



**Universidad Autónoma de Ciudad Juárez**  
**Instituto de Arquitectura Diseño y Arte**  
**Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño**



**La práctica coral como medio para el desarrollo de la  
identidad vocal del cantante lírico**

Tesis presentada por

**Alejandra Ivette García Loera**

para obtener el grado de  
Maestra en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño

**Dra. Erika Rogel Villalba**  
**Directora de Tesis**

Ciudad Juárez, Chihuahua, diciembre de 2020

**Universidad Autónoma de Ciudad Juárez**

Instituto de Arquitectura Diseño y Arte

Departamento de Diseño

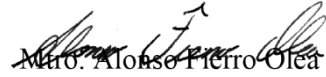
Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño

En nuestro carácter de Directora y Lectores, hacemos constar que la tesis *La práctica coral como medio para el desarrollo de la identidad vocal del cantante lírico* presentada por **Alejandra Ivette García Loera**, cuenta con las características de aportación novedosa y solidez metodológica exigida por la normatividad universitaria.



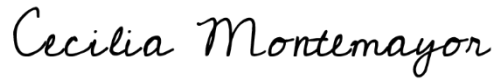
Dra. Erika Anastasia Rogel Villalba

Directora de tesis



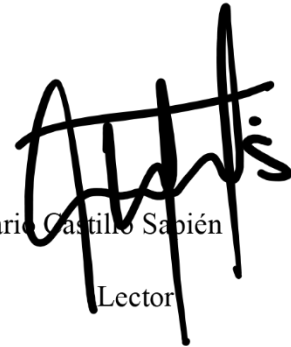
Mtro. Alonso Piñero Olea

Lector



Mtra. Cecilia Angélica Montemayor Cárdenas

Lectora



Dr. Manuel María Castillo Sapién

Lector



Dr. Leonardo Andrés Moreno Toledano

Coordinador de la Maestría

Ciudad Juárez, Chihuahua, diciembre de 2020.

## **Agradecimientos.**

Extiendo mi gratitud en primer lugar a las instancias principales que permitieron la elaboración de este proyecto, comenzando por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), especialmente al programa de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño que pertenece al Departamento de Diseño del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, quienes fueron el espacio de incubación. Igualmente agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el financiamiento e impulso a la difusión de esta investigación.

Seguido, agradezco infinitamente el apoyo de mi directora de tesis, la doctora Erika Rogel Villalba, quien compartió sin reservas su conocimiento y me guio con paciencia, comprensión y profesionalismo, gracias incluso por el apoyo moral que me ha brindado, aunque esto no fuese parte del proceso. Gracias a mis lectores, al maestro Alonso Fierro Olea, quien por años ha dado seguimiento a mi formación, que me ha impulsado a no desistir y ha sido y será uno de los pilares más importantes en mi crecimiento, tanto laboral como personal; a la maestra Cecilia Montemayor, quien me ha apoyado con entusiasmo desde el primer momento que me dio la oportunidad de ser ponente y me ha animado a continuar en el camino de la investigación; al doctor Manuel Castillo, quien comparte conmigo la curiosidad y pasión por la ciencia y pedagogía vocal y quien se ha mostrado como un atinado guía del proceso. Gracias a todos por compartir su conocimiento, corregirme y motivarme.

Agradezco de igual manera a las instituciones que intervinieron en alguna parte del proceso y que contribuyeron enormemente a mi crecimiento profesional, a la Asociación Mexicana de Maestros de Canto (AMMCA) que constantemente apoya a la difusión del conocimiento en el área vocal para una mejor preparación de los profesores y que me abrió el espacio para dar a conocer parte de mis planteamientos; al Instituto Superior de Música Esperanza Azteca, en especial al coordinador Uriel Ortega, quien me recibió durante mi estancia y me permitió conocer su sistema de trabajo y relacionarme con profesores, directores y estudiantes de dirección coral. Agradezco al Festival Internacional de Coros Tlaxcala Canta y al Centro de Formación Coral y Musical de Tlaxcala, ambos dirigidos por el profesor Israel Netzahual, que de igual manera me apoyó con su conocimiento, me brindó espacios de formación y me ayudó a crear vínculos con otros coreutas y directores corales. Nuevamente agradezco a la Universidad Autónoma

de Ciudad Juárez que me permitió desenvolverme profesionalmente y realizar el desarrollo de la propuesta de investigación a través de las clases impartidas en el programa de la licenciatura en música.

Agradezco infinitamente a los profesores y directores, Israel Netzahual, Francisco Zúñiga, Julio Morales, Noel Josafat, Claudia Londoño, Uriel Ortega, José Galván, Luis Enrique Tellez, Liliana Montiel y Ubail Zamora; todos expertos en el área vocal y coral; por compartir ampliamente sus conocimientos teóricos y prácticos para el apoyo de esta investigación; Gracias por su disposición, su guía, su entusiasmo y su motivación.

Dentro de este proceso, debo agradecer también al ensamble vocal Anaíma, que ha sido una parte fundamental, ellos han sido un fuerte apoyo moral, han confiado en mí y han colaborado incluso en el trabajo de campo, siempre interesados en mis avances y mi bienestar. Gracias a la entusiasta dirección del maestro Alonso Fierro, quien ha llevado al ensamble a salir de la zona de confort, a crear vínculos importantes en la práctica coral ya que consecuentemente, todo el trabajo dentro del grupo ha beneficiado enormemente a la investigación.

Por último, pero no menos importante, agradezco a mis mejores amigos, Aranxa Durán y Oscar Burrola. Gracias Oscar por ser mi motor y mi sustento en muchos sentidos a lo largo de la maestría, gracias por las horas de desvelo, por la guía cuando me sentí perdida y por la honesta y mutua admiración. Gracias Aranxa por involucrarte en mi investigación de todas las formas posibles, por escucharme, por animarme y por el compromiso que me genera no fallarnos. Gracias a ambos por tan valiosa y firme amistad, por ser mi familia.

Gracias a todos y cada uno de los involucrados por el conocimiento, el apoyo e incluso la amistad, siempre me sentiré positivamente comprometida a seguir aprendiendo y generando resultados.

## Índice.

<b>Introducción.....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1. Marco teórico.....</b>	<b>20</b>
Diagrama de análisis de identidad, la integración del Yo y el auto concepto.....	20
1. Plano estructural vocal.....	23
1.1. Clasificación vocal.....	23
1.2. Ideales vocales y posturas pedagógicas.....	24
1.3. Equilibrio de los registros vocales.....	28
2. Plano de las interacciones o entorno en el que se desenvuelve el cantante lírico.....	30
2.1. Perfiles y posturas de los profesores de canto.....	31
2.2. El desarrollo vocal mediante la práctica coral.....	34
3. Plano de la personalidad, identidad del Yo.....	37
3.1. El papel del individuo en el aprendizaje de la técnica.....	38
<b>Capítulo 2. Diseño Metodológico.....</b>	<b>40</b>
<b>Capítulo 3. Desarrollo de la Propuesta.....</b>	<b>47</b>
1. Etapa de entrevistas y observación.....	47
1.1 Entrevistas.....	47
1.2 Observación participante.....	53
1.3 Etapa del diseño de plan de trabajo.....	54
1.4 Plan de trabajo.....	55
1.4.1 Etapa sobre descripción situacional del grupo de estudio.....	57
1.4.2 Etapa de la estructura general de contenidos del plan de trabajo por periodo.....	59
1.4.3 Diseño cíclico de la propuesta de investigación.....	62
2. Etapa de aplicación del desarrollo del plan de trabajo.....	63
2.1 Primer parcial.....	63

2.2 Segundo parcial.....	64
2.3 Tercer parcial.....	65
2.4 Concierto.....	66
<b>Capítulo 4. Resultados.....</b>	<b>67</b>
1. Resultados de la primera aplicación del plan de trabajo.....	67
2. Segunda aplicación del plan de trabajo.....	71
2.1 Descripción situacional de segundo grupo de estudio.....	71
2.2 Ajustes al plan de trabajo.....	71
2.3 Resultados a partir de las relaciones entre contenidos.....	73
2.3.1 Relación cantante- técnica vocal y afinación- coro.....	73
2.3.2 Relación emisión personal- técnica vocal- sonido conjunto.....	73
2.3.3 Relación alineación vocal/registros- afinación- homogeneidad....	74
2.3.4 Exploración y reflexión.....	76
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>78</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>88</b>
<b>Índice de tablas y figuras.....</b>	<b>91</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>93</b>
Anexo 1. Declaración de la contralto Ewa Podleś.....	93
Anexo 2. Entrevistas a directores corales.....	95
Anexo 3. Entrevistas a cantantes solistas que se dedican a la música coral.....	129
Anexo 4. Formatos de observación participante.....	132
Anexo 5. Acotaciones previas a las consideraciones para integración al plan de trabajo.....	140
Anexo 6. Descripción situacional de segundo grupo de estudio.....	150
Anexo 7. Reflexiones del grupo de estudio 1.....	155
Anexo 8. Reflexiones del grupo de estudio 2.....	160

## Introducción

El canto ha estado presente desde los inicios de las antiguas civilizaciones de Occidente, tanto en el género vernáculo o profano como en la música sacra, teniendo un papel importante en la transmisión de noticias, en temas de la cotidianidad del ser humano, como sentimientos y tradiciones y en las prácticas religiosas respectivamente.

Es pues en la Edad Media donde la iglesia cristiana logra tener un papel dominante como institución social, el cual le permite imponer nuevas reglas basadas en su ideología; específicamente dentro del canto; estableciendo el canto gregoriano como parte fundamental de sus oficios religiosos, por considerar la música instrumental poco apta para transmitir un mensaje debido a la ausencia de texto. (Burkholder et. al 2015)

Los aportes de la iglesia a la música fueron importantes, ya que es gracias a esta institución que se determinó un método de escritura musical, además de que en este mismo periodo desarrolló la polifonía, tomando como base el canto gregoriano, el cual se estipuló como melodía original para la creación de nuevas melodías paralelas a la misma, que se fueron desarrollando a partir de varias formas musicales hasta llegar al motete<sup>1</sup>. A las voces graves encargadas de mantener esta melodía se les denominó tenores. (Manzanos, A. 1981)

En el periodo del Renacimiento, se logra establecer un equilibrio entre cuatro voces: la más grave, determinada como tenor en la Edad media, pasó a ser contrabajo o bajo, el tenor ahora era el encargado de sostener las partes medias y sobre él se estableció la voz de contrateno o contralto que cantaba una melodía más aguda a contra del tenor, para luego agregar una voz aún más aguda, que sería definida como soprano. Estas cuatro voces han prevalecido hasta el siglo XXI como la base de todo conjunto coral. (Manzanos, A. 1981)

Sin embargo, todos estos avances musicales no dejan de lado el hecho de que las reglas sobre a quién beneficiaba todo este conocimiento estuviera basado en la ideología de la iglesia cristiana, por lo que las mujeres no fueron favorecidas, ya que no se les permitía cantar en los oficios religiosos, a excepción de los conventos, así que al surgir la polifonía, la iglesia recurrió a hombres falsetistas y posteriormente a niños que pudieran cantar las

---

<sup>1</sup> El motete es una composición polifónica de carácter imitativo sin acompañamiento instrumental nacida alrededor del siglo XIII.

notas agudas para la práctica vocal religiosa, algunos de ellos serían castrados para conservar la voz ladina. Esto nos dice que a pesar de que aparecen los términos contralto y soprano en la música vocal, no se refieren a la tesitura vocal femenina como se le conoce en el canto solista, sino a melodías de la música coral polifónica que claramente no corresponden a una clasificación sexual.

Durante este mismo periodo se crearon nuevas instituciones encargadas del desarrollo musical, las academias de arte, las cuales no solo eran para los empleados de las iglesias, sino también para laicos, de las cuales una vez más las mujeres fueron excluidas en su mayoría, puesto que no se les permitía el estudio formal, aunque algunas aprendieron a leer música dentro de sus hogares y muchas siguieron desarrollándose en la práctica en la música profana. (Burkholder et. al 2015).

Por su parte las mujeres lograron posicionarse formalmente dentro del canto a partir del periodo Barroco, con el fuerte desarrollo de géneros profanos como la ópera y el oratorio, gracias a los cuales se impulsaron las voces como solistas y las mujeres fueron integradas a la música coral otorgándoles las melodías de soprano y alto en respuesta a la naturaleza tímbrica de sus voces y el registro que resultaba complicado para los hombres.

En cuanto a enseñanza se refiere, las academias de arte del Renacimiento basaban su método directamente en la imitación del maestro por parte del aprendiz. Con el crecimiento de la ópera, surgieron las escuelas de canto tradicional, en las que las mujeres fueron tomadas en cuenta gracias a las características del género musical, por lo que dichas escuelas no solo enriquecieron la música vocal incluyendo a las mujeres en la formación académica musical, sino que además aportaron a la forma de aprendizaje del canto generando un estilo vocal definido por cada una de estas escuelas, destacando la alemana, francesa y la italiana que más adelante dio paso al estilo bel cantista. (Suarez, E.M., 2008)

Aunado al desarrollo pedagógico vocal también surgieron científicos interesados en el fenómeno de producción de la voz entre el siglo XVII y el XIX, contribuyendo a comprender el proceso de la emisión y a clasificar la voz como instrumento (Fernandes, R.H., 2017). Además, se generó una clasificación vocal que ha sido la base para la orientación de las voces desde el nacimiento de la ópera hasta el siglo XXI, la cual define como soprano, mezzo-soprano y contralto a las voces femeninas de la más aguda a la más

grave respectivamente y como tenor, barítono y bajo a las voces masculinas bajo el mismo criterio.

A esta clasificación se agrega la voz de contratenor que resurge fuertemente como solista gracias a Alfred Deller a principios del siglo XX y se integra a la clasificación de voces masculinas quedando como la más aguda. Como consecuencia también comienza a darse la integración de los contratenores en la música coral, por lo que se integran a las secciones determinadas como femeninas en los coros mixtos.

Esta situación trajo un periodo difícil de posicionamiento para los contratenores, los cuales aún siguen luchando contra profesionales del canto que no los reconocen como una tesitura natural, lo cual complica su desarrollo ya que para algunos maestros podría resultar difícil el trabajar con esa tesitura que resulta poco explorada para ellos. Es así como los contratenores contribuyeron a que se reconsideraran los criterios de clasificación de voces dentro del paradigma tradicional de la música, por lo que también las mujeres de voces graves se han visto beneficiadas con estas nuevas formas de pensamiento, que aunque no son una generalidad, han permitido a las mujeres irse posicionando en cuerdas que les resulten más cómodas a su voz dentro de la música coral, apareciendo términos como *female tenors*, *contralto profundo* y *contralto basso* por lo que se abre la posibilidad a que las voces de hombres y mujeres se mezclen en cualquiera de las cuatro cuerdas que componen el coro (soprano, alto, tenor y bajo).

Se puede inferir con base en los tópicos anteriores que el papel del estudiante de canto y la forma en la que se adquiere el conocimiento de la técnica vocal se ha ido modificando a través del tiempo. Respecto a esto, desde una perspectiva contemporánea, Bustos (2003) explica que en el ámbito de la educación y la pedagogía se ha optado por un cambio de paradigma, pasando del enfoque conductivista al cognitivista. Las diferencias entre ellos pueden explicarse a través de sus prioridades. El enfoque conductivista se centra en los resultados, se acerca progresivamente a una meta, por lo que fija objetivos operativos, quien aprende no toma decisiones respecto a objetivos ni los caminos o herramientas adecuadas para llegar a la meta prefijada.

El enfoque cognitivista que parte del constructivismo, apuesta por la construcción individual del conocimiento, lo que permite que el sujeto obtenga información nueva que pueda comparar y complementar con el conocimiento previo y personal, generando una red de conceptos que pueden estar en constante modificación. Para ello habría que tomar

en cuenta tanto el constructivismo social como el individual, que forman parte del mismo paradigma y que relaciona al individuo con su entorno. Tanto la logopedia como la fonoaudiología que están ligadas directamente con el canto, han modificado de igual manera su postura, dejando el protocolo cerrado que se orienta simplemente a las funciones corporales, para dar paso a la reeducación vocal desde la conciencia del cuerpo, a partir de procesos individuales con metas personalizadas. (Bustos, 2003)

En el caso del aprendizaje del canto, esto se traduce al cambio de paradigma del aprendizaje de la técnica orientada simplemente a las cuestiones operativas y las metas técnicas fijadas por cuestiones estilísticas y exigencias del repertorio, a un enfoque que beneficie al cantante, que lo ayude a comprender su instrumento y le permita ser participe en la toma de decisiones sobre lo que puede beneficiar o no a su cuerpo y su emisión, colocando al maestro como guía del proceso.

Por su parte, una vez considerando la percepción del individuo, surgieron conceptos como el de identidad vocal. Ware (1982), explica que la identidad vocal se refiere al sonido que uno acepta como su voz propia o su sonido personal; este factor influye considerablemente en la forma del uso de la voz, por lo que es recomendable que empate con los principios de producción vocal eficiente, para evitar que la identidad vocal se base en lo que el autor determina como falsas presunciones y modelos impropios que promuevan un mal uso o abuso vocal.

Cooper (1990) agrega que en el proceso de búsqueda vocal el individuo escucha un sonido nuevo, pero no puede creer que realmente sea suyo, por lo que hacer la transición de su voz habitual anterior a un sonido con un tono vocal equilibrado y natural puede ser una experiencia inquietante.

Aunque este concepto brinda una idea general de lo que es la identidad vocal, no ha sido observada aun como un fenómeno complejo, a diferencia de otras disciplinas que hablan sobre el individuo y el tema de identidad.

Con el desarrollo de la pedagogía vocal y la reciente búsqueda de la inclusión del individuo en el proceso de aprendizaje, podemos resaltar el problema central de esta investigación: la actitud impositiva dentro del proceso de enseñanza/aprendizaje del canto, la cual es promovida por algunos profesionales del canto; ya sea profesores,

directores corales e incluso otros cantantes; creando confusión en los estudiantes de canto que se encuentran en un proceso de descubrimiento y aprendizaje de la técnica vocal.

Al ser un problema de amplio alcance en cuanto a sus consecuencias, se observa primordialmente a través de dos perspectivas de aprendizaje del canto: el canto lírico o solista y el canto coral, de los cuales se identifican cuatro puntos nodales en cada caso: en el canto lírico existen las consecuencias que implican la teoría, el profesor, el estudiante de canto y su repercusión en la clasificación vocal ; por su parte en el canto coral se revisa la teoría, el director coral y, en lo que concierne a esta investigación, el cantante lírico que se aproxima a la música coral, por lo que lo nombraremos cantante-coreuta, de igual forma habrán de observarse las implicaciones en la clasificación vocal.

Comenzando por el canto lírico, es posible observar desde la teoría distintas formas de enseñanza que se han desarrollado a lo largo de los años y que hasta la fecha siguen vigentes, por lo que la acumulación de tantas ideas y la necesidad de algunas corrientes de imponerse como el camino correcto para el desarrollo de la técnica vocal, han generado desacuerdos que van desde el hecho de referirse a dos cosas distintas con el mismo nombre, hasta diferir en términos importantes para el canto como el *apoggio* o el *falsette*, o incluso influir o poner en duda la identidad vocal de un cantante.

Es de esta manera que el principal mediador entre el estudiante de canto y la teoría resulta ser el profesor, quien da dirección a la formación del futuro cantante. Desde la perspectiva del profesor, es él el responsable del sano desarrollo de cada voz y a su vez puede convertirse en el primordial agente de cambio en la percepción de cada uno de sus estudiantes.

El problema sobreviene cuando el propio profesor toma una actitud impositiva ante sus estudiantes, de tal forma que les impide cuestionar sus ideas o tener otro tipo de interacciones, además de inclinarse por métodos de enseñanza del canto basados en la imitación o la difusión de resoluciones técnicas que funcionaron para una persona en específico, pero no se adaptan del todo a las características del nuevo individuo que se aproxima al canto.

La imposición en este caso desemboca en una notoria falta de reflexión personal por parte del estudiante de canto, lo que a futuro produce cantantes que siempre dependen del profesor para identificar sus fallas y corregirlas; por otra parte, en el peor de los

escenarios, este tipo de enseñanza convierte al estudiante de canto en una copia fiel de su profesor, lo que podría llevar a una voz con características opuestas a las del maestro a desarrollar prácticas poco saludables para su instrumento vocal y a no contar con una identidad propia.

De igual forma, desde el punto de vista del estudiante existe la inquietud por recibir una clasificación que les ayude a definir a qué tipo de voz o tesitura pertenecen. Cuando el estudiante se empeña en catalogarse antes de explorar las posibilidades de su voz, corre el riesgo de impulsarse a sí mismo a la imitación, queriendo obligar a su voz a adaptarse a las voces que a él le gustan o considera adecuadas, llevándolo a un estado de frustración si su voz no cumple con las mismas características, así como al desarrollo de afecciones vocales.

En cuanto al tema de clasificación vocal, si bien es cierto que hay voces que parecen ser muy claras en cuanto a sus características, existe también la posibilidad por parte del profesor de otorgar una clasificación de forma prematura, que lleve al estudiante a imitar voces que pertenecen a determinada tesitura, mermando el desarrollo de las posibilidades del instrumento vocal en particular, debido a estereotipos que le impiden desarrollar su propia identidad vocal. El reflejo de esta clasificación prematura es posible verlo en voces con una extensión y posibilidades de color tan amplias, que incluso entre profesores no logran ponerse de acuerdo para identificar, lo que una vez más genera confusión en el estudiante de canto y le provoca frustración. Es así como las consecuencias del problema de la imposición trascienden al plano de la clasificación de las voces y la necesidad del cantante de adquirir una identidad vocal.

