

# EL PARADIGMA DEL DIAGNÓSTICO EN LA PEDAGOGÍA VOCAL CONTEMPORÁNEA: ORÍGENES Y APLICACIONES EN LA ENSEÑANZA DE LA TÉCNICA VOCAL.

Nicolás Alessandroni  
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes

## Resumen

Hace 60 años el funcionamiento de la voz en tanto instrumento regido por las leyes acústicas e inscripto en el cuerpo humano, y por tanto, gobernado por los mecanismos fisiológicos, era un misterio. La Pedagogía Vocal Tradicional basada en la imitación, en las percepciones individuales de cada maestro de canto, y en la forma en que éstos traducían en palabras sus propiocepciones acústicas y fisiológicas, demostró ser inefectiva e incompatible con los descubrimientos científicos interdisciplinarios que se sucedieron a partir de 1950. Los nuevos conocimientos sobre la voz humana permiten analizar y reformular algunas prácticas arquetípicas provenientes del Modelo Conservatorio que puestas en acción hoy en día resultan inadecuadas desde un punto de vista metodológico y contingentes en relación a los resultados que buscan obtener. La Pedagogía Vocal Contemporánea, junto con la investigación científica como principal estandarte, logró superar los paradigmas hegemónicos de educación vocal anteriores, e introdujo un marco teórico práctico y eficaz. Uno de los conceptos centrales de este nuevo enfoque es el de *diagnóstico*. Resulta insoslayable profundizar en este término, ya que el mismo designa una metodología didáctica que en el siglo XXI se erige como principal requisito para desempeñarse como profesional de la Técnica Vocal.

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

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

"La enseñanza en los conservatorios [...] es, sobre todo, dogmática. [...] El profesor es considerado impecable e infalible, lo que diga debe ser aceptado como artículo de fe, y el ejemplo que da debe ser imitado servilmente. Si es cantante o instrumentista, enseña a sus alumnos a tocar o cantar como él, a respirar, a pronunciar, a sostener el arco como él; les

comunica algo de su propio estilo, los forma a su imagen, tan bien que, cuando se los escucha, se puede decir sin vacilar: éste es alumno de tal profesor. Es lo que se llama formar escuela. [...] Cuando el maestro es realmente un gran artista, sabe dejar a cada uno lo que le es necesario para constituir su individualidad, y se consagra especialmente a desarrollar las cualidades innatas" (Lavignac, 1950; pp. 365 y 366).

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

A partir de 1950, el problema de la pedagogía vocal encontró un nuevo rumbo. Es que, a partir de ese año y hasta la actualidad, las publicaciones específicas sobre Técnica Vocal y Canto General adoptaron una mirada científicista. Esta perspectiva planteó por primera vez la necesidad de abordar las problemáticas vocales interdisciplinariamente (junto a docentes de canto, fonoaudiólogos, otorrinolaringólogos, físicos, matemáticos, ingenieros acústicos y electrónicos, psicólogos de la música y kinesiólogos, entre otros), de cimentar el dispositivo pedagógico vocal sobre conocimientos científicamente comprobados, y de unificar el contenido conceptual de cada término utilizado a partir de investigaciones llevadas a cabo por equipos de investigaciones serios (Vennard, 1949; Sataloff, 1992). La acumulación de nuevos conocimientos permitió entender íntimamente al instrumento vocal (al punto de demostrar serias incompatibilidades con el conocimiento anterior) y reflexionar seriamente sobre la disciplina en sí misma. De este modo, se esperaba abolir una pedagogía vocal fundada en la tradición, el empirismo o la sola intuición del maestro.

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

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

Fundamentalmente a partir de los aportes de este grupo de "científicos vocales" (Miller, 1996) surgió la posibilidad de entender los mecanismos intervinientes en el proceso de producción vocal en términos fisiológicos y funcionales precisos. Sobre esta nueva visión del instrumento trata nuestro siguiente apartado.

