemática se resuelve con mayor facilidad después de escuchar vocalizar a sus compañeros con la voz *abierta*.

- Llevar la energía hacia el agudo: Por cuestiones físicas las cuerdas vocales logran el tono ideal, juntándose (cierran) y generan una presión subglótica mayor para poder generar notas agudas, esto quiere decir que necesitamos más cantidad de energía aérea para poder romper esa presión subglótica y generar movimiento en las cuerdas vocales y así fonar notas agudas con facilidad.
- Trabajar con un tonismo muscular adecuado para sostener las notas más agudas. Hablamos anteriormente del “peso” de las vocales, también tiene peso la altura. La disponibilidad muscular que se necesita para producir un sonido agudo no es la misma que para producir un sonido grave, involucran distintos tipos de compromiso del cuerpo. Ir encontrando cuánto sostén se necesita para cada altura es un aprendizaje que también notamos que se da mejor en las clases grupales.

## Conclusiones

Los autores finalmente aconsejan que lo más importante no es tratar de reproducir mecánicamente los buenos ejemplos, sino analizar los recursos de interpretación, del ligado (línea de canto), de la oportunidad de las respiraciones, de la realización correcta de las notas de pasaje, los fiatos, etc. Estos, son hábitos vocales que consideramos posibles de incorporar durante las clases de escucha general alentando el *buen canto* cada vez que ocurre y reconociéndolo en su propio esquema. Y es en la escucha permanente y en el permanente *ponerse en lugar de* quien vocaliza, lo que genera también una escucha activa desde la laringe. Hemos comprobado que quien escucha, incluido el maestro, mueve, acomoda su laringe, y, en el caso del maestro, comprende y piensa que ejercicio necesita su alumno. Cuando el descenso laríngeo ocurre y la proyección de la voz sucede el maestro hace escuchar este acontecimiento, el cual, la clase siguió desde su laringe.





Este adiestramiento de clase debe ser permanente. El docente debe interpelar a la clase incentivándola a que explique qué ocurre en la vocalización del compañero, y eso solo pueden responderlo cada alumno “pasándolo por su laringe”.

Benamino Gigli, en sus Memorias (Gigli, B., 1964: 67) habla de la enseñanza particular, donde tomar clases de canto consistía en ponerse bajo la tutela, *ser discípulo* de un maestro. Eso hizo en el conservatorio de Santa Cecilia en Roma, primero bajo la tutela del maestro Cotogni, luego del maestro Rossatti. Ser alumno era “*estar en la clase*” y esto suponía presenciar la clase que se le daba a todos los alumnos incluido él. Esta práctica es habitualmente nombrada entre profesores de la escuela italiana. La clase de canto consiste en escuchar a todos los alumnos del profesor y aprender sobre todos los tipos de voces y tessituras. Esta “hiperclase” que llevaba muchas horas al día con pocos discípulos, que además entraban por concurso y ganaban una beca de estudio, era una práctica elitista de principios del siglo XX comparada con el derecho a la educación que ofrece la formación superior universitaria en Argentina en nuestros días y que hace de nuestras clases presenciales una práctica masiva con un horario escueto. Esta dificultad sin embargo no debe traducirse nunca a reducir la clase de canto a una *clase grupal* (en la que todos los alumnos y las alumnas vocalicen a la vez) pues la vocalización grupal no permite ver los problemas en cada voz, que nunca son generales, por lo tanto no dejan seleccionar la herramienta adecuada para cada alumno. Sin dudas exige una gran dedicación de parte del docente, que debe encontrar la forma, subdividiendo la clase con sus docentes, o poniendo otros horarios dentro de su franja horaria declarada y encontrando momentos para escuchar individualmente a cada alumno, como cualquier clase de instrumento.

Volviendo a esta práctica discipular, reivindicamos sin embargo en ella la presencia de todos los discípulos mientras se realizaba la formación de cada uno de ellos. Aunque durante la clase se ocupe un tiempo mayor en el trabajo con un compañero, siempre reedita en crecimiento de todos los alumnos, porque la escucha activa sobre la resolución en las dificultades del otro enseña a resolver problemas de la enseñanza del canto, muchas veces problemas propios.

En resumen, es importante retomar la metodología de la clase grupal, pero no perder la escucha individual para poder ver los problemas en cada voz que nunca son generales. También, fomentar una escucha *activa en la laringe* de quien no está vocalizando, para lograr imitar *empáticamente en el hacer* (cuando le toque hacerlo) diversos aspectos de la voz más desarrollada, como: la línea de canto, el lugar de



fonación de la laringe, la proyección de la voz, etc; siendo el docente quien debe tomar la decisión de *quien debe vocalizar antes que quien* durante la clase, y preguntar qué ocurrió con determinada emisión.

### Bibliografía

- Benassi, Ma. Veronica. *El uso de la técnica de canto de alta impedancia proyectada como profilaxis en las prácticas profesionales artísticas*. Informe Final PPID, UNLP, 2021.
- Farías, Patricia. *Ejercicios que restauran la función Vocal*. Editorial Akadia, Buenos Aires, 2015.
- Gigli, Benamino. *Memorias*. Traducción: Manuel Barberá. Editorial Toquel, Buenos Aires, 1957-
- Hanus Papoušek. *La Musicalidad en la Investigación sobre la Infancia: Orígenes Biológicos y Culturales de la Musicalidad Temprana, artículo*, (1996)
- López Temperan, W. *Las técnicas vocales. Análisis acústico y psico-fisiológico de la voz humana y de la pedagogía vocal*. Coop. Talleres Graficos de la Comunidad del Sur, Montevideo, 1970.
- R.J. Prater; R.W. Swift - *Manual de terapéutica de la voz*, Salvat Editores S.A., Barcelona, 1987.