Al imponer una tesitura que haga sentir fingido o forzado al cantante todo el tiempo existe la posibilidad de que el desgaste vocal sea mayor y que se provoquen afecciones a las cuerdas vocales desde mínimas hasta catastróficas. En una entrevista para la revista *Opera News* la contralto Ewa Podles habló sobre la experiencia de su hermana, quien tenía una voz de contralto natural, pero tuvo que abandonar su carrera debido a que “le destrozaron la voz” según sus palabras, suponiendo que se debió a malas decisiones de sus profesores que la llevaron a un mal manejo de la técnica. (Myers, E., 2002)

Es así como las consecuencias del problema de la imposición son tema de discusión para cantantes profesionales que luchan contra estas posturas, contraltos mundialmente reconocidas en el ámbito de la ópera como Ewa Podles y Lil Chookasian expusieron el

hecho de que muchos maestros de canto no están capacitados para detectar una voz de contralto, por su tendencia a empujar hacia arriba voces que son naturalmente graves y llegaron a asegurar que el motivo de ello era el miedo o incapacidad para trabajar con la voz de pecho, a lo que agregaron que es fundamental el trabajo de voz de pecho para el desarrollo de una contralto, al igual que para las demás voces femeninas (Myers, E., 2002). Aunque este problema lo exponen las contraltos desde la perspectiva del funcionamiento de su tipo de voz, es un problema general al que se enfrentan voces con una extensión vocal amplia y con cambios de color entre registros en su etapa principiante como cantantes.

Ahora bien, hablando de la práctica coral, encontramos que es un medio de enseñanza/aprendizaje del canto, pero de forma colectiva, además de que, en muchos casos, el camino hacia el canto lírico se da de lo general a lo particular, es decir, la música coral funge como un medio de aproximación al estudio académico del canto solista, que puede desembocar exitosamente en este perfil, en coralista profesional y en ciertos casos en un cantante con ambos perfiles.

Del mismo modo, la práctica coral suele ser parte de la formación del cantante lírico como parte de algunos programas académicos universitarios de música; ya sea como materia obligatoria u optativa; y de no ser así, representa una oportunidad de trabajo o práctica artística que algunos cantantes líricos deciden explorar. Es aquí donde la música coral encuentra su lugar en el desarrollo del estudiante de canto, ya que se establece una relación directa entre ambas vertientes, el canto lírico y el canto coral.

La práctica coral es joven en cuanto a sus planteamientos teóricos, por lo que, en cuanto al tema de teoría vocal, se nutre de los planteamientos que ofrece el canto solista sobre el correcto uso y funcionamiento de la voz, buscando aplicarlo para la búsqueda de un sonido colectivo.

Es así como los directores corales se ven envueltos en las mismas problemáticas que los profesores de canto, dando como resultado algunos directores con actitud impositiva, de forma que establecen estándares de emisión vocal o bien, ideales de sonido para su coro que suelen no ser del todo benéficos para los estudiantes de canto lírico, en este caso, si además el estudiante cuenta con un profesor impositivo, es posible que se le impida participar en este tipo de agrupaciones, sobre todo si las ideas técnicas entre el profesor y

el director coral son opuestas, generando confusión en el estudiante, quien posiblemente generará prejuicios respecto a la práctica coral.

Desde el punto de vista del estudiante de canto lírico que se aproxima al canto coral, puede encontrarse con coros que le exijan un sonido mucho más suave e incluso una emisión débil, distinto a lo que conoce o a lo que está acostumbrado por su naturaleza solista, lo que puede generarle frustración e incluso llevarlo a un uso poco saludable de su instrumento. Si además el estudiante aún no se encuentra en un nivel técnico en el que sea capaz de resolver las exigencias de emisión del director coral y sus dudas en el proceso no son resueltas ni por el director ni por su profesor, tendrá que decidir cuál de los dos caminos es el adecuado, esto puede alejar a cantantes de la práctica coral que deciden alejarse de la confusión técnica y prefieren evitar lastimar su instrumento vocal.

Respecto al tema de clasificación vocal y el uso de la voz en la práctica coral, se pueden ver las repercusiones de usar las bases de la teoría vocal del canto lírico, ya que por este motivo se ha relacionado los nombres de las cuerdas del coro con las tesituras del canto lírico; que como se ha mencionado en los antecedentes, no son lo mismo aunque tengan el mismo nombre; es así como algunos directores de coro otorgan una clasificación vocal a sus coreutas y en el caso de los cantantes líricos, esperan que se relacionen directamente, es decir, un tenor debe cantar en la cuerda de tenor, una soprano en la cuerda de soprano y así sucesivamente, sin considerar si el tipo de emisión y el registro del repertorio son favorables para el cantante-coreuta.

Cabe mencionar que, como resultado de esta concepción, existen numerosas agrupaciones vocales trabajan sobre la clasificación de voces adoptada como tradicional que tiene como primer criterio la división de voces masculinas y femeninas, la cual además ha traído una exclusión que no favorece a cantantes como los contratenores y contraltos.

Estas ideas rígidas e impositivas, traen repercusiones incluso para los coreutas que no son cantantes solistas o para aquellos que tienen la inquietud de aproximarse al canto pero son inexpertos, por ejemplo, en el caso de la contralto, hay quienes no pueden cantar de manera natural o siquiera alcanzan el rango designado para la cuerda de contralto dentro de un coro, la cual es la voz más grave que puede o debe cantar una mujer bajo el pensamiento de la clasificación vocal tradicional, por lo que quedan descartadas y bajo esta experiencia, se puede generar la idea de que no se tiene talento para el canto y estas

voces se pierden antes de si quiera haber entrado a la práctica como experimentación, por lo que en esta especie de primer filtro pueden perderse muchas de estas voces.

Aquellas mujeres que presentan una naturaleza grave y que logran cantar en la voz de contralto a partir de la voz de cabeza de manera consciente o no, podrían enfrentarse desde ese momento ante el abandono de su voz de pecho lo cual traería a su vez fuertes repercusiones a la hora de trabajar como cantante solista.

Existen numerosos problemas que rodean al desarrollo de la voz, como los que han sido ya expuestos, que cabe resaltar que, aunque en determinado momento parezcan problemas aislados, al revisar su origen podemos ver que todos ellos son resultado de la cultura de imposición que existe dentro del ámbito vocal y que deja al estudiante de canto, como individuo, fuera del proceso de enseñanza/aprendizaje, generando un flujo de información unidireccional donde el profesor o el director imponen metas operativas y el alumno solo se limita a recibir la información y tratar de cumplir dichas metas.

Con base en lo anteriormente mencionado, es posible que el desarrollo de las voces sea un conflicto que va más allá de la técnica vocal, se genera de una forma compleja que pudiera estar más relacionada con la identidad vocal del cantante, resaltando el conflicto de la clasificación vocal que rige el sano desarrollo de las voces. El problema de la imposición aunado a la necesidad de una correcta clasificación vocal, nos lleva a observar que la identidad vocal se construye de manera social y personal y que además es guiada por los profesores de canto o directores, lo que condiciona a los cantantes y sus voces a depender de factores como el tipo de enseñanza al que se sometan, así como las libertades y prejuicios del entorno para el desarrollo de su instrumento y la concepción de lo que es vocal y socialmente correcto o no. Por este motivo, se considera necesario abordar el problema por medio de una visión integral que permita comprender la amplitud del mismo.

Es así como se llega a establecer el objetivo general de esta investigación, el cual busca analizar cómo la música coral puede ser un medio para el desarrollo de la identidad vocal del cantante lírico dentro del proceso de formación académica, por lo que para alcanzarlo se establecen a su vez, tres objetivos particulares:

1. Buscar un modelo de identidad que ayude a explicar la configuración de la identidad vocal para situar a la música coral dentro del proceso de enseñanza/aprendizaje de la técnica vocal.
2. Definir las necesidades técnicas del cantante lírico.
3. Diseñar y aplicar un plan de trabajo para la práctica coral que contribuya al desarrollo de la identidad vocal del estudiante de canto lírico.

Esta investigación es importante debido a que toca dos puntos en los que la teoría es escasa o se encuentra en desarrollo: la identidad vocal y la práctica coral. De modo que se espera contribuir a su vez a la teoría del canto lírico que, si bien es bastante extensa, aún se encuentra en la búsqueda y desarrollo de nuevas formas de enseñanza/aprendizaje de la técnica vocal.

En cuanto a la identidad vocal, se busca explorar todos los factores que intervienen en el proceso de búsqueda personal de la voz, para poder determinar cuáles son aquellos que ayudan al cantante a ir construyendo dicha identidad. De tal forma, que el objetivo es ir más allá del plano conceptual, para comprender la identidad vocal como un proceso complejo de construcción, en el cual, se logre establecer una relación más clara entre la práctica coral y el canto solista.

Como se ha mostrado en los antecedentes, el canto lírico ya cuenta con algunos planteamientos teórico-pedagógicos que apuestan por la inclusión del individuo en el proceso de enseñanza/aprendizaje del canto, es por esto que se propone la práctica coral, como un medio en el que el cantante tenga la oportunidad de explorar otras posibilidades de su voz, creando un espacio colectivo que permita la búsqueda personal, de forma que el cantante reflexione y se conozca a sí mismo a través del otro, lo que permitiría establecer comunicación entre el estudiante y el director de coro, contribuyendo indirectamente al proceso del estudiante y del profesor de canto.

Cabe mencionar, que esta investigación busca además reflexionar sobre los procesos que se dan durante la práctica, ya que actualmente existen situaciones que algunos directores de coro resuelven por intuición o reflexión personal y pueden generar aportes importantes a la teoría de su disciplina, que como se ha visto, es un espacio fértil para la experimentación y generación de propuestas teóricas.

Es importante recordar que en un coro se trabaja con voces y con individuos con distintas necesidades, por lo que la técnica vocal y la identidad son un tema importante para el conjunto. Es por ello que, es relevante trabajar en un primer momento, en la configuración de la identidad vocal, ampliando el concepto para analizar el fenómeno del desarrollo de la técnica, de forma que a cada individuo se le permita tomar las decisiones necesarias para el correcto desarrollo de la voz y se promueva el pensamiento reflexivo. De esta manera el director coral, más que influir en la clasificación de una voz; debido a que existen voces difíciles de clasificar, ya sea por su extenso rango vocal o la diferencia de colores entre registros; podrá contribuir al desarrollo por medio de la experimentación vocal lejos de limitaciones, estereotipos o prejuicios.

Finalmente, se busca hacer una aportación teórica hacia las dos vertientes, tanto al canto lírico como al canto coral, determinando su papel y relevancia en la etapa de búsqueda de la identidad vocal del cantante lírico.

La naturaleza de esta investigación es cualitativa ya que además de realizar una observación a la teoría vocal, busca generar conocimiento a partir de la experiencia particular del sujeto de estudio.

La intención es encaminar el enfoque hacia una investigación aplicada, que registre el proceso creativo de voces durante la práctica coral, de forma que se observe cómo cada individuo es influenciado por el colectivo y cómo contribuye al mismo desde su singularidad.

El alcance de la investigación será explicativo, ya que se pretende llegar a un punto de conceptualización a través de la reflexión de la práctica que beneficie al desarrollo de la descripción a través del método sintético-analítico del fenómeno de la identidad vocal y las posibilidades que se presentan a través de la música coral para el desarrollo de dicha identidad vocal del cantante lírico.

El diseño de la investigación está dividido en dos bloques: síntesis y análisis. La síntesis se refiere al ejercicio de integrar elementos aparentemente aislados en una estructura que los relacione, por lo que se dará forma al marco teórico integrando temas del ámbito vocal, creando relaciones a través de un diagrama de identidad.

Una vez establecida la relación entre la música coral y el canto lírico por medio de la estructura del marco teórico, el segundo bloque que se refiere al análisis se enfocará en el diseño y desarrollo de la propuesta, de tal manera que, ahora se observen cada una de las partes que componen a la práctica coral que puedan contribuir al desarrollo de la identidad vocal.

Al diseñar y aplicar el plan de trabajo se buscará que éste produzca nuevas reflexiones, de tal forma que al conjugar los resultados de la etapa de síntesis y análisis, se genere un nuevo proceso de análisis de la información que permita llegar a una conceptualización que responda a la pregunta de investigación rectora: ¿Qué características debe tener el trabajo coral para fungir como medio para el desarrollo de la identidad vocal del cantante lírico?, lo que a su vez cumpliría con el objetivo general de la investigación.

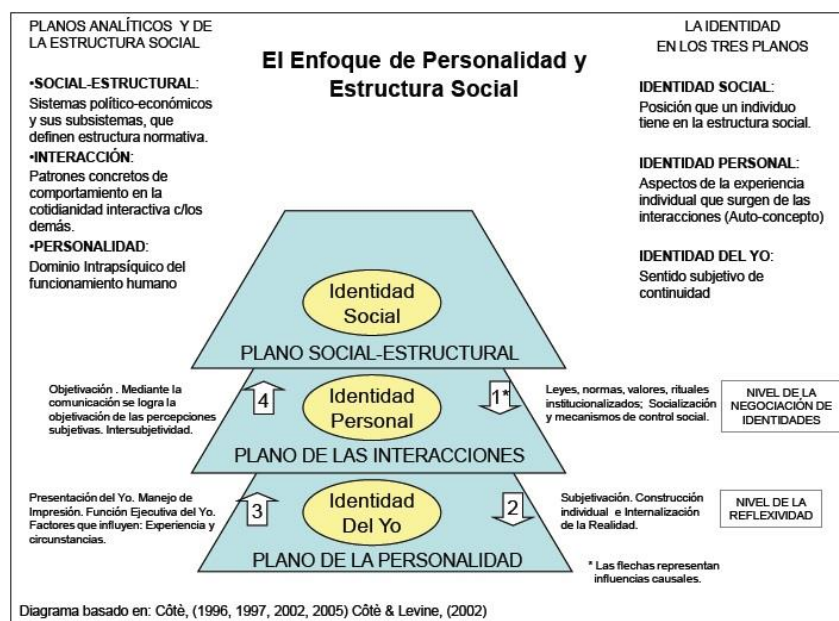
## Capítulo 1. Marco Teórico.

Dentro de este capítulo se abordará el tema de identidad desde una perspectiva social y psicológica a través de la síntesis de un diagrama, que permita posteriormente observar de manera ordenada los factores y posturas que intervienen en la enseñanza-aprendizaje del canto, a través de distintos planos. De este modo, se abordará, como un fenómeno complejo, el cuál buscará definir qué aspectos externos influyen en la configuración de la identidad vocal del cantante además del propio individuo y su profesor. Para ello, se toma el esquema de: El enfoque de Personalidad y Estructura Social de los autores Vera y Valenzuela (2012), mismo que será explicado a continuación:

### Diagrama de análisis de identidad, la integración del Yo y el autoconcepto.

Aunque existen distintas teorías desde la disciplina social al respecto, Vera y Valenzuela (2012) explican la identidad y los procesos implicados en la misma a través del diagrama de enfoque de personalidad y estructura social que logra integrar la visión individual y la social de la misma, por medio de la postura de distintos autores, para ello, se muestra a continuación dicho diagrama, basado en el trabajo de los autores Cote y Levine, que a su vez integra conceptos del Yo de autores como Erik Erikson:

Figura 1. Diagrama de enfoque de personalidad y estructura social.



Fuente: Vera y Valenzuela (2012)

El primer nivel se refiere a la personalidad, donde se da la singularidad a nivel intrapsíquico y se construye la identidad del Yo a través de las relaciones del individuo con su realidad; en el segundo nivel se asienta la identidad personal, es el nivel de socialización primaria en el que se manifiesta el manejo de la impresión o de presentación del Yo, aquí se suscitan los encuentros cotidianos entre individuos de diferentes campos, como la familia, el trabajo, la escuela, etc. En este nivel se presentan las interacciones entre la individualidad y la influencia de la colectividad bajo patrones concretos de comportamiento que pertenecen al análisis micro social, de esta forma se realizan ajustes entre la idiosincrasia individual y las prescripciones sociales. Por su parte, el tercer nivel pertenece al análisis macrosocial y es determinado como el nivel socio-estructural, es decir, donde se conforma la estructura normativa de la sociedad, en él se desarrolla la identidad social basada en la reflexión del individuo respecto a su posición en dicha estructura social. (Vera y Valenzuela, 2012)

De igual manera, Vera y Valenzuela (2012) explican las relaciones que surgen entre estos tres niveles: en la figura la flecha 1 pertenece a la determinación de normas que dan significado y justificación al comportamiento de cada individuo que interactúa en un grupo; la flecha 2 pertenece al proceso de internalización de los resultados de sus interacciones, relacionado con la percepción, incluye los conocimientos y pensamientos que el individuo adquiere de la estructura social; la flecha 3 se refiere al punto en que un individuo inicia o mantiene una relación, lo que conlleva al manejo de la impresión, el equilibrio entre la autoimagen y la imagen pública; por último la flecha 4 se refiere a las definiciones consensuadas que surgen en las interacciones de individuos, a la construcción social de la realidad. Además, se mencionan los siguientes elementos necesarios para un análisis completo de la identidad que explican cómo ésta se forma, mantiene y cambia: los procesos subjetivos del individuo; la auto reflexión del individuo en relación con su comportamiento expresada en la identidad personal y social; juicios emitidos por los observadores de nuestro actuar; lo que los demás dicen de nuestros procesos subjetivos.

Complementariamente, la complejidad de este modelo empata con la definición de identidad brindada por Páramo (2008) quien posteriormente integra el Yo:

Por identidad se entiende las características que posee un individuo, mediante las cuales es conocido. Sin desconocer los aspectos biológicos que la

conforman, buena parte de la identidad personal la formamos a partir de las interacciones sociales que comienzan con la familia, en la escuela y con la gente que se conoce a lo largo de la vida. La identidad así construida va a influir en la manera como actuamos en el mundo. (p. 541)

De esta manera explica la diferencia entre la identidad y la personalidad. La identidad hace énfasis en el aspecto social, la interacción y los aspectos institucionales que influyen en la construcción de esta; Por su parte, la personalidad se enfoca en los aspectos internos del individuo que lo hacen reconocible ante los demás. (Paramo, 2008)

El Yo o como el autor lo llama *self* se refiere a la concepción que tenemos de nosotros mismos ya sea como individuos o como integrantes de un grupo, por lo que destaca la importancia de identificar cómo el entorno influye en la construcción de la identidad y en la formación del autoconcepto. Esta misma conexión social y psicológica que mantienen la identidad del sujeto y el autoconcepto con las relaciones con los otros generan la autoobservación, es decir, las interacciones muestran al individuo qué observar del otro para posteriormente observarlo en sí mismo, contribuyendo de esta manera en la construcción de la identidad propia. (Páramo, 2008)

Por consecuencia el autoconcepto resulta de una influencia marcada por la cultura que genera la organización personal de un conjunto de creencias. Estas creencias resultan de la combinación de nuestra historia personal, los roles adquiridos, intereses personales, actividades, aspectos existenciales, creencias interiorizadas, entre otros. A esto se suma el reconocimiento como miembro de una cultura que comparte valores, tradiciones y formas particulares de relacionarse. (Páramo, 2008)

William James (1989) divide el Yo en tres partes fundamentales: El Yo material, (conciencia corporal, pertenencia familiar, bienes materiales); el Yo social, (reconocimiento, imagen pública); y el Yo espiritual, (punto reflexivo en que se abandona el punto de vista externo). (pp. 234-237)

La construcción del Yo se nutre a medida que el individuo aprende a reconocer y describir el cuerpo y el comportamiento de los otros y el propio, de tal manera que cuando la persona puede describirse a sí misma de la misma forma en que describe a los demás comienza a desarrollar su auto concepto. El Yo solo puede concebirse en el presente, por lo que compararlo con lo que queremos ser o lo que otros quieren que seamos puede

generar crisis, esto indica que existen posibles auto conceptos basados en estándares evaluativos, representaciones de lo que seremos o deberíamos llegar a ser. (Páramo, 2008, p. 547)

Una vez abordados los conceptos anteriores para resaltar la importancia de la reflexión de cada individuo y el conocimiento sobre sí mismo, así como de la identidad desde un punto de vista general, tomaremos la estructura del diagrama proporcionado por Vera y Valenzuela (2012) para observar cómo se construye la identidad vocal del cantante lírico, integrando factores que influyen en la misma para mostrar las distintas posturas que existen en cada plano.

Esta investigación fundamenta su estructura teórica, formando una interrelación a través de esos tres planos, como el medio para sustentar, la identidad vocal del cantante lírico; quedando de la siguiente forma: El plano estructural vocal, el plano de las interacciones o entorno en el que se desenvuelve el cantante lírico, el plano de la personalidad, identidad del Yo, la cual será desarrollada a continuación:

## **1. Plano Estructural Vocal.**

En el siguiente apartado se abordarán las cuestiones normativas del ámbito vocal, por lo que se expondrá aquello que se ha determinado a través de profesionales del canto; docentes, cantantes profesionales, especialistas de la salud vocal e investigadores; referente al nivel técnico y conceptual.