## **El instrumento vocal en el Siglo XXI**

El instrumento vocal, tal como el resto de los instrumentos, está compuesto por 3 partes: una fuente de energía, un vibrador y un resonador (Vennard, 1949; Rothenberg, 1981; Sundberg, 1987). La voz posee su fuente de energía en todo el cuerpo del cantante, pero la energía principal la aporta específicamente el sistema respiratorio a través de la columna de aire que se genera por debajo de la glotis (espacio entre las cuerdas vocales). El sonido vocal se produce por la vibración de las cuerdas vocales (vibrador) que responden a impulsos nerviosos durante el pasaje de aire. Para ser más precisos describiremos cómo es un ciclo fonatorio: en principio la glotis se abre y los pliegues vocales se separan para permitir la entrada de aire en la inspiración. Ahora bien, luego de la inspiración, la glotis posee tendencia al cierre por acción de los músculos interaritenoides y cricotiroideos laterales. Es en este instante en el que se activan ciertos mecanismos motores sobre los pliegues vocales a partir de la imagen mental de una palabra o de un sonido (Mauléon, 2008). Los músculos tiroaritenoides (pliegues vocales) se contraen posicionándose de acuerdo a la

frecuencia a emitir. Al posicionarse la glotis de este modo, los pliegues vocales quedan aproximados en forma suficiente como para que la ondulación de su mucosa provoque sucesivas interrupciones en la columna de aire. La cantidad de ondulaciones de la mucosa de los pliegues vocales en función de una unidad de tiempo (s) determinarán igual cantidad de interrupciones en la columna de aire ascendente, y esto dará por resultado la frecuencia del sonido emitido a nivel laríngeo, el cual se conoce con el nombre técnico de frecuencia fundamental (Gimeno Pérez & Torres Gallardo, 2008). Finalmente, el sonido es enriquecido y amplificado en el tracto vocal que actúa como resonador y comprende la cavidad oral, se extiende a lo largo de la faringe, el vestíbulo laríngeo y finaliza en las cuerdas vocales (Rabine, 1999).

Una de las diferencias de la voz con el resto de los instrumentos es la capacidad de articular fonemas, característica que le aporta infinitas posibilidades respecto al resto de los instrumentos. Por otro lado y como hemos dicho, el instrumento vocal se encuentra inscripto en el cuerpo del individuo, por lo cual la salud psíquica y física constituyen aspectos de suma importancia para el cantante. Paralelamente, en lo que respecta al entrenamiento, es necesaria la adquisición de nuevas habilidades y la reprogramación de esquemas asociados previamente a otras funciones vitales primarias (como la respiración o la deglución), para que al momento de ejecutar el instrumento, el cantante pueda optimizar al máximo el dominio de las estructuras implicadas en el canto (Elliot, 2006)

Por último, hemos de decir que el hecho de que el cantante sea a su vez instrumento e instrumentista determina que cada instrumento vocal sea diferente: cada persona posee características anatómicas y psíquicas particulares que deben ser atendidas. Esta última afirmación resulta clave para re-pensar la pedagogía vocal, ya que, como hemos señalado, muchos de los modelos asociados a la enseñanza del canto se han apoyado históricamente (y se siguen apoyando) en la imitación. En el próximo apartado analizaremos esta cuestión.

## **Sobre el concepto de Entrenamiento Vocal**

*Así como ustedes piensan, así enseñan. Y de acuerdo a como piensan, así cantan. (Rabine, 2002)*

De la mano del advenimiento de la Pedagogía Vocal Contemporánea (1950 a la fecha) y de su confluencia con las nuevas tecnologías emergió un marco teórico eficaz para replazar a la enseñanza por imitación. Por primera vez se pudo comprender la estructura anatómica, fisiológica y funcional del instrumento vocal. La enseñanza por imitación quedó en el olvido para dar paso a un concepto mucho más preciso: el de *entrenamiento vocal* (Miller, 1986; Rabine, 2002). El análisis de las condiciones evolutivas del instrumento y de la función primaria de las estructuras fisiológicas que se ensamblan al cantar permitió comprender que la formación del cantante no se da de modo "natural", sino que debe entenderse como el entrenamiento de un esquema corporal-vocal diferente del que utilizamos para el habla, en el cual las estructuras intervinientes en la producción del sonido se ensamblan según los patrones más eficientes para cantar o, lo que es lo mismo, alcanzan el mayor grado posible de diferenciación funcional. Aún más, los teóricos contemporáneos advierten que durante la producción vocal tienen lugar ciertos procesos no conscientes (como por ejemplo, la actividad diafragmática o de ciertos músculos laríngeos) que deben ser reconfigurados

de modo indirecto (actuando sobre otras estructuras que las afectan secundariamente).