### **1.1. Clasificación vocal.**

La clasificación vocal es definida por Mansion (1977) de la siguiente manera:

*Clasificar una voz es rotularla, ubicarla en una categoría determinada. Es reconocer que esa voz se presta para interpretar las arias y los papeles de dicha categoría (...) Es evidente la capital importancia que tiene para el porvenir del cantante la clasificación de su voz, y la fatiga que representaría para él tener que cantar obras que no le conviniesen. (p. 71)*

Mansion (1977) habla sobre la necesidad de que la voz sea clasificada por su *tessitura* y su timbre y no por su extensión; postura respaldada por otros teóricos del canto como Richard Miller y Manuel García; de manera que define la *tessitura* como la zona de la voz en que el cantante se desempeña con mayor facilidad en emisión de sonido, dicción

y articulación y explica el timbre como el color y la personalidad de cada voz. Además, hace hincapié en que la clasificación vocal no debe hacerse de una forma apresurada, sino al contrario, es necesario darse el tiempo para escuchar lo que el alumno pueda desarrollar, ya que la voz se va modificando con el estudio de la técnica, y lo que parece ser una voz en un principio puede cambiar en dicho proceso, de igual manera menciona que se debe evitar tomar como referente el timbre de la voz hablada, ya que comúnmente está mal colocada. Resalta que lo importante no es darle un nombre a una voz sino guiarla por un camino sano que le permita sacar su máximo potencial. (p. 72)

La necesidad de esperar al desarrollo de la técnica para clasificar una voz que menciona Mansion (1977) se complementa con la información brindada por Miller (2004), quien explica que en el timbre o color de la voz intervienen las modificaciones que se realizan en el tracto vocal, muchas de las cuales pueden realizarse de manera voluntaria por el cantante, es por ello que resulta relevante el desarrollo de la técnica para la identificación del timbre.

Aunque no se considera la extensión de la voz el indicador principal para la clasificación, se han generado múltiples guías para identificar cada voz, en las cuales se plantea un aproximado de la nota más grave a la nota más aguda que canta cada una de las clasificaciones.

Desde la perspectiva práctica del cantante, Ewa Podles realiza aportaciones personales para la comprensión de las características de voces como la suya. Al respecto menciona que, aunque actualmente se le define a la contralto como la voz más grave femenina, esto no es del todo cierto, ya que a su parecer la contralto comprende las tres voces en una, sonando como alto en el registro grave, como mezzo-soprano en la parte media y como soprano en la zona aguda de su voz. Esto a su vez sustenta la idea de que el timbre se modifica en relación con las acciones que se realizan sobre el tracto vocal, por lo que es importante no solo valerse de una de las características; timbre, tessitura y extensión; para clasificar una voz.

## **1.2 Ideales vocales y posturas pedagógicas.**

Por mucho tiempo el canto ha estado condicionado por la naturaleza de cada lengua o idioma y por la importancia que cada país o región otorga al texto en contraste con la melodía vocal, por ejemplo, la escuela francesa pone especial énfasis en la declamación de la palabra, mientras que la escuela bel cantista italiana se enfoca en el

desarrollo de la melodía. Gracias a esto se han generado distintas maneras de emitir la voz; ejemplo de ello es la nasalidad y elevación de laringe en culturas del Medio Oriente. (Stein, H., 2000) A estas formas distintas de emisión de la voz las denominaremos “ideales vocales”.

En la actualidad, al abordar repertorio de distintos periodos musicales y distintos idiomas, pudiera surgir la duda respecto a si es necesario desarrollar la técnica de cada escuela nacional de canto en función de la interpretación de dicho repertorio apegado al estilo musical y los ideales vocales, de la época y la región respectivamente; De igual manera pudiera llegar a cuestionarse cuál de las técnicas es la mejor desde una perspectiva general. Para generar una reflexión respecto a estas interrogantes, haremos una revisión de las posturas de autores como Roberto Bañuelas, Richard Miller y Hanns Stein.

Respecto a los requerimientos del idioma, Bañuelas (2001), menciona la importancia que tiene el valor fonético de las palabras y cómo este último guía la impostación vocal:

La técnica de canto de la escuela italiana está basada en la sonoridad y fonética de sus vocales. Si se canta en italiano, pero los resultados son aproximados o equívocos, la causa del error proviene de emitir las vocales con características fonéticas de otro idioma. (p.72)

Por su parte Stein (2000), habla de la globalización actual de las escuelas de canto, refiriéndose a la exigencia que se ejerce sobre los cantantes para expresarse adecuadamente en distintos idiomas y estilos, por lo que considera absurdo que hoy por hoy se promueva una división de escuelas de canto. Es debido a esta misma globalización que el autor sugiere abordar la técnica vocal de forma abierta y lejos de cualquier dogmatismo.

De igual manera Miller (2004), aporta a la visión de Stein al considerar que los ideales vocales nacionales o regionales, en contraposición de los ideales globales, evitan que cantantes talentosos adquieran libertad vocal y logren carreras internacionales, por no permitir cualidades que son esenciales para el canto internacional. (pp. 191-192)

A partir de esto podemos inferir que más que atender a los métodos o técnicas de una escuela de canto nacional específica, es necesario atender al estilo musical y a la fonética del idioma de la pieza que se aborda, esto mismo evitará posicionar a cada una de las escuelas por encima de la otra y permitirá que el cantante acceda a una postura global.

Esta globalización de los ideales vocales; y por consecuencia de la técnica vocal; nos dicta un cambio de paradigma que nos lleva a hablar de la pedagogía vocal contemporánea, la cual permitió comprender de cerca el funcionamiento de la voz a través de investigaciones científicas, por lo que el enfoque del aprendizaje de la técnica se modificó paulatinamente, pasando de una postura basada solo en ideales vocales técnicos y estéticos desarrollados por ejercicios guiados por la intuición, a una visión científica que buscara la comprensión objetiva de las funciones y la constitución de la voz como instrumento, para desembocar en un enfoque que integra los anteriores, pero que a su vez busca un desarrollo vocal saludable centrado en el cantante como individuo.

Es así como a través de este desarrollo pedagógico podemos definir el actual objetivo de la técnica vocal, el cual es coordinar el proceso de respiración, la vibración de las cuerdas vocales y el efecto filtrante del tracto resonador (Miller, 2004). De igual forma se busca que esta coordinación se realice de forma consciente y voluntaria, contribuyendo a que el cantante identifique las posibilidades de su voz en equilibrio con las necesidades musicales. (Bañuelas, 2001) Por lo que el desarrollo de la técnica bajo esta perspectiva ha generado distintas posturas pedagógicas respecto a cuál es la mejor forma de transmitir y generar este conocimiento en el cantante.

Stein (2000), comparte su perspectiva sobre el entendimiento del funcionamiento corporal durante la emisión vocal:

La respiración, el apoyo, la presión de aire subglótica, el flujo de aire que lleva el sonido a los resonadores, el manejo de la cavidad de emisión, etc., son nociones muy difíciles de definir. Para explicarlas y llevarlas a la práctica, hablamos de sensaciones, que no siempre corresponden a la realidad fisiológica. Por ejemplo, la sensación durante una correcta respiración es la del ensanchamiento de la musculatura abdominal. Hablamos, por eso, de respiración abdominal, siendo que esa sensación es consecuencia de la completa expansión de los pulmones, único verdadero órgano respiratorio, el que sin embargo no sentimos. Hablamos entonces de respiración abdominal, intercostal o clavicular, de acuerdo a la mayor o menor utilización y expansión de los pulmones. Y estas sensaciones varían mucho de una persona a otra. (p.43)

Sin embargo, esta visión es refutada por Miller (2004) quien, a diferencia de Stein, considera innecesario inventar funciones para comprender la respiración o la fonación,

como situar el diafragma en otros lugares del cuerpo o crear funciones o relaciones entre músculos que no existen, como la respiración abdominal de Stein. Este autor menciona que el proceso del canto debe explicarse de forma honesta a través de hechos físicos reales, ya que lo considera más simple y rápido, además de que elimina el misterio y permite cantar con mayor libertad.

Parussel (1999) mantiene una postura más abierta sobre la enseñanza de la técnica vocal en función del beneficio del cantante:

El maestro debe tratar de dar sus consignas y explicaciones en forma clara y concisa, y – de ser posible – utilizando distintas imágenes (visuales, táctiles, propioceptivas, etc.) hasta encontrar aquellas que su alumno sea capaz de entender. De esta manera logrará que aquel necesite un tiempo mínimo para la comprensión y pueda abocarse rápidamente a los objetivos de la ejercitación. (p.23)

De esta manera Parussel, más que optar por una postura personal, busca adaptarse a la visión del alumno y comenta que así como hay alumnos que requieren explicaciones muy técnicas para confiar y comprender la emisión, de igual manera hay alumnos que requieren del uso de la imaginación a través de imágenes metafóricas o como ella las llama “imágenes pedagógicas”<sup>2</sup> que evoquen a la mejora del funcionamiento vocal, siempre y cuando dichas imágenes sean claras, eviten ser negativas y tengan en cuenta la historia y experiencia del alumno para evitar imponer la forma de aprendizaje del maestro. (Parussel, 1999)

A partir de estas posturas, podemos decir que en la actualidad puede considerarse válido hacer uso de cualquier tipo de herramientas pedagógicas con el fin de lograr que el alumno comprenda y domine la técnica vocal, siempre y cuando se logre un equilibrio entre las exigencias de estilo y lenguaje, el conocimiento objetivo del instrumento vocal y las características del cantante como individuo. “Si se comprende por un lado cómo y por qué se producen determinados sonidos (intensidades, tesituras y ataques) y efectos vocales a nivel fisiológico y por otro cuáles de ellos se emplean en cada estilo, es decir, la vocalidad propia de cada tipo de música, se podrá hacer una aproximación a cualquier estilo empleando los recursos técnicos pertinentes.” (Villagar, 2016, pp. 26-27)

---

<sup>2</sup> Un ejemplo de una imagen metafórica o pedagógica proporcionado por Parussel es pedir al alumno que imagine que el aire que expulsa es como un chorro de agua de una fuente y su voz es una pelota de ping pong sostenida constantemente por el chorro, esto puede provocar que el alumno mantenga un flujo constante de aire y emita el sonido sin esfuerzo.

### **1.3. Equilibrio de los registros vocales.**

Con registro vocal nos referimos a la zona del rango de la voz en la que el timbre se mantiene más o menos homogéneo, por lo que puede sentirse la transición de un registro a otro gracias al cambio en el funcionamiento de las cuerdas vocales, como si hubiera un ‘cambio de marcha’ (Villagar, 2017). El nombre que se otorga a cada registro hará referencia a la zona del cuerpo en que se detecta mayormente la resonancia; registro de pecho o cabeza.

El equilibrio de los registros vocales es necesario para el completo desarrollo de la voz cantada (Villagar, 2017) es por ello, que se abordarán las teorías de los registros vocales para luego describir el uso de cada uno de estos registros a través de diversos autores.

Ware (1998) explica tres teorías que permanecen acerca de la existencia de uno o más registros en la voz: La primera teoría sostiene la idea de que la voz al funcionar correctamente suena como un solo registro sin cambios, argumentando que es mejor para el estudiante que no se le hable de registros diferentes que puedan confundirlo. La segunda teoría aporta la división de dos registros, pecho y cabeza, los cuales están basados en el punto donde se siente la vibración en el cuerpo, en la parte grave y aguda de la voz respectivamente. La tercera propone la división de registros incorporando el registro de pecho y cabeza, pero agregando un tercero que determinan como voz de mezcla o voz media, la cual como su nombre lo indica se encuentra en la parte media del registro y es producida por una mezcla de las cualidades de la voz de pecho y voz de cabeza.

Bañuelas (2001), empata su visión a la teoría de la existencia de un solo registro homogéneo, ya que explica que, si el cantante concibiera la división de dos o más registros, todo el tiempo estaría en la búsqueda de un engrane perdido entre el final del registro de pecho y el inicio del registro de cabeza. De igual manera considera que la voz de pecho pertenece a un falsete con sonoridad masculina y la separa de la resonancia pectoral:

Además de la zona faringeobucal, que es el principal centro de resonancia y control de la voz emitida, el pecho es también una cavidad de intensa resonancia, especialmente para las voces que emplean el registro grave como natural de su tesitura: barítonos y bajos, mezzosopranos y contraltos. La resonancia pectoral (no voz de pecho) se da espontáneamente en las voces de la auténtica mezzosoprano y de la soprano dramático que, en algunos casos, son una tesitura diferenciada, más

por el timbre, por la mayor o menor facilidad para los agudos. Tanto las falsas mezos como algunas sopranos que invaden el repertorio dramático, suelen emplear la voz de pecho, especie de falsete grave con sonoridad cavernosa y masculina que, cuando asciende al centro, se producen cambios de volumen y rompimientos con los sonidos naturales de la verdadera tesitura. (Bañuelas, 2001, p.54)

Por otra parte Miller (2004), explica que en la música clásica el uso de la voz de pecho se limita al registro bajo y puede funcionar como un complemento para las voces femeninas, por lo que emplear la voz de pecho en el canto lírico es en gran parte una decisión estética, por ejemplo, el uso de la voz de pecho es común escucharlo en cantantes de la escuela de canto italiana, mientras que cantantes que provienen de la tradición Nórdica/Alemana se rehúsan al uso de la misma. Además, el autor proporciona información respecto al uso de la zona aguda de la voz que está ligada al trabajo del registro de cabeza, al respecto comenta que algunos cantantes pueden experimentar una momentánea pérdida en su extensión baja después de cantar repertorio con melodías que se encuentran mayormente en la zona aguda de su voz o después de mantener una vocalización enfocada en dicha zona. Esto se debe a que al cantar en el registro agudo de la voz las cuerdas vocales se alargan y su masa disminuye para ofrecer una mayor resistencia al flujo de aire a diferencia del registro medio o bajo. Ningún cantante puede mantenerse por un tiempo prolongado en la zona aguda de su voz sin experimentar algún grado de fatiga vocal, la extensión vocal funciona comúnmente como un complemento por lo que se sugiere, en el caso de un concierto, evitar seleccionar solo repertorio que mantenga al cantante en ese extremo, e incluso si se prolonga la fatiga; lo que podría provocar lesiones; es recomendable revisar si el repertorio seleccionado no es muy agudo o dramático para la naturaleza de esa voz en específico.

En cuanto al registro medio o voz de mezcla Villagar (2017), explica que a diferencia del registro de pecho y el registro de cabeza, en esta zona media no ocurre un cambio en las cuerdas vocales, sino que este cambio ocurre en la cavidad bucofaríngea, generando mayor espacio para la transición. La autora brinda una explicación respecto a los registros que podría resaltar las convergencias entre las tres teorías de los registros vocales explicadas por Ware. Al respecto menciona que, el entrenamiento vocal busca desarrollar la voz por medio del equilibrio de los dos registros (pecho y cabeza), que a su vez deben ser trabajados equitativamente para ser coordinados en una homogénea emisión vocal. Ya que menciona que el hecho de cantar únicamente sobre un registro debilitará la

musculatura y sonoridad del otro, lo que provocará limitaciones vocales a mediano y largo plazo. Villagar sugiere que la forma más simple de comprender el equilibrio de los registros vocales es imaginar que el registro de pecho es el color negro y el registro de cabeza el color blanco, así que se ha de buscar generar una escala de grises que consecuentemente disimule los pasajes y evite quiebres en la voz.

Al comparar la búsqueda del equilibrio y la homogeneidad en el sonido vocal con las características que brinda Ewa Podles, respecto a las características de la contralto en la que resalta que cuenta con tres voces en una; alto, mezzosoprano y soprano; podemos generar una relación con la diferencia de color y de cambios de función de las cuerdas vocales, por lo que podemos inferir que una contralto sin entrenamiento vocal o en etapa inicial puede presentar cambios bruscos entre un registro y otro debido a la desconexión entre los mismos, además del posible sobre entrenamiento del registro de pecho en detrimento del registro de cabeza o viceversa. Es por esto que para el desarrollo completo de la voz de contralto, así como de cualquier voz con una amplia extensión y uso de varios registros, se requiere ayudar a estas voces a manejar el registro de pecho sin caer en un sonido cavernoso que no les permita conectar con su voz de cabeza, pero sin que ello las lleve solo a la utilización de dicho registro de cabeza que a su vez las impulse a emitir un sonido agudo poco beneficioso, es por ello que Jones (2007) indica la necesidad de la contralto de generar un amplio espacio bucofaríngeo u ‘open throat’ sobre todo en la zona media para poder transitar en toda su extensión libremente, evitando el abandono de cualquier registro y generando un sonido pleno y homogéneo.

## **2. Plano de las interacciones o entorno en el que se desenvuelve el cantante lírico.**

La intención de este plano es observar de qué forma se llevan a cabo las normas establecidas al ser empleadas o interpretadas en el plano de las interacciones, ya que además de las reglas y posturas que se generan formalmente, existen algunos conceptos o visiones consensuadas que surgen de las relaciones entre los individuos. Dentro del canto lírico hablamos de la relación directa con el profesor, quien dirige o guía el desarrollo y el entendimiento del alumno de su propio instrumento y el de los demás. Por otra parte, es posible que exista también la integración a agrupaciones vocales en las que tanto el director como el resto de los integrantes influyan en la percepción del individuo que se aproxima al canto, contribuyendo en su desarrollo vocal personal y su integración con otras voces.

## **2.1 Perfiles y posturas de los profesores de canto.**

Además de existir el plano teórico sobre la enseñanza del canto, un factor importante es la postura del maestro que dirige el desarrollo vocal de cada cantante. Esto determina como llega la información al estudiante sobre lo que debe saber, lo que es correcto y lo que no respecto al canto ante una variedad de perspectivas.

Existen distintos perfiles de maestros, incluso hay instrumentistas que se dedican a dar clases de canto, sin embargo, Bañuelas (2001) resalta la relevancia del equilibrio entre la práctica vocal y la pedagogía, debido a que el maestro de canto debe ser capaz de identificar problemáticas vocales y brindar soluciones pertinentes a las mismas, es decir, no basta con explicar la teoría de como cantan los demás o por el contrario, de tratar de hacer réplicas de sí mismo por carecer de conocimiento teórico, el maestro de canto debe ser ágil en la práctica y poseer un amplio conocimiento pedagógico para poder guiar al cantante en su desarrollo conforme a la naturaleza del instrumento que porta.

Ware (1998) analiza las posturas y perfiles de los maestros desde distintas perspectivas, de las cuales consideraremos dos: El perfil del maestro frente a la práctica y la pedagogía, y algunas imágenes metafóricas de los profesores de canto respecto a su forma de compartir el conocimiento y guiar a sus alumnos.

El primer punto se refiere a la preparación pedagógica del profesor de canto y su postura ante la práctica, generando dos perfiles, el maestro-cantante y el cantante-maestro según su enfoque prioritario. El maestro-cantante es aquel que tiene un alto nivel de ejecución vocal, pero es probable que una carrera como cantante no empate con sus objetivos de vida, por lo que ha decidido llevarlo de la mano dándole preferencia a su preparación y desarrollo como maestro. Por otra parte, está el cantante-maestro quien regularmente se dedica a la docencia después de haber disfrutado de una exitosa carrera como cantante profesional, por lo que a pesar de haber recibido instrucción respecto al canto la mayor parte de su conocimiento proviene de su experiencia profesional. Quien se dedica mayormente al canto es probable que dedique poco tiempo a aprender a enseñar, pero es posible que en algún momento adquiriera el perfil de maestro-cantante. (Ware, 1998) Es aquí donde radica la importancia del equilibrio que comenta Bañuelas, para no solo explicar cómo cantan los demás al ser un maestro sin experiencia como cantante, o por el

contrario buscar hacer clones de sí mismo, tratando de enseñar a partir de las cosas que le funcionan a él o ella como cantante por su falta de formación pedagógica.

Al mismo tiempo, habrá que considerar la forma en que el alumno se aproxima al conocimiento por medio del maestro. Ware adapta los cuatro tipos de imágenes metafóricas del maestro descritas por Norton (1994) para relacionarlo con los tipos de maestros de canto respecto a la imagen que dan frente a sus alumnos, la cual influye en el tipo de relación que habrá entre ambos y que podría a su vez determinar la forma y el tipo de conocimiento que se imparte. De esta manera encontramos los siguientes tipos de maestros de canto:

El maestro gurú (elitista). Mantiene una postura alejada y misteriosa, además de tener un control autoritario sobre sus alumnos. Maneja su conocimiento a manera de culto, de forma que solo los que creen en él pueden tener acceso a su conocimiento y lo resguardan de quienes no creen. Los alumnos de este tipo de maestros, al seguirlos ciegamente suelen convertirse en clones de estos gurús.

El maestro guardián (purista). Actúa como un oficial de migración, se asegura de que solo los alumnos más talentosos, dedicados y serios tengan acceso al dominio de la técnica, para luego someterlos a evaluaciones rigurosas y estipular altos estándares de desempeño. A este tipo de maestros suele encontrarse en conservatorios y universidades con programas de entrenamiento de nivel avanzado comprometidos con el éxito profesional.

El maestro como guía de turismo (populista). Son profesores que buscan atraer “visitantes” a su disciplina, resaltando los aspectos atractivos del canto de forma entusiasta y agradable. Gracias a esta forma personal e informal de dirigirse a sus alumnos logran convencerlos de dedicarse a cantar, por lo que funcionan bien con estudiantes que aún no se deciden e incluso con estudiantes de nivel principiante.

El maestro Sherpa<sup>3</sup> (guía). Estos maestros facilitan el camino de sus estudiantes ante retos difíciles. A medida que aumenta el nivel de competencia del cantante, el maestro va retirando la cantidad de control sobre las instrucciones para empujar al alumno a asumir mayor responsabilidad sobre su desempeño. (p.258)

---

<sup>3</sup> El término Sherpa según la RAE hace referencia a un habitante de Nepal que actúa como guía o porteador en las expediciones de alta montaña en el Himalaya.

Recapitulando, habría que considerar que, si bien el maestro populista está ubicado como aceptable para nivel principiante y el maestro purista a un nivel de profesionalización, el maestro elitista y el maestro Sherpa quedan implicados en el proceso de formación de un cantante, por lo que podría ser cuestionable el efecto en los alumnos del docente elitista que cuenten con un instrumento completamente distinto al del mismo maestro, bajo esa idea de crear réplicas de su técnica y conocimiento vocal.

Parussel (1999) habla sobre la importancia de alejarse del estilo de enseñanza autoritario, el cual visualiza al alumno como objeto mediante una comunicación unidireccional que coloca al estudiante únicamente como receptor, lo que a su vez genera dependencia e inseguridad de su parte. Si bien las experiencias, el conocimiento y el criterio del maestro son importantes para el desarrollo y el conocimiento del cantante en formación, deben considerarse también las vivencias, anhelos, necesidades y la forma de percepción del alumno. (p. 11)

Esta visión es compartida por Stein (2000) quien de igual manera promueve la comprensión del alumno como un sujeto diferente con cualidades distintas a las del maestro:

Cada cantante, cada alumno de canto, es una personalidad diferente, que además lleva el instrumento inserto en su cuerpo, con características fisiológicas y psicológicas propias. Por eso tratar de aplicar un sistema en forma dogmática es imposible, yo diría fatal. El pedagogo debe tratar de sentir en su propio organismo los problemas, por ejemplo las tensiones que afectan al alumno. Esto requiere por un lado una enorme concentración y por el otro una mente muy abierta de ambos participantes, profesor y alumno. Y requiere también un grado de confianza y amistad.” (p. 43)

Por lo tanto, la preparación pedagógica y práctica del maestro de canto que le permita detectar las necesidades de cada alumno, sumada a este tipo de enseñanza enfocada en el individuo, pudiera provocar que la relación maestro/alumno sea más cercana y permita al estudiante de canto expresar sus inquietudes abiertamente, de esta manera sería posible ayudar a que el trabajo de descubrimiento vocal se dé de manera conjunta para encaminar al cantante a desarrollarse de una forma sana y adecuada a las características de su instrumento, lo que posteriormente podría desembocar en un alumno independiente capaz de tomar decisiones sobre su desempeño vocal.

## **2.2 El desarrollo vocal mediante la práctica coral.**

Actualmente la diversidad de agrupaciones corales es amplia, hay diferencias en cuanto a rango de edades, niveles de profesionalización (amateurs, semiprofesionales, profesionales), el número de miembros participantes, la tipología social que comprende coros comunitarios, universitarios, institucionales, religiosos, vinculados a teatros de ópera, entre otros. (Villagar, 2016)

Independientemente del perfil de cada coro, autores como Isabel Villagar y algunos directores corales entrevistados para este proyecto, hacen hincapié en la necesidad de un trabajo vocal adecuado que comprende el desarrollo natural y el cuidado de las voces. Además, que al igual que el maestro de canto, el director coral; si bien no es necesario que sea un cantante solista profesional; debe contar con la experiencia de haber cantado en un coro para comprender de primera mano el funcionamiento de la voz en la práctica coral.

El director coral debe ser el garante del desarrollo vocal sostenido de los individuos que participan de su agrupación coral. Con esto queremos decir que se vuelve insoslayable el diseño de una estrategia de entrenamiento vocal a largo plazo que contemple todos los aspectos importantes de la ejecución cantada. (Alessandroni y Etcheverry, 2013, p.28)

Aunque pudiera existir una discusión entre los profesionales del canto respecto a si un cantante solista debe cantar en un coro, considerando que la forma de emitir el sonido es distinta, Villagar (2016), considera que el coro puede ser un lugar propicio para explicar teórica y prácticamente algunos conceptos generales de la función vocal y cómo puede ser afectada a partir del mal uso del instrumento vocal.

Este espacio guiado por un director con amplio conocimiento vocal puede convertirse en una plataforma para el desarrollo de voces para el canto lírico, gracias al conocimiento que se produce durante la práctica coral: “Brindarles conocimiento certero acerca de su instrumento los habilitará, también, para constituirse, a largo plazo, en cantantes independientes que puedan poseer cierto dominio de su instrumento a través de sus percepciones fisiológicas y acústicas.” (Alessandroni y Etcheverry, 2013). En este sentido es posible que también pueda ayudar a cantantes a complementar y reforzar los conceptos adquiridos en el canto solista.

Aunque la finalidad del canto coral es el canto común y la búsqueda de un sonido grupal, es importante considerar que cada integrante que compone la agrupación debe comprender el mecanismo de su voz para mejorar su función como parte del conjunto de personas y que esto a su vez mejore la sonoridad grupal. Al respecto Caligaris (2014) comenta:

(...) el director, antes de pensar en un tipo de sonoridad preestablecida, debe investigar con qué sonoridad real cuenta y, a partir de allí, establecer una línea de trabajo no invasiva respecto de la naturaleza vocal de cada integrante, preguntándose cómo le afecta al cantante cada forma de emisión, respiración y gestualidad. (p. 9)

Es posible que al hablar sobre la naturaleza de la voz el término se preste a distintas interpretaciones, llevando a algunos maestros de canto y a algunos directores corales; sobre todo si no se cuenta con el suficiente conocimiento vocal; a mantener las voces en una zona natural que se interpreta como la zona del habla. Al respecto Parussel (1999) explica que esta posición naturalista no beneficia al desarrollo del canto, ya que el canto siempre es artificial en comparación al habla, por lo que esta visión no trasciende esa frontera. Es por lo que, resulta necesario comprender que la naturaleza de la voz no se limita al registro del habla, sino que busca mantener esa calidad comunicativa al transitar en toda la extensión vocal.

De igual manera, una postura que lleve a las voces hacia los extremos de la voz puede ser perjudicial si no se ha trabajado adecuadamente el desarrollo de la extensión vocal. Debe respetarse lo que se puede y no se puede hacer dentro de los límites mentales, físicos, musicales y vocales, de lo contrario podría ser perjudicial para el desarrollo del individuo. Por lo que se recomienda trabajar paulatinamente en el desarrollo del esquema corporal vocal y la integración grupal, para luego experimentar con las posibilidades de la voz conforme al desarrollo del cantante. (Villagar, 2016)

Al realizar una evaluación para la asignación de voces en un coro, el director puede encontrarse con cantantes que tengan más desarrollado un registro que otro (pecho o cabeza), o incluso, que solo trabajen sobre alguno de los mismos sin cruzar la línea. En estos casos el cantante puede iniciar en una sección que le resulte cómoda a sus características iniciales e ir trabajando en su esquema corporal vocal, de manera que le permita ir transitando hacia el trabajo y conocimiento del registro más débil para poco a poco generar un equilibrio vocal, por lo que pueden aplicarse evaluaciones cada cierto

tiempo para realizar incluso movimientos de sección que apoyen este trabajo. (Villagar, 2016)

De esta forma se puede explicar cómo es que actualmente podemos ver a hombres cantando en secciones de soprano y contralto como en la antigüedad, pero también a mujeres experimentando en las secciones de tenor e incluso barítono, por lo que en lugar de reservar la idea de cantar solo para hombres o posteriormente una división vocal por género; soprano y alto para mujeres, tenor y bajo para hombres; hoy por hoy existen agrupaciones corales que trabajan en sus secciones de manera mixta en pro del desarrollo vocal del cantante.

Directores corales como Claudia Londoño e Israel Netzahual que tienen amplia experiencia con el trabajo coral juvenil, comparten la idea de la experimentación vocal debido a que deben ir realizando ajustes continuamente a causa del desarrollo vocal de los y las adolescentes que se encuentran en el cambio de voz. La directora Londoño explica la integración de jovencitas con la posibilidad de cantar en la línea de tenor para reforzar el sonido y ayudar a los jóvenes a no esforzarse tanto en una zona de su voz que está en proceso de desarrollo. Por su parte, el maestro Netzahual (comunicación personal, noviembre, 2018) habla sobre la voz de cabeza o falsete de los jóvenes y la posibilidad que le ha brindado para moverlos de esa zona de su voz al registro de barítono o tenor constantemente, reforzando de esta manera los dos registros a lo largo de su desarrollo vocal. De igual manera, el maestro cuenta con coros donde ha colocado a mujeres de edad avanzada en la sección de tenor a causa de que a lo largo de su vida no tuvieron la posibilidad de trabajar con su registro de cabeza, por lo que por comodidad y salud vocal las integra en esta sección que cantan sin dificultad, lo que converge con la idea de Villagar de permitir la integración de estas voces que cuentan con un registro más desarrollado para posteriormente guiarlas a un equilibrio vocal.

Otro tema importante que abordan la mayoría de los directores entrevistados es la selección del repertorio, el cual es necesario que sea adecuado para los cantantes con los que se cuenta siempre cuidando la salud vocal y considerando las características vocales de los mismos. Podríamos inferir que, aunque por mucho tiempo los coralistas eran impulsados a cumplir con las exigencias técnicas del repertorio, actualmente hay un fuerte trabajo enfocado al desarrollo del cantante, por lo que el repertorio es seleccionado y, en

caso de ser necesario, modificado para beneficio de los coralistas, visión sustentada por Villagar (2016):

El objetivo del educador vocal es el desarrollo equilibrado y consistente de las voces que tiene a su cargo con el fin de cantar un determinado repertorio adecuado, técnica y musicalmente, que se adapte a las necesidades y a los gustos del grupo. (p. 22)

En este sentido el trabajo del director coral se vuelve complejo, va más allá de lograr que los integrantes afinen un repertorio sin criterios de selección, por lo que Alessandroni y Etcheverry (2013) agregan al respecto: “El repertorio debe ser abordado, primeramente, realizando un análisis sobre las categorías propuestas, detectando posibles dificultades técnico-vocales, de manera de anticipar, al trabajo del ensayo, una batería de ejercicios que constituya posibles vías de solución a estos problemas.” (p. 28) Reiterando de esta manera la necesidad de que el director coral tenga experiencia vocal, que cuente con conocimiento teórico y práctico de la voz, y en caso de no contar con ello, algunos de los directores pueden apoyarse de un profesor de canto para la toma de decisiones respecto al repertorio y el desarrollo vocal de los cantantes.

Si la agrupación coral actúa como un espacio libre y está dirigido por un director preparado vocalmente que a su vez se preocupe no solo por el resultado grupal, sino por el desarrollo individual de sus integrantes, es posible que todas las voces tengan la oportunidad de experimentar con su instrumento para conocerlo y construirlo a partir de la conjunción de su entorno y su propia perspectiva.

### **3. Plano de la personalidad o identidad del Yo.**

En este plano se ha de visualizar la relación del cantante con su propio instrumento. En la actualidad, algunas corrientes de la pedagogía vocal buscan considerar al individuo y su complejidad en el desarrollo de la técnica, por lo que sitúa al maestro de canto como guía del proceso de descubrimiento vocal del alumno. Es por ello, que surge la necesidad de observar la relación entre la función del instrumento y el proceso de auto descubrimiento del estudiante de canto.

### **3.1. El papel del individuo en el aprendizaje de la técnica.**

Con el desarrollo de la pedagogía vocal, ha tomado fuerza la figura del estudiante como protagonista del proceso de aprendizaje, tomando en cuenta las características peculiares de cada individuo y su percepción.

Es así como, bajo esta visión, han surgido distintos métodos de enseñanza, ejemplo de ello es el método Rabine, que en palabras de Parussel (1999): “busca desarrollar varios puntos, entre los cuales integra el fomento de la autoaceptación basada en una imagen propia real, percibiendo el canto o la voz como un instrumento vivo que se nutre de la identidad del individuo” (pp. 6-7). De esta manera se reafirma la importancia que toma el sujeto en el aprendizaje del canto, el cantante pasa de ser un objeto emisor de sonido a ser un individuo que influye en el proceso de aprendizaje, tratando de prestar atención a las peculiaridades que cada sujeto conlleva.

Bustos (2003) habla sobre el aprendizaje del canto como un proceso personal, en el que hay una reflexión sobre uno mismo, una conexión interior y una búsqueda de la propia voz, lo que en conjunto lleva a un conocimiento del propio cuerpo, por ser la caja que contiene el instrumento vocal, que a su vez es responsable de comprender el nuevo conocimiento. Otro punto importante es la relevancia de la personalidad de cada cantante la cual se reconoce, crece y fortalece por medio de las dudas, logros y fracasos que surgen en el proceso, por lo que indica que todo aprendizaje modifica la personalidad. Asegura que el aprendizaje exitoso es aquel que respeta la personalidad del cantante y que la canalización de la voz es un proceso de autoconocimiento y autocontrol, por lo que impulsar la investigación personal en el cantante ayuda a la identificación del sonido propio y la expresión personal.

De la misma forma Parussel (1999) habla sobre el proceso del autoconocimiento y autocontrol corporal para dar paso a la personalidad como cantante:

“Luego de algunos años de trabajo, el alumno da señales de que se está gestando una transformación de importancia en su crecimiento.

Los ejercicios de coordinación entre el cuerpo y la voz se han vuelto cada vez más sutiles y su efecto ha sido internalizado. El alumno puede servirse de ellos siempre que los necesite.

(...) En esta etapa el cantante toma cada vez más conciencia de que su canto no es equivalente a la suma de todos los elementos entrenados, sino que estos permiten la

aparición de un nuevo elemento cualitativo: su personalidad artística.” (Parussel, p. 101)

Igualmente, Ewa Podles comparte la perspectiva de su maestra de canto, la cual le permitía llevar un proceso de autoconocimiento vocal, alejándola de una ‘etiqueta’ para su voz que le permitiera explorar todas sus posibilidades; por su parte Lil’ Chookasian, realiza comentarios en esta misma entrevista en donde resalta la importancia de trabajar en este conocimiento personal, ya que considera que nadie conocerá mejor el instrumento vocal que uno mismo (Myers, 2002).

En consecuencia, al hablar de la configuración de la identidad vocal, es necesario considerar al individuo y su entorno, para comprender dicha identidad como un proceso complejo en el que intervienen factores internos y externos propios del cantante; como individuo con características distintivas; y de su entorno que influye en su percepción.

## Capítulo 2. Diseño metodológico del desarrollo de la propuesta.

La naturaleza de esta tesis es de carácter cualitativo; ya que además de realizar una observación sobre la teoría vocal, busca generar conocimiento a partir de la experiencia particular del sujeto de estudio, colocando al cantante como el actor principal en el proceso de comprensión de su propio instrumento. En donde el objetivo general será, analizar cómo la música coral puede ser un medio para el desarrollo de la identidad del cantante lírico dentro del proceso de formación académica. Asimismo, se desarrolla como una investigación aplicada; ya que registrará el proceso creativo de voces durante la práctica coral, de forma que se observe cómo cada individuo es influenciado por el colectivo y cómo contribuye al mismo desde su singularidad. Finalmente, el alcance será explicativo, debido a se pretende llegar a un punto de conceptualización a través de la reflexión de la práctica.

Como anteriormente se mencionó, el proceso de Síntesis que se llevó a cabo para la estructuración del marco teórico, corresponde a dos de los primeros objetivos particulares de esta tesis, los cuales buscan: 1. Desarrollar el concepto de identidad vocal para situar el trabajo coral dentro del proceso de aprendizaje de la técnica vocal y 2. Definir las necesidades técnicas del cantante lírico. Esto se estructuró con la finalidad de brindar soporte al diseño y desarrollo de la propuesta a través de la integración de elementos basados en el Diagrama de Enfoque de Personalidad y Estructura Social de Vera y Valenzuela, que se describe en la figura 1 (pág. 17).

Es de esta forma que llegamos al diseño metodológico del desarrollo de la propuesta, que se fundamenta en el tercer objetivo particular, el cual busca diseñar y aplicar un modelo de trabajo por medio del montaje de repertorio coral con grupos de estudio conformados por estudiantes de canto lírico. Dicho diseño se apoyará en el *Bucle de interacción y retroalimentación entre la práctica creativa y la reflexión* (figura 2) el cual resulta del método de reflexión sobre la práctica artística explicado por López-Cano (2014) de la siguiente manera:

*Se trata de introducir algunos elementos metodológicos que se integren a las actividades musicales habituales de manera poco invasiva. En primer lugar hay que fomentar el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión. Este proceso incluye observar la práctica artística; registrarla; reflexionar sobre ella y producir una conceptualización que organice lo*

*observado. La reflexión y conceptualización debe generar ideas y estrategias que permitan diseñar nuevas acciones artísticas, nuevas metas y objetivos que, a su vez, sean objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas. (p. 168)*

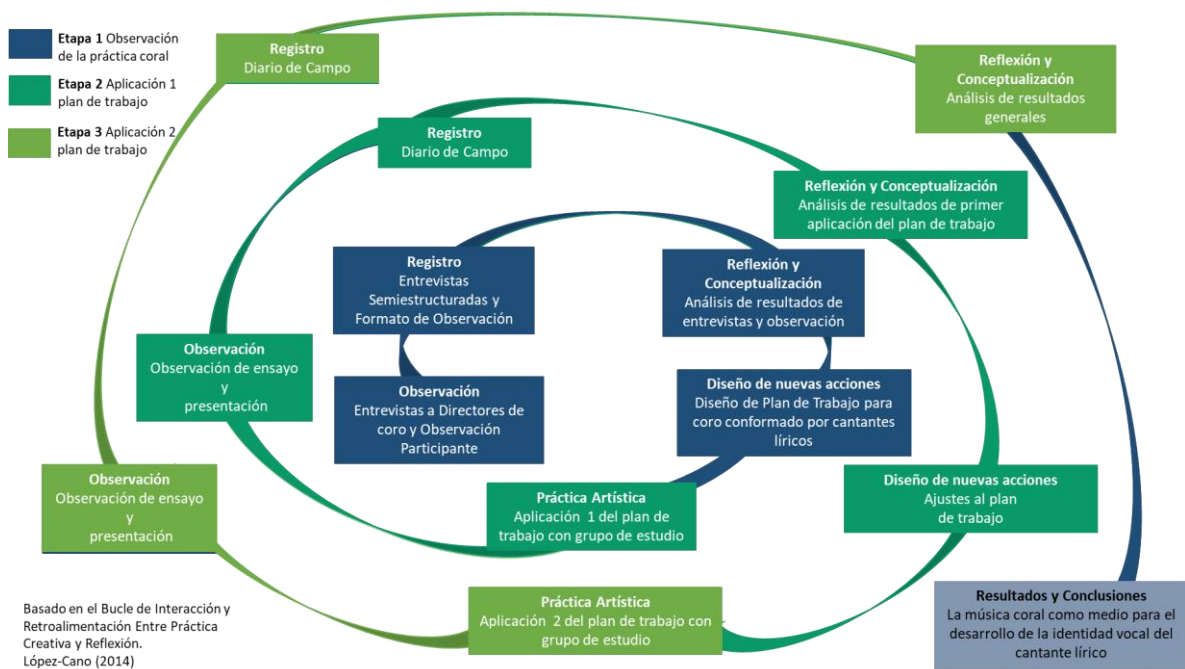
**Figura 2. Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión.**



Fuente: López-Cano, R., (2014)

De este modo, adaptar el diseño metodológico de la propuesta a la estructura del Bucle de López-Cano (2014), que cuenta con un flujo cíclico, da como resultado el diagrama que se muestra a continuación en la figura 3:

**Figura 3. Diseño cíclico de la propuesta de investigación.**



Fuente: García, A., (2020)

La estructura del diseño metodológico cuenta con tres etapas derivadas de dicho bucle. La primera etapa inicia con la observación de la práctica coral a través de entrevistas a directores y observación participante en agrupaciones corales, para obtener información que permita diseñar un plan de trabajo coral específicamente para estudiantes de canto lírico. La segunda etapa da paso a la aplicación de dicho plan de trabajo con un primer grupo de estudio para la obtención de información que funcione como prueba piloto y permita realizar los ajustes necesarios para la tercera etapa que se refiere a una nueva aplicación del modelo con un grupo de estudio distinto. Es así como posteriormente se han de generar categorías de análisis sobre el trabajo coral que permitan ser comparadas con las necesidades del cantante lírico delimitadas en el marco teórico, de manera que se logre determinar las características con las que debe contar el trabajo coral para fungir como medio de desarrollo de la identidad vocal del cantante lírico.

En cada una de las etapas de la propuesta han sido seleccionadas distintas técnicas y herramientas para el acopio de la información: la entrevista semiestructurada, la observación participante y el diario de campo para la práctica artística.

La primera etapa; que se muestra en la figura 4; como se ha mencionado anteriormente, corresponde a la observación de la práctica coral a través de herramientas de acopio de

información que permitan reflexionar sobre las similitudes y convergencias entre los entrevistados y grupos observados para el diseño de nuevas acciones aplicables a la práctica coral con estudiantes de canto lírico.