Según Mark Johnson (1987), un esquema está constituido por patrones corporeizados de experiencia significativa organizada como estructuras de movimientos corporales e interacciones perceptuales; por lo tanto, para lograr construir el esquema corporal-vocal (propio del entrenamiento de la voz humana), será necesario contar con ciertos dispositivos pedagógicos que permitan organizar la experiencia sensorial de manera efectiva para el canto: estamos hablando de los *ejercicios*.

Un ejercicio es una herramienta que puede ser descripta, que requiere una actividad cuyo propósito es de aprendizaje y que cuando es repetida en el tiempo, tiene un efecto de entrenamiento (Rabine, 2002). Así aplicado, un ejercicio tiene influencia sobre la conducta del cantante al modificar sus esquemas físicos y psíquicos, es eminentemente comunicativo en sí mismo y apoya también la comunicación hacia adentro. Durante la realización de un ejercicio, el alumno tiene la oportunidad de comparar su desempeño vocal previo con las nuevas sensaciones y resultados acústicos, de vivenciar y confrontar sus sensaciones fisio-acústicas momentáneas con su concepto mental y su intención comunicativa. Como resultado, el individuo encontrará nuevas propiocepciones que deberán ser seleccionadas, ordenadas y, eventualmente, nombradas. Los ejercicios, por lo tanto, permiten *conceptualizar* la práctica vocal para luego *instrumentalizarla*.

Se desprende de lo anterior que toda práctica profesional de enseñanza del canto debe contemplar un determinado tiempo de trabajo que permita el desarrollo de una estrategia didáctica conformada por secuencias de ejercicios direccionadas hacia un fin particular. Según cuál sea el caso, el maestro de canto o director coral deberá encontrar un marco adecuado para trabajar teniendo en cuenta los objetivos mediatos e inmediatos a cumplir (Parussel, 1999).

De esta manera, será posible planificar un entrenamiento vocal de larga duración cuyos objetivos principales contemplen la enseñanza del canto desde el equilibrio de la función vocal (sistema postural y de movimiento, respiración, emisión, resonancia y articulación), la maduración de nuevos conceptos mentales, el reconocimiento de la voz por parte del cantante, y el desarrollo de un modo de producción vocal adecuado y eficiente para la comunicación artística. Por otra parte, cuando un cantante ha atravesado un proceso de entrenamiento, resulta conveniente el diseño de un precalentamiento vocal (Heizmann, 2003) cuyos objetivos principales serán la activación de la respiración, la evocación rápida de los patrones de coordinaciones corporales previamente ejercitados (incluida la postura general), el abordaje y resolución de las dificultades que presenten las obras a ejecutar, y la vinculación comunicacional y emocional con el repertorio previa performance pública.

Como veremos más adelante, la masterización de los recursos pedagógicos y metodológicos de la enseñanza del canto, le permitirá al director coral delinear estrategias didácticas más adecuadas y eficientes para impulsar el desarrollo de un sonido coral funcionalmente más balanceado.

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

## Diagnóstico y Prescripción.

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

En efecto, el método de diagnóstico médico prevé tres técnicas básicas: (a) la observación informal que realiza el médico sobre el paciente, (b) la autoevaluación que pueda realizar el paciente sobre sí mismo, y (c) el testeo sistemático que lleva a cabo el profesional. El primer paso de este proceso se encuentra vinculado a todas las observaciones que pueda realizar el médico sobre su paciente y que no requieran un análisis exhaustivo, como por ejemplo: el tono de la voz, la postura y la apariencia general, el color de la piel, el modo de caminar, y el estado anímico. En líneas generales, este procedimiento inicial puede proveer al profesional de una gran cantidad de información valiosa que enriquecerá más tarde la examinación formal que realice. El segundo paso consiste en preguntar al paciente cómo se siente, es decir, solicitar información que indirectamente posibilite al profesional interpretar qué síntomas aquejan al individuo. Este punto resulta muy importante dado que sólo el paciente puede expresar con claridad cuáles son sus sensaciones directas. El paso final del método involucra la realización de testeos específicos que permitan recolectar evidencia médica: toma de temperatura corporal, medición de presión arterial, conteo de pulsaciones por minuto, examen pormenorizado de áreas de importancia (ojos, oídos, nariz, garganta, pecho, cabeza, etc.) y análisis específicos que se consideren necesarios. Una vez que el profesional ha encontrado una conexión entre la información relevada sistemáticamente y otros patrones de indicadores previamente estudiados, elabora las hipótesis de qué puede estar causando el problema que originó la consulta.