**Figura 4. Etapa 1: Observación de la práctica coral.**



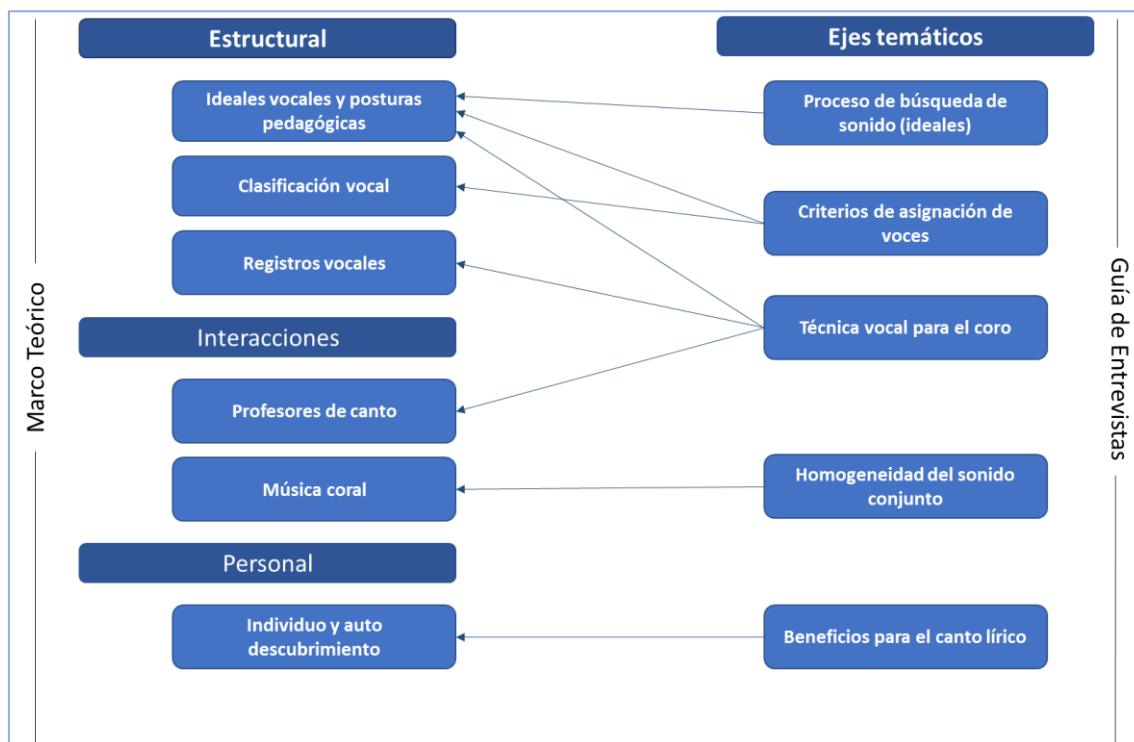
Fuente: García, A., (2020)

Para esta etapa ha sido seleccionada como una de las herramientas de acopio la entrevista semiestructurada, la cual, si bien es cierto que cuenta con una guía, también permite recabar datos de manera flexible por su naturaleza cualitativa.

Respecto a la entrevista cualitativa Vela Peón (2001-2008) explica que: “(...) es una técnica indispensable en la generación de un conocimiento sistemático sobre el mundo social. Ésta se ubica en el plano de la interacción entre individuos cuyas intenciones y símbolos están muchas veces ocultos y donde su empleo permite descubrirlos.” Es así como se pretende buscar lo que es aceptado como normativo dentro de la práctica de la música coral, cómo es aplicado por cada director atendiendo a la perspectiva de cada individuo y cómo influye en los coralistas.

Para la aplicación de dichas entrevistas se ha generado una guía de temas desde la perspectiva coral que surgen y se relacionan con el marco teórico (como se muestra en la figura 5) para formular preguntas que permitan obtener información sobre la práctica de distintos directores corales y su experiencia con cantantes solistas.

**Figura 5. Ejes temáticos de la guía de entrevista basados en el marco teórico de la investigación.**



Fuente: García, A., (2020)

Si bien los ejes temáticos de la entrevista están mayormente enfocados en el plano estructural, por medio de esta herramienta se buscará observar los resultados de la relación entre el plano estructural hacia el plano de la interacción dentro del colectivo coral dirigido por distintos individuos que establecen lo que es correcto dentro de su grupo, lo que se traduce a aquellas cuestiones técnicas y teóricas que resultan verdaderas para cada colectivo y que desembocan en un resultado sonoro grupal. De tal forma que, a través de un primer momento de reflexión sobre las entrevistas, se persigue identificar puntos en común y en contraste para establecer parámetros técnicos que puedan intervenir en el diseño del plan de trabajo y a su vez ser probados con los grupos de estudio para la observación de los efectos sobre el desarrollo de los cantantes.

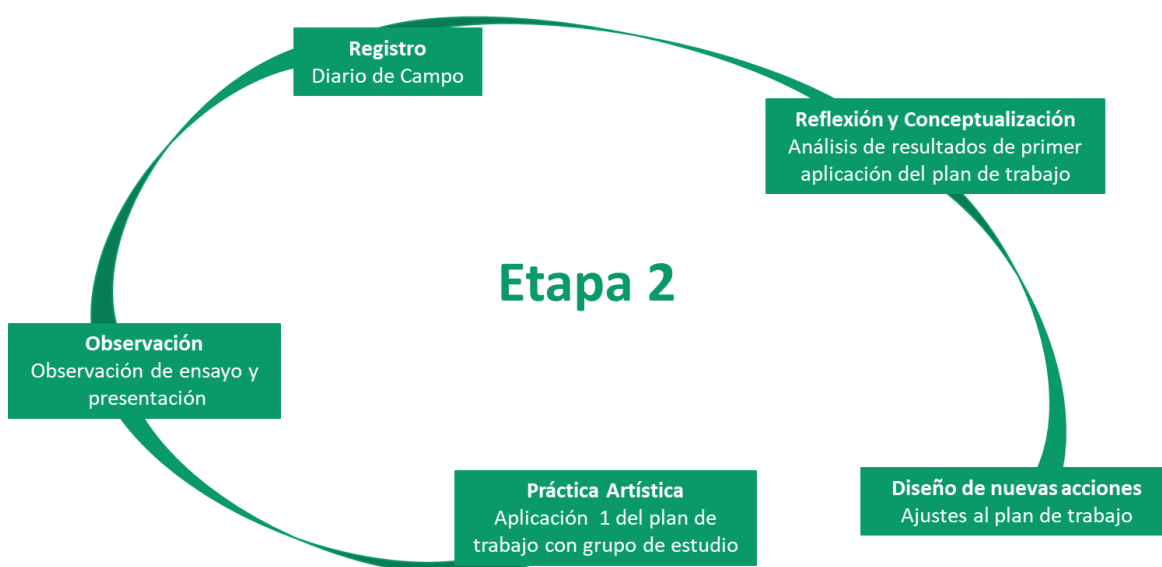
Asimismo, dentro de esta misma primera etapa de observación, se hará uso de la técnica de observación participante, que cuenta con una naturaleza etnográfica, debido a que en ella el investigador selecciona un escenario para observar desde dentro determinado fenómeno, además de que permite recabar información más compleja. Las condiciones de esta técnica se basan en que el investigador debe convivir por un tiempo con los sujetos

de acción, pero a su vez debe conservar una distancia que le permita mantener una postura objetiva ante la observación. El documento etnográfico resultado de la observación participante debe ser redactado de manera descriptiva, incluyendo datos contextuales (Sánchez, 2008).

A través de esta técnica se intenta recabar información de manera más profunda sobre la interacción y la aplicación de la teoría guiada por distintos directores corales enfocada al desarrollo vocal, por lo que se utilizarán como guía los mismos ejes temáticos generados para la guía de entrevista (véase nuevamente la figura 5). De tal forma, que permita generar una reflexión más detallada sobre dichos temas, pero ahora desde la realidad práctica, así como una auto reflexión bajo distintos modelos de trabajo que finalmente pueda ser comparada con los resultados de las entrevistas y de los grupos de estudio para la reflexión final. Como resultado de la primera etapa se generará el plan de trabajo diseñado a partir de la reflexión de los resultados de las entrevistas y la observación participante, lo que dará paso a las etapas dos y tres que se refieren a la aplicación de dicho plan.

En la etapa dos (figura 6), se realizará la primera aplicación del plan que funcione como prueba piloto, para realizar la observación y registro de información que ayude a generar resultados que aporten a la reflexión de los contenidos y sus resultados, de tal forma que se puedan realizar ajustes para la siguiente etapa.

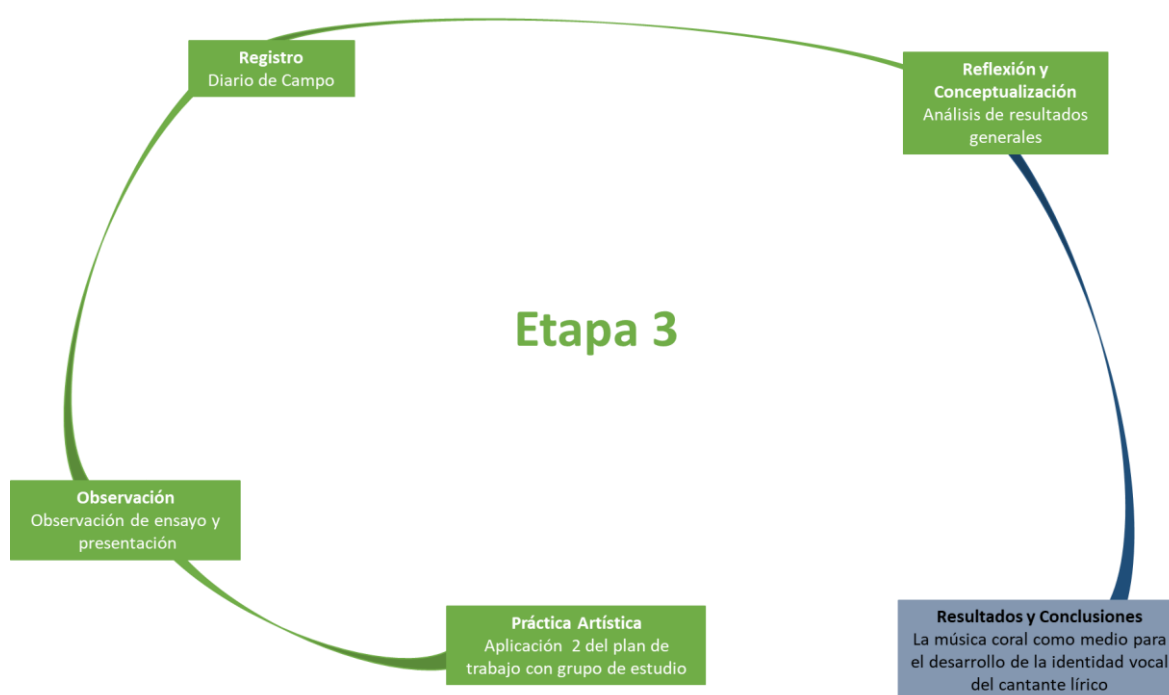
**Figura 6. Etapa 2: Aplicación 1 del plan de trabajo.**



Fuente: García, A., (2020)

La etapa tres; que se muestra a continuación en la figura 7; se refiere a la segunda aplicación del plan de trabajo, una vez realizados los ajustes necesarios para ser probados con un grupo de estudio diferente, igual conformado por estudiantes de canto lírico. En este caso, se busca llegar a un punto donde los resultados desemboquen en un proceso de conceptualización que permita determinar qué características debe tener el trabajo coral para fungir como medio para el desarrollo de la identidad vocal del cantante lírico.

**Figura 7. Etapa 3: Aplicación 2 del plan de trabajo.**



Fuente: García, A., (2020)

En el caso de la etapa 2 y 3, para el acopio de información la investigadora realizará nuevamente un trabajo de carácter etnográfico, integrándose en el grupo de manera natural como guía para la aplicación de los contenidos del plan, tratando de esta forma de generar un espacio de experimentación vocal para la observación de los resultados de dicho proceso tanto del colectivo, como de cada uno de los integrantes del grupo.

Esto será realizado por medio de sesiones de ensayo para el montaje de repertorio coral que culmine en la presentación de un recital, sin embargo, cabe mencionar que los resultados de la aplicación en ambos casos no serán medidos a través del resultado sonoro final; el concierto; sino que la riqueza de los datos será obtenida del proceso de montaje y reflexión por parte de la directora y los cantantes que participan dentro de los grupos de

estudio, es por ello que la herramienta seleccionada para este proceso es el diario de campo, que permita registrar a detalle dicho proceso y posteriormente generar un análisis de la información que permitan llegar a la conceptualización a través de los ejes temáticos y contenidos abordados.

### **Capítulo 3. Desarrollo de la propuesta.**

#### **1. Etapa de entrevistas y observación.**

Como anteriormente se había mencionado en el diseño metodológico, esta etapa sirvió como soporte para sustentar algunas bases teóricas de la práctica coral, pero, sobre todo, ayuda al desarrollo de la propuesta que consiste en estructurar un plan de trabajo coral para estudiantes de canto lírico. Por lo que, a continuación, se presenta la descripción de esta etapa.

##### **1.1 Entrevistas.**

Las entrevistas fueron realizadas en dos periodos, el primero durante el mes de noviembre de 2018 como primer acercamiento y el segundo durante el mes de julio de 2019 para completar la información necesaria para el desarrollo de la propuesta.

La primera aplicación de entrevistas se llevó a cabo durante el Festival Internacional de Coros Tlaxcala Canta 2018 que reúne a directores y grupos corales de distintas partes del país y el mundo. En este espacio, se tuvo la oportunidad de entrevistar a los siguientes directores:

Noel Josafat, quien cuenta con una maestría en dirección coral y tiene experiencia como coreuta y director de coros profesionales y amateurs con los que se ha presentado a nivel nacional e internacional. La relevancia de su perfil para esta investigación radica en su experiencia trabajando con coros conformados por cantantes solistas como el ensamble Veracanto, así como coros integrados por instrumentistas y estudiantes de canto lírico, como el coro Altus y el coro de la Universidad Veracruzana. De esta manera es posible que comparta su experiencia respecto a su forma personal de trabajar con los cantantes líricos/solistas específicamente.

Julio Morales, actualmente es un arreglista, compositor y director mexicano reconocido a nivel internacional, por lo que puede brindar una perspectiva amplia desde la búsqueda de sonido. Con su ensamble Vox Populli, maneja repertorio que requiere un sonido menos compacto, por lo que resalta cada una de las voces que lo integra ya que la música popular se lo permite. La experiencia con este tipo de empaste puede brindar información interesante para los cantantes solistas que constantemente trabajan en su singularidad.

Francisco Zúñiga, como profesor del Conservatorio Nacional de Música y de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha trabajado como docente de la materia de conjuntos corales y es director del Ensamble Vocal Cantera. Llama la atención de su trabajo el hecho de que selecciona mayormente instrumentistas para el trabajo coral y aquellos estudiantes de canto que integra tienen una notable habilidad para fundirse con el sonido del grupo, por lo que su aporte estará en conocer cómo logra este resultado en los estudiantes de canto lírico.

Claudia Londoño, directora coral Colombiana con especialización en coros infantiles y juveniles, tiene una visión muy enfocada a la atención individual del coreuta por la naturaleza de sus coros, en los que tiene que estar muy alerta debido al cambio de voz en los jóvenes, por lo que cuenta con una postura abierta a la escucha y prueba para la disposición de voces sin prejuicios, llegando a integrar a niñas en la cuerda de tenor para apoyar a los jóvenes hombres de esta cuerda que aún están en proceso de maduración. Esta visión abierta y cautelosa a la vez puede brindar información que en ocasiones se pasa por alto en el trabajo con adultos.

Israel Netzahual, coordinador general del festival de coros Tlaxcala Canta, cuenta con una amplia experiencia coral sobre todo con coros amateur. Aunque no cuenta con experiencia trabajando con cantantes líricos, resuelve conflictos vocales a través de un trabajo alejado de prejuicios, lo que le permite buscar y experimentar con todas las posibilidades que cada voz de sus coreutas puede dar, de manera que ha trabajado con adultos mayores en las que coloca a señoras en la cuerda de tenor debido a la edad y la falta de trabajo de la voz de cabeza. Respecto a su trabajo con jóvenes, trabaja sobre toda su extensión, cuidando que pasen saludablemente el cambio de voz y se sigan desarrollando, por lo que un mismo chico puede cantar una parte del repertorio como barítono y algunas piezas como soprano. Al igual que con la directora Londoño, es posible que un perfil diferente al cantante lírico pueda brindar opciones para su desarrollo, viendo el instrumento vocal desde otra perspectiva.

Una vez comparada la información de las entrevistas con el marco teórico, se realizaron ligeros ajustes para entrevistar a otros directores corales que pudieran complementar la información. Las entrevistas aplicadas en el mes de julio de 2019 se realizaron durante la semana de capacitación coral del Instituto Superior de Música Esperanza Azteca (ISMEA), en la ciudad de Puebla y el curso de dirección coral *Veranum Cantate* impartido

en el Centro de Formación Coral y Musical de Tlaxcala. En esta ocasión se entrevistó a los siguientes directores corales:

José Galván; director del coro Son de la Vida y arreglista, compositor y director del ensamble vocal Voz en Punto; resulta pieza clave debido a que cuenta con las dos perspectivas: un coro en el que cuenta con coreutas amateur por lo que conserva una disposición vocal estable y un ensamble vocal conformado por cantantes que muestran una notable flexibilidad vocal, tanto para moverse de cuerda, como para realizar distintos tipos de emisión vocal. Además, él cuenta con formación de cantante lírico, lo que enriquece aún más su aportación a esta investigación.

Luis Enrique Téllez, director del Coro de Cámara del Conservatorio L’Orfeo, institución que también dirige junto a la maestra Gabriela Copca. Ha tenido formación como cantante y se apoya de su esposa Gabriela quien es específicamente maestra de canto lírico y se encarga del desarrollo vocal de sus coreutas. Como director hace énfasis en el empaste y la afinación, por lo que apuesta por el montaje de música polifónica para el desarrollo de habilidades. El director Téllez cuenta con una visión un poco más tradicional, lo que brinda otro punto de vista en contraste a las formas de trabajo experimentales sobre el trabajo vocal dentro de un coro.

Uriel Ortega, director de coro y coordinador académico del ISMEA, ha contribuido con el desarrollo del programa de la licenciatura en dirección coral de la institución, por lo que puede brindar información relevante sobre el plano normativo de la música coral, además como tallerista hace énfasis en considerar las necesidades del coro, tema que puede ser relevante en cuestión del tema de identidad. Por último, se ha considerado la importancia que brinda este director a una emisión vocal que implique el desarrollo de la afinación orgánica y la generación de armónicos en la emisión vocal, lo que puede ser de interés para el desarrollo vocal del cantante lírico.

Además, durante esta estancia se consideró relevante entrevistar a la maestra Liliana Montiel, quien imparte técnica vocal a los estudiantes de la licenciatura en dirección coral del ISMEA y que, en su experiencia profesional, se formó como cantante lírico y ha sido parte de importantes ensambles vocales como Voz en Punto y Túumben Paax, por lo que mantiene una relación directa con las dos vertientes.

De igual manera, durante el mes de Febrero de 2019 se realizó una entrevista ajena a los dos periodos estipulados al contratenor Ubail Zamora durante el 10mo. Congreso de la Asociación Mexicana de Maestros de Canto (AMMCA) que se llevó a cabo en Ciudad Juárez, debido a su experiencia como cantante lírico y coralista, además de contar con una tesitura que ha sido envuelta por tabús sociales y a pesar de ello, actualmente es integrante de la agrupación coral Sine Nomine conformada solo por cantantes masculinos, entre los cuales están varios contratenores. Es por ello que se consideró relevante para esta investigación la visión de este cantante, maestro e investigador.

En la siguiente tabla se muestran los puntos más relevantes de los resultados obtenidos de las entrevistas que serán posteriormente considerados para el desarrollo de los contenidos:

**Tabla 1. Fichas de resultados de las entrevistas a directores de coro.**

<b>Proceso de búsqueda de sonido</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Alineación de las vocales NJ<sup>4</sup></li> <li>○ Esperar el sonido que el coro pueda dar JM</li> <li>○ Generar confianza para mejorar el sonido JM</li> <li>○ Tres niveles de escucha: la propia voz, sección y conjunto. FZ</li> <li>○ Sonido sano y natural CL UO</li> <li>○ Claridad del texto FZ UO</li> <li>○ Evitar el sonido débil o airoso. CL UZ</li> <li>○ Tomar en cuenta al individuo para que encuentre su propio sonido CL JG</li> <li>○ Los cantantes acompañan al director en la búsqueda con el dominio de la técnica. LT</li> <li>○ Afinación orgánica a través del cuerpo UO</li> <li>○ Sonido lleno de armónicos UO</li> <li>○ Cantar libre, hacia delante, despejado. UZ</li> <li>○ No obligar a las voces, respetar y aprender a trabajar con ellas. Lograr una armonía sin ser invasivo con los cantantes. LM</li> </ul>
<b>Técnica Vocal</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Apoyo de la naturaleza de las vocales para la colocación y el color NJ CL</li> <li>○ Evitar hablar de la técnica individual NJ</li> <li>○ Apoyo de profesor de canto JM FZ</li> <li>○ Buscar diferentes formas de cantar a través de la vocalización CL</li> <li>○ Brindar las herramientas técnicas de forma colectiva. IN</li> <li>○ Las herramientas brindadas deben ayudar a la singularidad de cada cantante de manera que cada quien vaya buscando lo que necesita. JG</li> <li>○ Buscar sonido espaciado y con buena dicción. UO</li> <li>○ Hacer consciente al coreuta de su capacidad de auto corregirse UO</li> <li>○ Los principios básicos de la técnica vocal siempre deben cuidarse y la flexibilidad de la voz da posibilidades reales de trabajar con ella. LM</li> </ul>

<sup>4</sup> Se han integrado las iniciales de cada director entrevistado a cada punto para identificar de quién proviene la información. Noel Josafat (NJ), Julio Morales (JM), Francisco Zúñiga (FZ), Claudia Londoño (CL), Israel Netzahual (IN), Luis Téllez (LT), José Galván (JG), Uriel Ortega (UO), Liliana Montiel (LM) Y Ubail Zamora (UB).

<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Jugar con la voz siempre y cuando no afecte el instrumento vocal. LM</li> <li>○ Liberar de prejuicios. LM</li> <li>○ Debe haber un trabajo de observación del cantante y del maestro a cargo de no lastimar. LM</li> <li>○ El cantante debe estar consciente de su instrumento y avisar si algo no le está haciendo bien. LM</li> </ul>
<b>Disposición de voces</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Tomar en cuenta el color y después la extensión. NJ JM LT</li> <li>○ Probar y cambiar. NJ</li> <li>○ Ubicar las voces según el color colectivo que se busca. FZ</li> <li>○ Que sea cómodo y adecuado para el cantante. CL</li> <li>○ Colocarlos con una persona afín. CL</li> <li>○ Mantenerse alerta del agotamiento vocal. CL</li> <li>○ Hay voces que solo pueden desenvolverse en una cuerda. CL</li> <li>○ Trabajar con todas las posibilidades de la voz IN</li> <li>○ Dejar que brote la distribución de manera natural, de la voz más aguda a la más grave. LT</li> <li>○ En el caso de voces flexibles es recomendable buscar su centro. LT</li> <li>○ Si se canta fuera de la tesitura es posible que la afinación no sea precisa. LT</li> <li>○ No es lo mismo la tesitura individual que la cuerda dentro de un coro. JG</li> <li>○ Si las voces son flexibles se puede trabajar con todas las posibilidades. JG</li> <li>○ Para ser flexibles hay que definir. JG</li> <li>○ Buscar la cuerda donde cada coreuta resuene más y se sienta más cómodo y además que sea más benéfico para el coro. UO</li> <li>○ Tener comunicación con los cantantes para ver si el lugar que se le dio funciona. LM</li> <li>○ Independientemente de la cuerda en la que este, el cantante debe cantar de acuerdo a la naturaleza de su voz. (Cantar en la cuerda de contralto no te convierte en contralto). UZ</li> </ul>
<b>Secciones mixtas (hombre y mujer)</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Puede ser complicado lograr el empaste en secciones mixtas. NJ</li> <li>○ Brindan otro color al coro, hay que respetar la comodidad de su voz.</li> <li>○ Las secciones mixtas pueden apoyar en el proceso de desarrollo y maduración de sus compañeros de sección. CL</li> <li>○ Evitar prejuicios. IN</li> <li>○ Trabajar con la flexibilidad de todas las voces. JG</li> <li>○</li> </ul>
<b>Selección de Repertorio</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ La emisión vocal depende del estilo de repertorio. NJ</li> <li>○ Seleccionar repertorio versátil para aprovechar las voces con amplias posibilidades.</li> <li>○ Buscar repertorio que sea funcional para las voces (color, tesitura), considerar el momento vocal de los coreutas. CL</li> <li>○ Revisar el nivel técnico del coro para que el repertorio le beneficie. LT</li> <li>○ Conectar con la música. JG</li> <li>○ El repertorio debe ser seleccionado en base a las necesidades del coro. UO</li> </ul>
<b>Homogeneidad del sonido conjunto</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Alinear las vocales. NJ FZ UO</li> <li>○ Pruebas acústicas (mover a los coreutas de lugar) NJ</li> <li>○ Imágenes metafóricas que apoyen a describir el sonido que se busca. JM</li> <li>○ Igualar la colocación. FZ</li> <li>○ Equilibrar el volumen y la afinación a través de los armónicos. IN</li> <li>○ Los coreutas deben tener algo en común. IN</li> <li>○ Enseñar al coreuta a escuchar cantando y cantar escuchando. LT</li> <li>○ Debe haber voluntad y confianza en el conjunto, incluyendo al director. LT</li> <li>○ Los coreutas deben pasar un tiempo cantando juntos para conocerse. LT</li> </ul>

- El director debe estar en la constante búsqueda. LT
- Se logra a través de la emoción y la escucha. JG
- Mientras más seas tú y escuches a los demás, mejor te fundes JG
- Se siente a través de la afinación y la producción de armónicos. UO
- Evitar quitar sonido, que resulte en sonido débil. UZ
- En el momento que el cantante se encuentra consigo mismo, automáticamente se encuentra con los otros. LM
- Perseguir un mismo objetivo.

## 1.2 Observación participante.

Para este ejercicio se buscó observar a directores con resultados musicales y tipos de coros distintos que permitiera contrastar información a través de diferentes perspectivas como se hizo durante la etapa de entrevistas. Por la naturaleza etnográfica fue necesario que la observadora se integrara como coralista, por lo que desembocó en dos resultados, la observación de los otros y la experiencia personal que también se ha integrado en el proceso de reflexión, aprovechando su perfil como cantante solista pero manteniendo una postura neutral y dispuesta para probar todas las formas de trabajo como le fueron planteadas, para lograr obtener información que sume al desarrollo de la propuesta, de tal manera que se trabajó específicamente a través de los ejes temáticos planteados en el marco teórico y en las entrevistas. A continuación, se muestra una tabla de resultados generales de la observación:

**Tabla 2. Resultados generales de la observación participante.**

	Coro 1	Coro 2	Coro 3	Coro 4
Ventajas	Emisión plena. Búsqueda de flexibilidad en las voces. El director confía en que el alumno le comunique cualquier incomodidad y busca atenderla a través del acomodo vocal.	Afinación trabajada por oído, colocación y color. Se evita el vibrato para mantener una frecuencia estable. Uso de polifonía para el trabajo de afinación.	Emisión plena. Proyección. Pruebas acústicas. Apoyo de sección.	Flexibilidad y exploración vocal sin prejuicios. Independencia de los cantantes para decidir sobre su zona más cómoda.

<b>Desventajas</b>	<p>No se logra un sonido homogéneo en el grupo.</p> <p>No se propicia la escucha.</p> <p>El director no presta atención al desarrollo vocal si no se le externa directamente.</p>	<p>Problemas de emisión.</p> <p>Comunicación unidireccional.</p> <p>Relación cuerda con tesitura individual.</p> <p>¿Desafinar es indicio de que se está en la tesitura incorrecta?</p>	<p>Cantar a disposición del tamaño y volumen de la orquesta.</p> <p>No es posible trabajar la escucha activa.</p> <p>No se trabaja sobre la homogeneidad del sonido.</p>	<p>No hubo la posibilidad de trabajar más conceptos como expresividad u homogeneidad.</p>
--------------------	---	---	--	---

### 1.3 Etapa del diseño de plan de trabajo.

En esta etapa; como se había mencionado en el diseño metodológico; se generó una reflexión a través de los ejes temáticos que se fundamentan en la estructura del marco teórico, para determinar los contenidos de la siguiente forma:

La importancia de la postura que el director tome ante su grupo, la dirección que tome el proceso de búsqueda del sonido grupal, la manera en la que se aborde y se desarrolle la técnica vocal, la forma en que se disponga de las voces con las que se cuenta en el grupo, la selección del repertorio en relación a las necesidades y características del grupo, el nivel de interacción y la búsqueda de la homogeneidad del sonido del coro, así como el nivel de reflexión grupal y personal que se alcance a través de la praxis.

Como resultado de la reflexión y conceptualización de la primera etapa del bucle, correspondiente a las entrevistas y observación participante, se generará un plan de trabajo para el montaje de repertorio coral con un grupo de estudio integrado por estudiantes de canto lírico a nivel licenciatura, que culminará con la presentación abierta al público de un recital.

Las entrevistas apoyaron en el desarrollo estructural del plan de trabajo para determinar puntos de observación durante el montaje del repertorio. Por su parte, la observación participante ayuda a plantear un primer acercamiento de observación que sirva como punto comparativo para cotejar los resultados de las entrevistas y realizar consideraciones para el diseño del plan de trabajo de forma que enriquezca la reflexión.

#### **1.4 Plan de Trabajo.**

El objetivo práctico del curso se centrará en la flexibilidad vocal basada en el uso de gran parte de la extensión y las posibilidades de la voz, buscando explorar distintos registros y formas de emisión que a su vez lleven al cantante-coralista a un proceso de experimentación y auto descubrimiento.

De igual manera, es importante respetar la concepción de la técnica vocal de cada uno de los cantantes implicados, por lo que en el proceso de búsqueda vocal se guiará a los mismos a través de modificaciones en la emisión en beneficio del resultado grupal, acudiendo a aspectos como el equilibrio sonoro y el estilo de las obras a abordar. Por otra parte, se busca a su vez generar una práctica consciente y reflexiva por parte del cantante-coralista que le permita conocer a través de la práctica, la estructura de trabajo coral y la importancia del trabajo vocal dentro del mismo.

Dentro de las entrevistas realizadas a los directores corales, gran parte de ellos comentaba sobre la dificultad de los cantantes solistas de integrarse a una masa de sonido coral ya que, por su naturaleza, tienden a ser voces muy grandes que destacan por encima del coro, que no pueden evitar el vibrato, que no atienden a las dinámicas musicales manteniendo un sonido fuerte y que pueden incluso llegar a presentar problemas de egolatría.

En este sentido, se buscará generar integración grupal que los ayude a considerar el sonido del otro, el papel o relevancia que llegue a tener cada línea melódica relacionada con las dinámicas musicales, para que esto a su vez ayude al proceso de empaste coral, sin embargo, será de gran importancia evitar un sonido débil y airoso, al igual que un sonido excesivo y descontrolado en relación con el uso de dinámicas *piano* y *forte* respectivamente, además de optar por un sonido estable que genere armónicos, limitando el uso del vibrato para ser usado solo en caso de ser necesario por cuestiones de estilo, lo cual se pretende que impulse al cantante a realizar una exploración de la emisión a través del conocimiento y uso de sus resonadores.

En cuanto al tema de identidad vocal, el objetivo de este plan de trabajo está enfocado en convertir el trabajo coral en un medio de reflexión personal a través de la práctica consciente que lleve al cantante a encontrarse a sí mismo a través de las experiencias obtenidas de la interacción, es decir, que todo el proceso de experimentación vocal al que se somete el cantante-coralista en beneficio del montaje y el resultado coral, le permita al final del día reflexionar sobre su práctica como solista.

Es de esta manera que el enfoque de la formación dentro del curso quedará estipulado de la siguiente manera:

**Tabla 3. Enfoque de trabajo a partir de ejes temáticos.**

- <b>Figura de la directora coral</b>	La directora actuará como guía del proceso, evitando imponerse, ya que se busca generar la reflexión por parte de los alumnos, siempre estando atenta a lo que el grupo pueda aportar y necesite explorar. La idea es observar nuevamente, registrar y reflexionar sobre los efectos de la aplicación de contenidos obtenidos de las entrevistas y la observación encaminados y fundamentados en el desarrollo de la identidad vocal. Es necesario enfocarse en el desarrollo de un ambiente de confianza y respeto y buscar generar una comunicación fluida con cada uno de los integrantes
- <b>Búsqueda de sonido</b>	Se trabajará sobre un sonido sano y pleno, lleno de armónicos que beneficie al cantante, evitando tensiones o un uso inadecuado del instrumento vocal. Ha de ser preciso trabajar sobre el sonido que el coro pueda dar y no sobre un ideal preestablecido.
- <b>Técnica vocal</b>	La técnica vocal se trabajará de manera colectiva, fundamentada en la sonoridad requerida para cada pieza, según el estilo, esto con el fin de evitar ser invasiva con la concepción que cada cantante pueda tener sobre la técnica vocal. Pero siempre buscando un sonido libre y sano por parte de los cantantes-coralistas.
- <b>Disposición de voces (asignación de cuerdas dentro del coro)</b>	En un primer momento se trabajará desde una disposición vocal familiar para los integrantes, muy relacionada con su tesitura individual y la cuerda asignada dentro del coro. Para posteriormente buscar explorar con las voces en cuerdas más experimentales que ayuden a observar los efectos en registros de su voz que trabajan poco (cuerda de tenor para voz de pecho en soprano, por ejemplo) siempre con cuidado y bajo la observación y comunicación con el cantante. Este proceso solo podrá darse con la suficiente confianza y si el o la cantante se sienten cómodos y de acuerdo con la experimentación. Esta disposición experimental tomará en cuenta las necesidades de cada cantante.
- <b>Selección del repertorio</b>	El repertorio será seleccionado considerando las características de cada integrante y las necesidades tanto del grupo como del desarrollo de contenidos, de forma que puedan conocer cómo funciona su voz dentro del trabajo coral.
- <b>Homogeneidad del sonido conjunto y relación con los otros</b>	Será necesario trabajar la confianza y la integración del grupo, a través de la actitud de la directora, siempre propiciando un espacio de respeto, además de la implementación de ejercicios que no tienen que ser obligadamente con contenido musical y la que integren la convivencia con el otro. El ejercicio vocal será basado en la idea de encontrarse a sí mismo para encontrarse con los demás, de forma que tengan una etapa de desarrollo vocal personal dentro del coro que culmine con la integración de elementos técnicos y fortalecimiento grupal para la escucha activa y el proceso de empaste.
- <b>Reflexión grupal y personal</b>	Habrán distintos periodos de reflexión sobre los avances enfocados en los resultados del montaje de repertorio de forma grupal y

	abierta. Mientras que será necesario implementar un ejercicio anónimo de retroalimentación de los alumnos que ayude a conocer cómo se sienten, cuál es su mejora o posibles afecciones personales y el surgimiento de nuevas necesidades.
--	---

El curso tendrá una duración de 45 sesiones de 2 horas, en un horario de lunes, miércoles y viernes de 13:00 a 15:00 hrs. durante el semestre agosto- diciembre 2019. Las herramientas para recopilación de datos serán: diario de campo, retroalimentación periódica de los cantantes, grabación de audio o video de las evaluaciones parciales y el concierto final.

#### 1.4.1 Etapa sobre descripción situacional del grupo de estudio.

En esta etapa es necesario considerar las características que los estudiantes presentan, así como el tamaño del grupo, el tiempo asignado para el desarrollo del plan de trabajo.

Grupo conformado por 5 estudiantes de canto lírico de la Lic. En música de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez como parte de la clase de Conjuntos Corales.

Rango de edad: Entre los 23 y los 35 años.

La clase hasta el momento ha sido asignada de carácter meramente práctico, por lo que la dinámica se centra en un espacio de ensayo para montaje de repertorio coral.

**Tabla 4. Fortalezas, debilidades y necesidades del grupo de estudio 1.**

Fortalezas	Debilidades	Necesidades
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Todos los alumnos han cursado varios niveles de solfeo.</li> <li>• Todos tienen experiencia coral previa, adquirida fuera de la escuela.</li> <li>• Son individuos con amplia extensión vocal.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El grupo es pequeño, por lo que es posible que no cuenten con apoyo de sección.</li> <li>• Algunos de ellos no tienen experiencia en un grupo vocal reducido.</li> <li>• Tienen percepciones diferentes sobre el canto, ya que la técnica vocal la han obtenido de maestros distintos con opiniones encontradas.</li> <li>• Aunque identifican las notas en el pentagrama, varios</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabajar la música coral desde una perspectiva alejada de la ópera o el formato coral muy grande.</li> <li>• Herramientas para una lectura a primera vista más eficiente.</li> <li>• Cohesión grupal.</li> <li>• Comprensión de la emisión coral.</li> <li>• Flexibilidad vocal y personal.</li> </ul>

	<p>de ellos no tienen práctica en lectura entonada a primera vista.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Personalidades muy fuertes que generan divisiones grupales.</li> </ul>	
--	---	--

Se realizó una entrevista con cada uno de los integrantes para determinar la siguiente información:

**Tabla 5: Características de los cantantes que conforman el grupo de estudio.**

	Sujeto 1	Sujeto 2	Sujeto 3	Sujeto 4	Sujeto 5
<b>Sexo</b>	Mujer	Hombre	Mujer	Hombre	Mujer
<b>Edad</b>	23 años	35 años	23 Años	27 años	23 años
<b>Tesitura individual</b>	Soprano	Tenor	Soprano	Barítono	Por definir
<b>Semestre en curso</b>	Séptimo	Sexto	Noveno	Séptimo	Sexto
<b>Experiencia coral</b>	Coro de compañía de ópera. Coro sinfónico.	Coro de compañía de ópera. Coro sinfónico.	Coro de compañía de ópera. Coro sinfónico. Ensamble vocal.	Coro de iglesia católica. Coro sinfónico. Ensamble vocal.	Coro de compañía de ópera. Coro sinfónico.
<b>Cuerdas en las que ha cantado en coro.</b>	Soprano Alto	Tenor Bajo	Soprano Alto	Tenor Barítono- Bajo	Soprano Alto
<b>Otros géneros musicales (además de canto lírico) que ha cantado como solista.</b>	Ninguno	Pop, rock, metal, música versátil.	Musicales.	Música versátil.	Balada mexicana.
<b>Extensión vocal</b>	E3 – C6	F3 – B5	E3 – E6	D#2 – G4	E3 – C6
<b>Zona más cómoda de la voz (percepción del cantante)</b>	Zona central	Central y aguda	Central y aguda	Central	Central
<b>Zona más cómoda de la voz (percepción del director)</b>	Zona central	Central y aguda	Central	Central y grave	Central

<b>Observaciones</b>	La cantante comenta que tiene problemas para cantar agudos en la sección de soprano.  Amplias posibilidades de uso de voz de pecho.	No ha trabajado en su voz de cabeza o falsete de manera consciente.		El cantante comenta que tiene dificultades para cantar en su zona aguda con la vocal i.	No se ha determinado aún su tesitura como solista.
----------------------	---	---	--	---	--

#### 1.4.2 Etapa de la estructura general de contenidos del plan de trabajo por periodo.

El curso tendrá una duración de 45 sesiones de 2 horas, en un horario de lunes, miércoles y viernes de 13:00 a 15:00 hrs durante el semestre agosto- diciembre 2019.

*Herramientas de recopilación de datos.* Diario de campo, retroalimentación periódica de los cantantes, grabación de audio o video de las evaluaciones parciales y el concierto final.

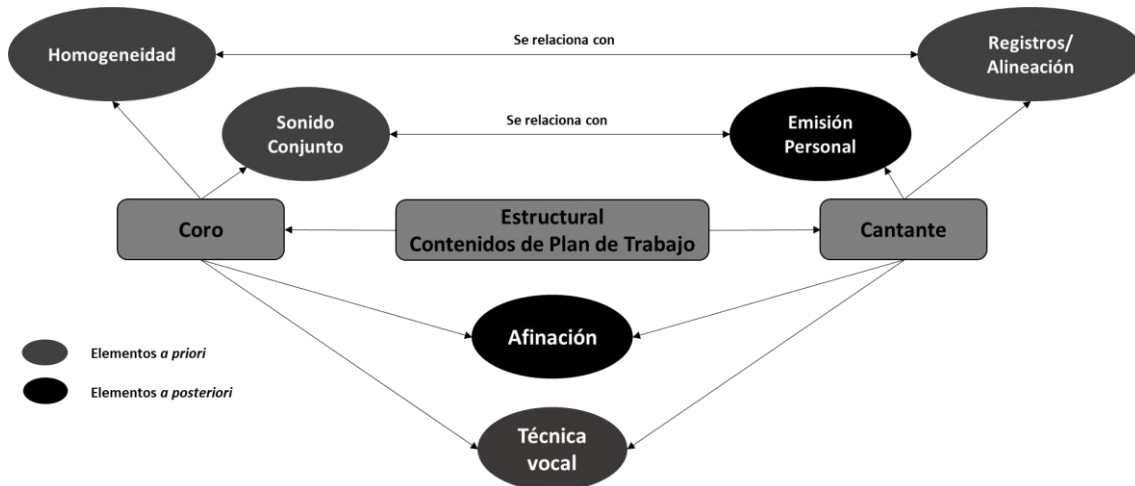
#### Tabla 6. Temario del plan de trabajo.

<b>Primer Parcial</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Lectura musical y comprensión de la afinación por oído y colocación</li> <li>✓ Criterios de asignación de voces: Disposición convencional de las voces. Disposición experimental.</li> <li>✓ Aprendizaje y comprensión de la melodía de cada cuerda a nivel individual.</li> </ul>
<b>Segundo Parcial</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Comprensión de la afinación por oído colocación y color a nivel individual.</li> <li>✓ Disposición de las voces según sus características y necesidades.</li> <li>✓ Aprendizaje y comprensión de la melodía de cada cuerda a nivel individual.</li> </ul>
<b>Tercer Parcial</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Comprensión de la melodía a nivel colectivo. Escucha activa: Cantar escuchando.</li> <li>✓ Flexibilidad vocal para la expresividad. Implementación de dinámica y agógica.</li> <li>✓ Flexibilidad vocal para la homogeneidad. Alineación de vocales, claridad de texto y colocación grupal homogénea.</li> <li>✓ Pruebas acústicas para la mejora del sonido.</li> <li>✓ El alumno como maestro. Montaje de pieza sencilla.</li> </ul>
<b>Concierto</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Presentación de los resultados musicales del trabajo en clase.</li> <li>✓ Reflexión guiada sobre resultados finales del coro.</li> <li>✓ Reflexión guiada sobre el desarrollo individual.</li> </ul>

A continuación, en la Figura 7 se presenta la red de relaciones que se estableció por medio de los resultados obtenidos durante las entrevistas y la observación participante que se

consideraron para el desarrollo de la propuesta, ya que fundamentan el diseño de los contenidos del plan de trabajo:

**Figura 8. Red de contenidos posterior a entrevistas con directores de coro**



Fuente: García, A., (2020)

Dentro del diagrama se muestran elementos que fueron considerados *a priori* ya que tienen relación con los ejes temáticos del marco teórico y la guía de entrevista. Es así como se establecen las primeras dos relaciones a tratar: La primera que se da entre la necesidad de explorar distintos registros en el cantante para lograr un equilibrio sonoro y la influencia que puede tener sobre el empaste o nivel de homogeneidad sonora final del coro. Y la segunda relación que aparece entre la consciencia del cantante de que su sonido o emisión personal influirá directamente en el resultado del sonido conjunto, por lo que algunos de los entrevistados afirman que es necesario que el cantante se encuentre a sí mismo para poder funcionar con el grupo, siempre respetando su instrumento, pero considerando al resto como masa coral, en este punto habrá que observar también la capacidad del cantante de encontrarse a sí mismo a través del colectivo.

Los temas *a posteriori* surgieron una vez revisando las respuestas de los entrevistados: Si bien la emisión personal no se habló directamente dentro del marco teórico, toma relación implícita con la necesidad de búsqueda personal de sonido del cantante; por su parte, la afinación fue un tema que tomó fuerza durante las entrevistas, ya que se determina como una de las bases del trabajo coral, ya que implica un trabajo armónico y esta misma se trabaja para la búsqueda de homogeneidad y sonido conjunto.