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

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

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

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

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

### **Un instrumento... ¿invisible?**

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

Gracias a los avances de la ciencia, existe hoy la posibilidad de ver directamente las cuerdas vocales a través medios laringoscópicos, fibroscópicos y estroboscópicos. Por otra parte, la enorme cantidad de información que descifra la relación entre la función vocal y la actividad corporal general hace posible que el diagnóstico sea preciso aun realizando una observación de superficie del cantante. La falta de libertad en el

sistema fonador se revela comúnmente en una gran tensión en la musculatura externa del cuello. Asimismo, una gran parte del tracto vocal es accesible a la vista: el hecho de que podamos obtener información visual del estado de la lengua, la posición del maxilar y la forma de los labios, ya nos brinda un panorama detallado de la configuración del tracto vocal completo y de la respuesta del tracto vocal al sonido generado a nivel laríngeo. Sabemos además que los músculos que intervienen en el proceso inspiratorio son también músculos posturales, por lo tanto, una observación detallada de la zona de la caja torácica y de los movimientos de la pared abdominal antero-lateral como así también un registro general de la postura del cantante durante el ciclo inspiratorio serán de gran ayuda (Miller, 1986).

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

### **Conclusiones**

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

Vivimos en un siglo en el cual los avances en materia de Técnica Vocal han sido muchos y muy importantes, al punto de modificar los antiguos esquemas de enseñanza-aprendizaje de la disciplina. Las capacidades de diagnóstico y prescripción de estrategias adecuadas y situadas constituyen la condición necesaria para el ejercicio de la profesión y el punto arquimédico a partir del cual reestructurar la actividad toda bajo en el marco de un paradigma sólidamente fundamentado. En el siglo XXI, el requisito principal que debe invertir un docente para enseñar canto no es un oído musical excelso, un gusto estético refinado, una personalidad ególatra, talento divino, ni una carrera exitosa como cantante profesional. El requerimiento fundamental es la *capacidad para reconocer las dificultades vocales de un cantante y operativizar el conocimiento disponible en pos de solucionar dichas fallas*, o lo que es igual, la habilidad para *diagnosticar*.

### **Referencias Bibliográficas**

Bunch-Dayme, M. (2009). *Dynamics of the Singing Voice*. New York: SpringerWien.

Elliot, M. (2006). *Singing in Style*. Michigan: Yale University.

Gainza, V. d. (2002). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.

- Gimeno Pérez, F., & Torres Gallardo, B. (2008). *Anatomía de la voz*. Badalona: Paidotribo.
- Heizmann, K. (2003). *Vocal Warm-ups: 200 Exercises for Choral and Solo Singers*. Mainz: Schott Music GmbH & Co.
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lavignac, A. (1950). *La educación musical*. (A. Jurafsky, Trad.) Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Mauleón, C. (1998). La pedagogía del canto. Aportes desde la investigación multidisciplinaria. *Orpehotron*(4), 86-94.
- McKinney, J. (2005). *The Diagnosis & Correction of vocal Faults: a manual for teachers of singing & for choir directors*. Illinois: Waveland Press.
- Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books.
- Miller, R. (1996). *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press.
- Parussel, R. (1999). *Querido maestro, querido alumno: La educación funcional del cantante - el Método Rabine*. Buenos Aires: Editorial GCG.
- Rabine, E. (2002). *Educación funcional de la voz. Método Rabine*. Buenos Aires: Centro de Trabajo Vocal.
- Sataloff, R. (1992). The Human Voice. *Scientific American*, 108-115.
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Vennard, W. (1949). *Singing, the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer.
- Ward-Steinman, P. M. (2010). *Becoming a choral music teacher*. New York: Taylor & Francis.