**Tabla 7. Estrategias, herramientas y técnicas para el desarrollo de los contenidos del plan de trabajo.**

Nivel de impacto	Contenido	Estrategia, Técnica o Herramienta
Coro	Homogeneidad	Escucha activa Pruebas acústicas Alineación de vocales
	Sonido Conjunto	
Coro/Cantante	Afinación	Producción de armónicos
	Técnica vocal	Comunicación Indicaciones a nivel colectivo
Cantante	Emisión/colocación	Exploración y flexibilidad vocal Práctica consciente y Auto corrección
	Registros/alineación	

Fuente: García, A., (2020)

De igual forma por medio de las entrevistas se obtuvieron una serie de herramientas para desarrollar los contenidos establecidos que se muestran en la tabla 7: Para el empaste y el sonido conjunto se estimulará la escucha activa, que se refiere a la capacidad del coreuta de escuchar a sus compañeros para integrarse vocalmente en la masa de sonido, a lo que el director Francisco Zúñiga aporta desde su experiencia la existencia de tres niveles de escucha; el personal, de sección y grupal.

La afinación será trabajada a través de la resonancia en la emisión vocal para la producción de armónicos, de forma que el cantante logre desarrollar la afinación a través de las sensaciones de su cuerpo, lo que el director Uriel Ortega denomina “afinación orgánica”.

Para el desarrollo de la técnica vocal será necesario establecer una buena comunicación entre el grupo y la directora para monitorear cualquier duda, incomodidad o afección vocal que el trabajo en ensayo pueda generarle. El desarrollo de habilidades técnicas a través de ejercicios de vocalización será enfocado a los requerimientos sonoros del repertorio; afinación, dinámica, color, fraseo, peso vocal, ataque de notas, etc.; sin invadir o debatir sobre la concepción que cada cantante tenga sobre la técnica.

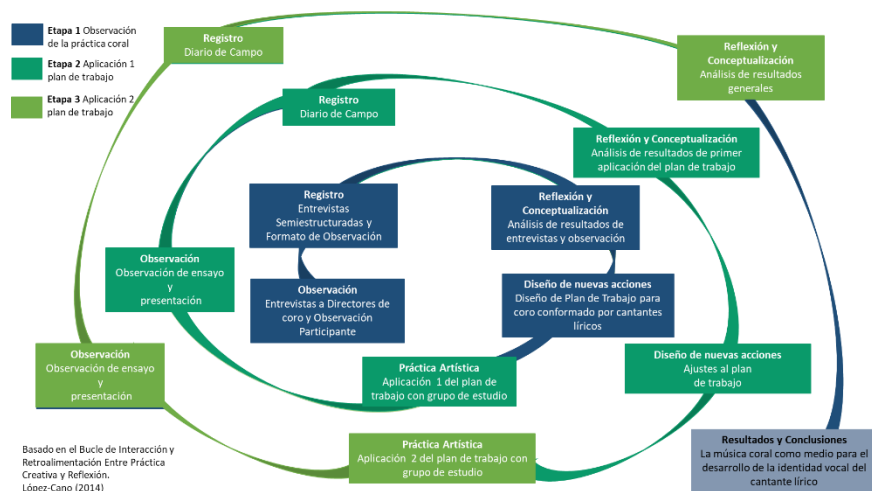
Hacia el desarrollo personal del cantante se buscará generar un espacio de exploración que experimente con el desarrollo de la flexibilidad vocal poco a poco a través de distintas formas de emisión y de exploración de registros vocales. Este último punto sobre la

flexibilidad vocal y el trabajo en distintas cuerdas ha contado con opiniones muy divididas durante las entrevistas, por una parte, están los directores que trabajan con jóvenes o coreutas amateurs y utilizan esta exploración para canalizar, conocer y cuidar las voces con las que trabajan. En contraparte están aquellos quienes consideran que debe respetarse la tesitura individual de los cantantes y otorgársele la misma cuerda dentro del coro para no afectar su desarrollo técnico. A este punto, el director José Galván comparte la idea de que el nombre de las cuerdas o secciones en un coro no se relaciona directamente con la tesitura individual, aunque lleven el mismo nombre, lo que brinda una oportunidad a los cantantes y al director de jugar con la flexibilidad de las voces, siempre y cuando se parta de una base. Todas estas opiniones respecto a la exploración y la flexibilidad presentan para esta investigación un campo importante de observación.

Por último, una de las partes fundamentales de la aplicación del plan de trabajo será el fomento de la práctica consciente que fomente la reflexión personal del alumno sobre su propia acción y desempeño, así como el atender a la capacidad de auto corrección con la que puede contar cada alumno más allá de ser solo corregido por la directora, para observar si realmente el trabajo colectivo y la auto observación tienen repercusiones en su desempeño como solista.

### 1.4.3 Diseño cíclico de la propuesta de investigación.

Recordando el diseño cíclico de la propuesta establecido en el capítulo del diseño metodológico, podemos determinar que hasta el momento se ha realizado la primera etapa que corresponde a la observación de la práctica coral, por lo que se procederá a explicar la etapa 2 de aplicación 1 del plan de trabajo y posteriormente, en el capítulo de resultados se verá la aplicación como resultado de los ajustes de esta segunda etapa.



## **2. Etapa de aplicación del desarrollo del plan de trabajo.**

Esta etapa consistió en el trabajo con 6 estudiantes de diferente nivel técnico musical y vocal, los contenidos estuvieron divididos en 3 periodos o 3 parciales que fueron evaluados a través de una revisión técnica que posteriormente permitiera hacer ejercicios reflexivos sobre el desempeño y aprendizaje, este proceso se describe a continuación:

### **2.1 Primer Parcial.**

Durante el primer parcial se trabajaron los siguientes contenidos:

- ✓ Lectura musical y comprensión de la afinación por oído y colocación
- ✓ Criterios de asignación de voces:
  - Disposición convencional de las voces.
  - Disposición experimental.

Aprendizaje y comprensión de la melodía de cada cuerda a nivel individual.

Estos contenidos fueron abordados en un primer momento a través del montaje de piezas polifónicas del siglo XVI debido a las características del repertorio y las exigencias de emisión respaldados por el estilo, ya que requiere una emisión vocal con menor uso de vibrato, de tal manera que se busca una frecuencia más estable que permite trabajar en la búsqueda de la precisión de la afinación, además de que el contexto en que fue desarrollado dicho repertorio permitió justificar la disposición vocal. Las piezas seleccionadas fueron *Válgame, señora mía* del compositor Enrique VIII a tres voces (*cantus, altus tenor*) y *El Grillo* del compositor Josquin de Prez a cuatro voces (*cantus altus tenor, bassus*).

Para la lectura musical, se realizaron sesiones de lectura a primera vista del repertorio, de manera que todos los cantantes leyeron todas las líneas melódicas antes de asignarles una cuerda en específico, para observar el nivel de desempeño que presentaban, incluso leyendo en otros registros, por ejemplo, las mujeres leían la cuerda de tenor en su registro grave.

A partir de la lectura de distintas cuerdas se observó que su lectura y su afinación era acertada en la cuerda o cuerdas con la que estaban familiarizados, de manera que leer en

un registro distinto; el caso de las mujeres en la cuerda de tenor; les generaba complicaciones para encontrar la afinación de las notas y los intervalos, ya que no podían encontrarlo a través de su memoria corporal, de esta forma se abordó la idea de la búsqueda de la afinación no solo por oído, sino por colocación, para empezar a buscar de forma consciente como colocaban y como sentían de manera interna cada nota o intervalo, siempre con el enfoque de generar una práctica consciente en los cantantes.

Respecto a la disposición de voces, se comenzó por la distribución convencional, de tal manera que en *Válgame, señora mía* las mujeres cantaron el *cantus*, el tenor, el *altus* y el bajo el tenor que es la voz. Para la pieza de *El Grillo* las sopranos se les asignó el *cantus*, a la cantante que aún no se le asigna tesitura se le otorgó el *altus* debido a que es la cuerda que suele cantar en coro, el tenor cantó la cuerda de tenor y el barítono el *bassus*.

Para comenzar a trabajar con una disposición vocal experimental de forma introductoria, se seleccionó la pieza *Bullerengue* del compositor José Antonio Rincón. Aprovechando la naturaleza popular de la pieza y el hecho de que las mujeres ya habían estado leyendo la cuerda de tenor, se realizaron cambios en el acomodo de voces: en este caso la cantante aun sin tesitura solista recibió la cuerda de soprano, una de las sopranos se encargó de la cuerda de alto, para la cuerda de tenor se pidió el apoyo del tenor y una de las sopranos que cuenta con un buen registro grave, y por último, el barítono se quedó en la cuerda de bajo.

Hacia el final del primer parcial, se jugó más ampliamente con la disposición vocal, de forma consciente y aceptada por los cantantes, asignando una nueva distribución a la pieza *Válgame, señora mía*, de tal forma que el *cantus* quedó a cargo de la cantante sin tesitura y el barítono explorando su falsete, la cuerda de tenor fue integrada por las sopranos y el bajo por el tenor solista.

Cabe mencionar, que en toda esta primera fase se trabajó desde un enfoque individual, buscando la exploración personal y el aprendizaje y la atención únicamente hacia la melodía asignada.

## **2.2 Segundo Parcial.**

Contenidos que pertenecen a este segundo periodo:

- ✓ Comprensión de la afinación por oído colocación y color a nivel individual.
- ✓ Disposición de las voces según sus características y necesidades.

- ✓ Aprendizaje y comprensión de la melodía de cada cuerda a nivel individual.

Durante este parcial se siguió trabajando en el repertorio ya asignado desde el semestre pasado, además se integró una nueva pieza, de una duración más amplia y un nivel técnico requerido mayor, sobre todo en tema de afinación. La pieza abordada fue Precious Lord del compositor Thomas A. Dorsey, a cuatro voces distribuidas de la siguiente manera: cuerda de soprano cantada por un tenor que se integró al grupo y que ha cantado como contratenor anteriormente y la directora quien se integró a esta cuerda como apoyo, cuerda de alto por la cantante no definida y la soprano que anteriormente hizo tenor, en la cuerda de tenor se integró al tenor solista y a la otra soprano que no había tenido la oportunidad de cantar en esta cuerda y la cuerda de bajo cantada por el barítono.

En el tema de la afinación, una vez ubicando las notas por colocación se hicieron ejercicios dentro de la vocalización para la formación de acordes entre las voces, de manera que ahora se integrara el concepto de la afinación a través de la búsqueda del color que permita precisar la frecuencia, manteniendo la sensación de una búsqueda individual, pero a través del trabajo grupal.

Se realizaron ejercicios reflexivos sobre la disposición de las voces considerando las características y necesidades que cada una presenta, una vez que ya exploraron distintas distribuciones a través del repertorio.

### **2.3 Tercer Parcial.**

En el último periodo se trabajaron estos contenidos:

- ✓ Comprensión de la melodía a nivel colectivo. Escucha activa: Cantar escuchando.
- ✓ Flexibilidad vocal para la expresividad. Implementación de dinámica y agógica.
- ✓ Flexibilidad vocal para la homogeneidad. Alineación de vocales, claridad de texto y colocación grupal homogénea.
- ✓ Pruebas acústicas para la mejora del sonido.
- ✓ El alumno como maestro. Montaje de pieza sencilla.

Una vez realizada una extensa búsqueda individual a través del trabajo conjunto, se dio el siguiente paso, hacia prestar una mayor atención a la escucha de las líneas melódicas de los demás compañeros, para comprender como interactúan entre sí y saber cómo debe comportarse su voz en beneficio del desarrollo de su línea melódica y el resultado grupal.

En este mismo sentido, ya con el repertorio memorizado fue posible trabajar en cuestiones de expresividad, solicitando que atendieran a las indicaciones de la directora, referentes a la homologación del sonido a través de la alineación de las vocales, la dicción y el uso de dinámicas conjuntas para equilibrar las voces. De igual forma se realizaron pruebas acústicas para cada una de las piezas, de forma que cada cantante estuviera colocado junto a personas afines o en un espacio que le beneficiara para la escucha y la emisión. Finalmente se realizaron ensayos generales del repertorio para probar nuevos espacios y preparar el concierto final.

Además, como parte del proceso de reflexión sobre la práctica se les permitió a los alumnos de nivel más avanzado, montar piezas sencillas aplicando los contenidos vistos en el semestre.

#### **2.4 Concierto.**

El recital fue presentado con la finalidad de mostrar públicamente el trabajo realizado durante el semestre, mostrando el resultado de la exploración vocal, sin embargo, como se mencionó en el diseño metodológico de la propuesta, el resultado sonoro del concierto no es lo que se considerará para la evaluación final. Al igual que durante los parciales, posterior al concierto se realizó un ejercicio personal de reflexión acerca del trabajo realizado durante todo el semestre.

De esta manera, concluye el primer ciclo del desarrollo de la propuesta, a continuación, en el siguiente capítulo, se describirán los resultados de la misma.

## Capítulo 4. Resultados.

En este capítulo se mostrarán los resultados de la primera aplicación del plan de trabajo que ha servido como prueba piloto, así como los ajustes a dicho plan y el desarrollo y resultados de la segunda aplicación.

### 1. Resultados de la primera aplicación del plan de trabajo.

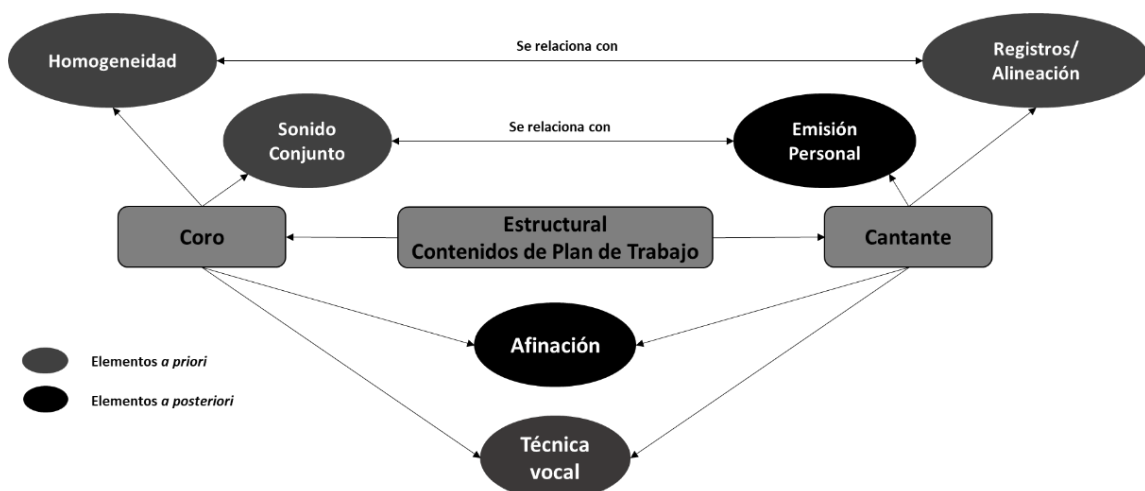
El recital considerado como la parte final del desarrollo de la propuesta buscó evidenciar el resultado sonoro obtenido por medio del trabajo de los temas aplicados a lo largo del semestre. Sin embargo, los resultados generales de la aplicación del temario durante la clase se muestran a continuación en la siguiente tabla:

**Tabla 8. Temario del plan de trabajo y resultados de la aplicación.**

<b>Primer Parcial</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Lectura musical y comprensión de la afinación por oído y colocación</li> <li>✓ Criterios de asignación de voces:                             <ul style="list-style-type: none"> <li>Disposición convencional de las voces.</li> <li>Disposición experimental.</li> </ul> </li> <li>✓ Aprendizaje y comprensión de la melodía de cada cuerda a nivel individual.</li> </ul>
<b>Resultados:</b>
<p>Hubo una notable mejoría en la lectura musical, gracias a la comprensión de la afinación por colocación, lo que a su vez les ayudó a relacionarse más con la búsqueda de una resonancia plena.</p> <p>Se trabajaron sobre las dos disposiciones de voces, las cuales aceptaron sin prejuicios gracias a la práctica consciente, a la reflexión grupal sobre el hecho de que las cuerdas del coro, aunque llevan el mismo nombre, no se refieren a lo mismo que la tesitura como solista, por lo que todos llegaron a la conclusión de que las voces podían cantar en cualquier cuerda mientras fuera sano y beneficiara al sonido colectivo, por lo que podría darse más peso al color de una voz, una vez que el rango de la cuerda sea sano para el cantante.</p> <p>Todo el parcial se enfocó al aprendizaje de la melodía individual, ya que quienes no contaban con sección debían concentrarse mucho en su propia línea para no perderse.</p>
<b>Segundo Parcial</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Comprensión de la afinación por oído colocación y color a nivel individual.</li> <li>✓ Disposición de las voces según sus características y necesidades.</li> <li>✓ Aprendizaje y comprensión de la melodía de cada cuerda a nivel individual.</li> </ul>
<b>Resultados</b>
<p>En materia de afinación, aunque aún existen imprecisiones, el integrar el tópico del color ha generado que reflexionen más acerca de su emisión, ya que ellos mismos comentan que como solistas no se exigen tanto para que la afinación sea tan precisa, sino que más bien se fijan en la emisión y un sonido fuerte.</p> <p>Aunque para este parcial se iba a trabajar sobre la relación de la cuerda con la tesitura individual para su comodidad, los mismos cantantes solicitaron continuar experimentando.</p> <p>En este parcial en específico se suscitaron muchas inasistencias por parte de los cantantes, lo que denota su poca consciencia sobre como su sonido o su participación afecta al conjunto, sobre todo en un ensamble vocal tan pequeño. Estas mismas inasistencias provocaron que tardaran más en aprender por completo su repertorio de manera individual.</p>
<b>Tercer Parcial</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Comprensión de la melodía a nivel colectivo. Escucha activa: Cantar escuchando.</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Flexibilidad vocal para la expresividad. Implementación de dinámica y agógica.</li> <li>✓ Flexibilidad vocal para la homogeneidad. Alineación de vocales, claridad de texto y colocación grupal homogénea.</li> <li>✓ Pruebas acústicas para la mejora del sonido.</li> <li>✓ El alumno como maestro. Montaje de pieza sencilla.</li> </ul>
<p><b>Resultados</b></p> <p>En este parcial su asistencia volvió a ser consistente, lo que permitió trabajar el sonido a nivel colectivo. El resultado general de este periodo es que hizo falta más tiempo de trabajo colectivo para explorar a profundidad herramientas como la escucha activa y las pruebas acústicas que mejoraran el resultado final, es posible que estos ejercicios puedan contribuir más a su desarrollo personal.</p>
<p><b>Concierto</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Presentación de los resultados musicales del trabajo en clase.</li> <li>✓ Reflexión guiada sobre resultados finales del coro.</li> <li>✓ Reflexión guiada sobre el desarrollo individual.</li> </ul>
<p><b>Resultados</b></p> <p>La integración y actitud entre ellos fue muy buena, el factor público generó nerviosismo lo que provocó que los avances técnicos que se habían logrado durante el tercer parcial, no se vieran del todo reflejados en el recital, ya que hubo notorias inconsistencias en la afinación y falta de escucha entre los cantantes, lo que reitera la idea de que hizo falta mayor trabajo sonoro colectivo.</p>

Como se mencionó en el diseño metodológico del desarrollo de la propuesta, el resultado sonoro del concierto muestra solo una parte de lo aprendido en el curso, ya que el desarrollo personal de cada cantante, que se relaciona con su identidad vocal, se verá reflejado en su mayoría a través de diferentes aspectos, tanto grupales como individuales, obtenidos de la observación, la exploración y el proceso de reflexión. Para ello fue necesario considerar las opiniones generadas a través de las entrevistas y observaciones con los participantes del grupo de estudio. A continuación, se muestran resultados analizados por medio de los temas abordados en la red de contenidos:



**Tabla 9. Resultados con base en la red de contenidos.**

	Coro		Cantante
Homogeneidad	Se lograron ensayos buenos donde la escucha activa comenzaba a funcionar, al recapacitar sobre la importancia del considerar al otro para mejorar el sonido grupal. Sin embargo, hizo falta dedicar más tiempo al trabajo colectivo para un resultado grupal más homogéneo y a su vez, poder observar con más detalle las repercusiones del trabajo conjunto en su desarrollo personal.	Alineación vocal/ Registros	Hubo bastante disposición para la exploración por parte de cuatro de los seis cantantes, mientras que dos cantantes prefirieron mantenerse en una zona familiar de trabajo. Quienes decidieron cantar en otras cuerdas para explorar con otros registros de su voz, lo hicieron de manera consciente y después de cuestionarse sobre otras posibilidades de su instrumento vocal. Aunque durante los ensayos hubo momentos muy interesantes donde lograban una emisión estable en dichos registros, mayor trabajo grupal podría haber contribuido a que el resultado final del concierto no fuera un sonido individualista y una emisión descontrolada en algunos de los casos. Por su parte, en el caso de las mujeres si hubo una respuesta positiva, ya que lograron conectarse mejor con su registro grave, sin lastimarse ni tratar de imitar un sonido cavernoso o varonil.
Sonido conjunto	Gracias a su individualidad, desde un principio comenzaron a detectar junto a quién les beneficiaba cantar, sin embargo, las pruebas acústicas se trabajaron hasta el tercer parcial, por lo que, en general hizo falta mayor trabajo colectivo. Fue tan clara la falta de trabajo conjunto que, a pesar de mantener una buena relación como compañeros, no tenían claro como repercutían en el resultado grupal sus inasistencias.	Emisión personal	A través del trabajo grupal se logró resaltar la importancia del segundo nivel de escucha activa, perteneciente a la sección: cuando los cantantes contaban con una sección, lograban adaptarse mejor al sonido conjunto y ponían mayor atención a los detalles de emisión e interpretación, por el contrario, estando solos con su línea melódica, conservaban una visión individualista que repercutía en el resultado del sonido conjunto, tanto en la afinación como en la falta de homogeneidad.

Afinación		Afinación	<p>En este sentido hubo una mejoría notable a nivel individual, los cantantes que tenían más problemas para leer a primera vista, avanzaron notablemente en este tópico. Comenzar a comprender la afinación por colocación y color, además del oído los ayudó a relacionarlo con su práctica individual.</p> <p>Resultó interesante que, durante el trabajo en clase, eran más afinados en las cuerdas ajenas que en aquellas que les eran familiares y ellos comentaron que era porque requerían poner más atención, lamentablemente esto no se vio reflejado en el concierto final.</p>
Técnica vocal	<p>La técnica vocal fue trabajada de forma colectiva por medio de los ejercicios de vocalización previos al montaje, siempre enfocada a las necesidades del repertorio para no invadir su propia concepción sobre la técnica o el trabajo vocal individual que llevan con su maestro particular.</p>	Técnica vocal	<p>Como se mencionó, en el caso de las mujeres hubo una mejora sobre el manejo de su registro grave, en el caso de una de ellas en específico, cantar los graves plenamente le ayudó a comprender su zona aguda, ya que contaba con un sonido débil y airoso en dicha zona. Dos de los tres hombres, exploraron su voz de falsete, si bien no se trabajó la técnica individual al respecto, siempre se estuvo al pendiente de un desempeño saludable y ellos agradecieron la oportunidad de poder trabajar en ello sin prejuicios.</p>

Finalmente, considerando el esquema del bucle de López-Cano, el cual presenta cinco elementos: practica artística, observación, registro, reflexión conceptualización, planificación de nuevas acciones creativas; se busca realizar una segunda aplicación con el propósito de evaluar todo el trabajo anteriormente expuesto con el grupo de estudio.

En estos resultados preliminares se muestran indicios de contribución al desarrollo personal del cantante lírico, sin embargo, el nivel de reflexión que se generó no es tan

profundo como se esperaría, por ello es necesario generar un nuevo ciclo de aplicación para realizar los ajustes necesarios a la propuesta. En la revisión de avance de tesis de noviembre de 2019 se hace la sugerencia de que es necesario hacer dichos ajustes con la intención de enfatizar la búsqueda del desarrollo de la identidad vocal.

## **2. Segunda Aplicación del plan de trabajo.**

A continuación, se mostrarán las características del segundo grupo de estudio de forma general, para centrarnos en los ajustes realizados al plan de trabajo como resultado de la reflexión de la primera aplicación.

### **2.1 Descripción situacional de segundo grupo de estudio.**

Grupo conformado por 13 estudiantes de canto lírico de diferente nivel técnico de la Lic. En música de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, dentro de los cuales están 3 de los cantantes del primer grupo de estudio. Considerando su tesitura como cantantes solistas, se cuenta con 9 sopranos, 2 mezzo-sopranos y 2 tenores, todos con una amplia extensión vocal y con distintos profesores de canto.

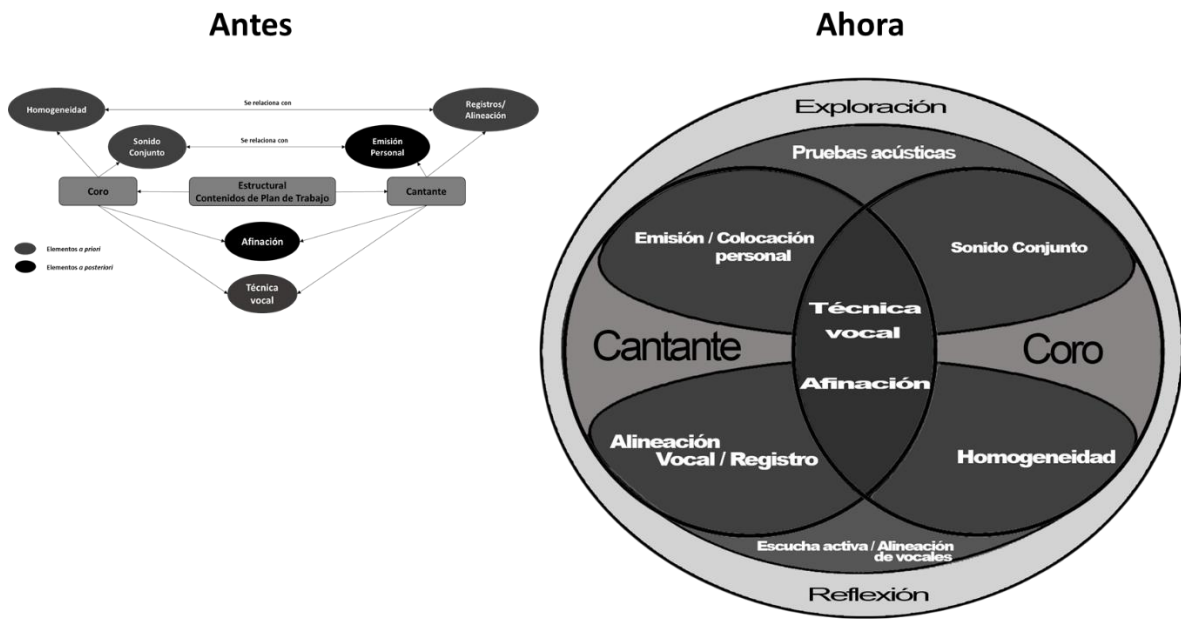
Rango de edad: Entre los 20 y los 35 años.

La aplicación en este caso reducirá su tiempo a nueve semanas.

### **2.2 Ajustes al plan de trabajo.**

Una de las reflexiones más acentuadas respecto a los resultados de la primera aplicación se centra en la necesidad de poner énfasis en el trabajo colectivo, por lo que aprovechando que este grupo es más numeroso se han realizado ajustes al enfoque de los aspectos a considerar como se muestra en la figura 9. Aunque son los mismos aspectos, se han visualizado ahora de una manera más integrada, colocando como punto base el generar un espacio de exploración y reflexión para poder establecer relaciones más estrechas entre cada uno de los puntos a tratar. En el anterior diagrama, aunque se establecían algunas relaciones, de alguna manera se seguían concibiendo como aspectos aislados, es gracias a la observación de la primera aplicación que logra reflexionarse sobre la posibilidad de establecer relaciones más concretas entre ellos.

**Figura 9. Ajustes a la red de contenidos.**



Fuente: García, A., (2020)

Dentro de los ajustes, se ha realizado un reacomodo de las relaciones entre los contenidos generando un diagrama con una visión integral de trabajo. La primera relación que se establece es entre los dos enfoques: el trabajo como cantante solista y el trabajo del coro, que convergen mayormente por medio del desarrollo de la técnica y la afinación. Una vez establecido este puente de conexión, logramos enlazar dos relaciones bidireccionales, es decir, que se nutren mutuamente; por una parte, la emisión personal o individual con sus repercusiones en el sonido o resultado conjunto y viceversa, donde se establece como herramienta principal de trabajo el uso de pruebas acústicas que ayuden al cantante a encontrar voces afines para cuidar su emisión y que a la vez beneficien, como ya se mencionó, al sonido conjunto. Asimismo, la búsqueda de la alineación vocal, referente a los registros y el sonido consistente a lo largo de toda la extensión del cantante, repercute en la homogeneidad que el sonido colectivo pueda llegar a generar, en este caso se unen por medio de la afinación, considerando que se trabaja a través del oído, la colocación y el color, lo que produce un trabajo enfocado a la consciencia y búsqueda de la resonancia, es por ello que, se establece que la alineación grupal de las vocales, así como los ejercicios de escucha activa, representarán las herramientas primordiales para generar dicha relación.

Esta nueva estructuración de contenidos busca generar un espacio de exploración y reflexión, por lo que periódicamente se integrarán ejercicios de reflexión guiados; durante la *praxis* y escritos fuera de la misma; que muestren la perspectiva de los cantantes y ayuden a evaluar si el trabajo conjunto está teniendo algún tipo de repercusión en su desarrollo individual.

### **2.3 Resultados a partir de las relaciones entre contenidos.**

Aprovechando la visión integral de los contenidos, se descartó la división de temas por parcial y se trabajó directamente sobre una dinámica de ensayo. Dicho ensayo contó con una estructura, comenzando por el calentamiento y vocalización, para dar paso al trabajo musical y vocal, desarrollando los contenidos a través del montaje de repertorio, siempre con una visión mayormente colectiva. Por este motivo, los resultados en este caso serán descritos y evaluados por medio de las relaciones establecidas en el diagrama de contenidos como se muestra a continuación:

#### **2.3.1 Relación cantante- técnica vocal y afinación- coro**

Como se mostró en el diagrama de contenidos de esta segunda aplicación, esta relación cantante- técnica vocal y afinación- coro, se subdivide a su vez en dos relaciones. El desarrollo de la técnica y la afinación sirvieron como puente para ligar las dos vertientes: canto solista y canto coral. Es así como los resultados de las siguientes dos relaciones: emisión personal- técnica vocal- sonido conjunto y alineación vocal/registros- afinación- homogeneidad mostrarán los resultados de esta relación superior, además de revisar el nivel de exploración y reflexión alcanzado.

#### **2.3.2 Relación emisión personal- técnica vocal- sonido conjunto.**

Tal como se indicó en los ajustes, la técnica vocal fue trabajada todo el tiempo de manera grupal, en búsqueda de conocer las posibilidades de sonido conjunto que el coro pudiera brindar, sin embargo, si se buscaban ejercicios que beneficiaran el abordaje del repertorio.

Durante los ejercicios de vocalización los cantantes tendían a auto explorarse, por lo que comenzaron a detectar sus fortalezas y debilidades técnicas, por lo que surgían dudas que externaron de manera abierta. Se dio una dinámica libre en la que algunos compartían lo que les funcionaba hacer, respecto a la duda de su compañero. En esta misma dinámica, yo como directora fui naturalmente cuestionada debido a que era quien guiaba el ejercicio vocal, por lo que respondía a las dudas bajo mi conocimiento técnico, pero siempre

aclarando que era una perspectiva más, al igual que la de sus compañeros, invitándolos a probar y considerar aquello que les funcionara y siempre manteniéndose en comunicación con su profesor de canto.

Esta dinámica de exploración y reflexión se generó de manera orgánica, como respuesta a las indicaciones que les eran brindadas (respecto a temas como respiración, resonancia, articulación, etc.) y se mantuvo durante todo el periodo de trabajo, lo que fue reflejándose en un sonido conjunto consistente y con cierto grado de homogeneidad, sin trabajar aun en ese tema debido a que, aunque fuera de manera individual, todos buscaban seguir las indicaciones de emisión.

Una vez abordado el repertorio y ya con las voces asignadas a cada cuerda, se realizaron pruebas acústicas para encontrar afinidad entre las voces, ya que los alumnos comenzaron a externar que sentían incomodidad al cantar junto a voces muy distintas, debido a que al momento de escucharlos y querer cantar juntos, tendían a querer imitar a su compañero y eso les producía tensiones o fatiga vocal. Estas pruebas acústicas se realizaron con cada una de las piezas, ya que algunos cantaban en una cuerda distinta o cambiaban de compañeros de sección en cada pieza.

Dichas pruebas generaron una nueva dinámica de reflexión ya que, al momento de realizarlas, los alumnos experimentaban libertad o tensiones e incluso problemas para escuchar a los demás, dependiendo de su lugar en la sección. Por otra parte, los alumnos que no cantaban con la sección en revisión, notaron diferencias considerables a través de la escucha y observación de sus compañeros, como el hecho de que algunos compañeros modificaban su emisión según la persona que tenían a un lado, habían voces que se escuchaban más según su posición dentro de la sección, de tal manera que en lugar de ser una decisión completamente a mi cargo como directora, se trabajó de manera conjunta con las observaciones del grupo hasta encontrar un equilibrio sonoro grupal y la comodidad de todos los integrantes de la sección.

### **2.3.3 Relación alineación vocal/registros- afinación- homogeneidad.**

En cuanto al tema de los registros vocales, al igual que en la primera aplicación se realizaron movimientos de sección en cada repertorio, a través de los cuales, los cantantes y yo como directora pudimos darnos cuenta de que existen algunas voces que no requieren o no les beneficia someterse a este tipo de exploración, como fue el caso de algunas sopranos por su extensión o ligereza, por lo que se decidió que en estos casos es

mejor mantenerlos estables en una sección. En el caso de voces flexibles, como lo eran la mayoría de los cantantes, estos cambios les beneficiaron para encontrarse (por el hecho de ser en su mayoría mujeres) con su voz de pecho, con una constante guía para que mantuvieran una uniformidad de sonido a lo largo de toda su extensión, es decir, no porque estuvieran cantando en la zona grave de su voz, significaba que buscarían un sonido ancho o cavernoso. De igual manera el hecho de cantar en la cuerda que lleve por nombre tenor no significa que una mujer buscaría imitar el sonido masculino de un tenor solista, de tal forma que se buscaba conservar la salud y singularidad de cada cantante. De este modo, se reflexionó dentro de la *praxis* de manera grupal sobre el hecho de que el director no puede obligar a fabricar un sonido más pesado o ligero al cantante fuera de sus características naturales, sino que es necesario por salud, respetar el sonido que el individuo pueda generar; de esta forma, se resaltó la relevancia que tiene disponer de las voces por color más que por su tesitura individual, ya que al final del día, para el director será más sencillo equilibrar el sonido conjunto de manera natural, sin exigir emisiones poco saludables para sus cantantes. Es aquí donde tomó relevancia el trabajo de alineación de vocales de manera colectiva, igualando la articulación en todas las secciones, permitiéndoles mantener un sonido libre y sano, mientras se trabajaba en la homogeneidad del sonido a través del texto.

Un elemento importante que se agregó a este ejercicio de homogeneidad es la búsqueda de la precisión de la afinación, trabajándola por oído, colocación y color. Es así como el tema de la afinación se ligó de manera directa con el ejercicio de escucha activa, el cual, como se mencionó en el diseño metodológico de la propuesta, cuenta con tres niveles: la escucha personal, la escucha de sección y la escucha del conjunto coral. A través de la práctica se descubrió que son temas íntimamente ligados ya que, aunque el trabajo era colectivo, para ellos era necesario primero concentrarse en la afinación a nivel personal encontrando la colocación y el color exacto para la precisión en la afinación, lo que corresponde al primer nivel de escucha activa. Posteriormente, a través de la búsqueda de un sonido lleno de armónicos y complementado con las pruebas acústicas se descubrió que lograban pasar al segundo nivel de escucha, encontrándose con su sección. En este caso en específico, descubrimos que era más fácil para ellos conectarse con su sección si en la alineación las secciones estaban revueltas, lo que automáticamente los llevaba a generar el tercer nivel de escucha activa, donde lograron encontrarse y controlarse a sí mismos, mientras se integraban al conjunto. Por medio de esta integración de

herramientas y conceptos se logró un resultado más homogéneo, en comparación a la primera aplicación.

Asimismo, relacionado con la escucha activa, durante los ejercicios de reflexión sobre la misma, surgió el desarrollo del efecto Lombard, el cual se refiere a la necesidad del ser humano de elevar su voz en un ambiente de sonido elevado. Aplicado al coro, los cantantes hablaban sobre el hecho de que anteriormente, al querer escuchar a los demás y no lograr escucharse a si mismos, modificaban su emisión y en ocasiones hacían cosas que les generaban fatiga vocal. A través del entendimiento de este efecto, podemos entender una nueva relación entre la escucha activa y la emisión vocal, no considerada previamente en el diagrama integral de contenidos.

### **2.3.4 Ejercicios de exploración y resultado reflexivo del grupo de estudio.**

La exploración se dio de manera natural, una observación destacable en el tema de exploración de registros es que dos de los integrantes que habían pertenecido al grupo anterior y que habían presentado cierto grado de renuencia al ejercicio, en esta ocasión decidieron explorar en otras cuerdas y probar otras posibilidades de sus voces. Aunque se determinó que había voces que no les beneficiaba ser movidas de cuerda, esta conclusión se dio después de que ellas intentaran explorar con su registro grave a través de la lectura musical y los ejercicios de vocalización.

Aunque se dedicaba un momento de la clase a la vocalización, en la mayoría de las ocasiones el ensayo era una completa exploración auditiva y vocal. Se generaron muchas reflexiones grupales durante el ensayo, incitadas por las dudas que ellos mismos externaban, lo que provocó un ambiente de práctica consciente por parte de los alumnos, lo que los llevaba a evaluar y cuestionar su propia práctica.

También; al igual que en la primera aplicación; se realizaron algunos ejercicios escritos de reflexión guiados para conocer su percepción sobre la música coral y si el trabajo en clase estaba contribuyendo a su desarrollo personal, pero a diferencia del primer grupo, en este caso las reflexiones fueron guiadas a través de preguntas o temas en específico. De este modo, en su mayoría, los cantantes hicieron observaciones sobre mejoras en su desempeño, o al menos desarrollaron una mejora en cuanto a la reflexión sobre cosas que les suceden y por medio del ejercicio coral se dieron cuenta del motivo. En general, el nivel de reflexión de este grupo fue mayor al esperado, lo que resalta la relevancia de la guía del director, llevando al grupo a cuestionarse constantemente, de manera que se logre

generar un ejercicio de práctica consciente en los cantantes. Finalmente, podemos observar que, si bien les hará falta seguir trabajando de forma individual y desarrollando cosas que gracias a la reflexión comprendieron, pero aún no las dominan en la práctica, al menos hubo una contribución al nivel de consciencia de su propio instrumento y es aquí donde podemos encontrar la contribución del trabajo coral hacia el desarrollo de la identidad vocal.

## **CONCLUSIONES.**

El primer reto de esta investigación fue el planteamiento de un problema central, debido a la existencia de distintas situaciones de conflicto respecto al desarrollo de las voces, las cuales se encuentran a través de tres agentes distintos: la teoría vocal, el profesor y el estudiante de canto.

De forma general, hablábamos de un desacuerdo teórico, en el que se utiliza el mismo nombre para distintas cosas; el profesor se convierte en parte del problema cuando genera su propia interpretación de la teoría y trata de imponerla como el único camino a seguir para el desarrollo de la técnica vocal; por su parte, el estudiante de canto entra en confusión sobre lo que es correcto o no para su voz, por lo que queda fuera de la toma de decisiones en el proceso de descubrimiento vocal, lo que lo convierte en un cantante que siempre depende de la retroalimentación de un profesor. Todo esto desemboca en conflictos de exclusión de voces que no entran dentro de ciertos estándares, prejuicios sobre lo permitido dentro de la técnica vocal del canto lírico y clasificaciones que repercuten en la identidad y la salud del cantante. Sin embargo, todas estas situaciones no son más que consecuencias del problema central de investigación: la actitud impositiva de los profesores que guían el desarrollo vocal del estudiante, por lo que, si agregamos un enfrentamiento entre un profesor de canto y un director de coro, ambos impositivos, pero además con perspectivas distintas sobre la voz, las consecuencias ya expuestas serán mayores y se incrementará la confusión del estudiante que tratará de cumplir con las exigencias de ambos dirigentes.

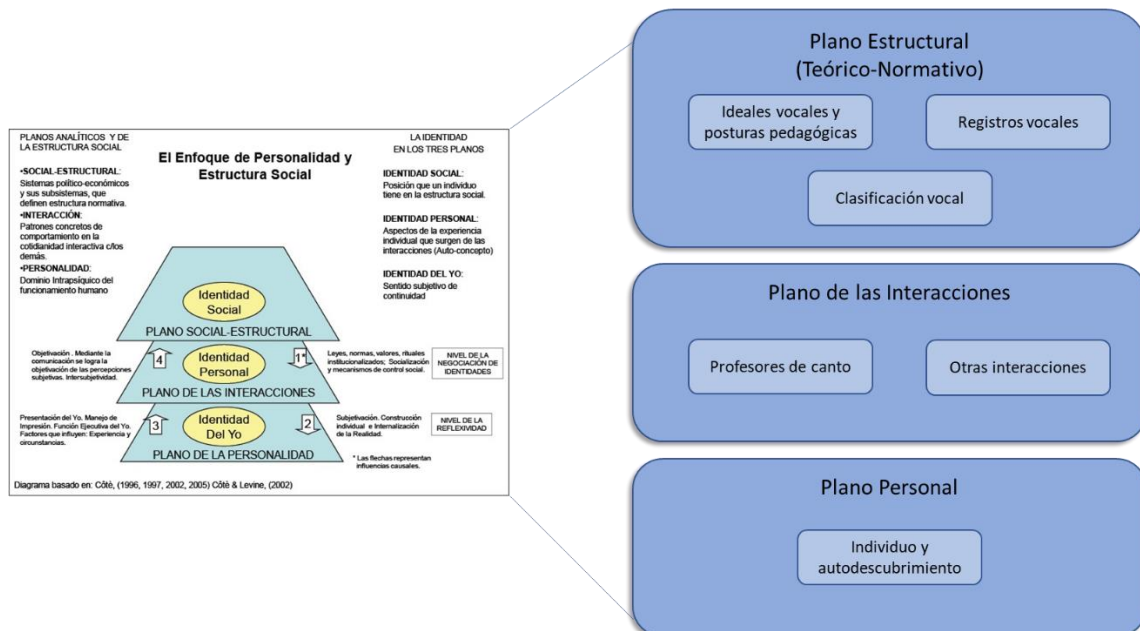
De este modo es que se pensó en generar un espacio de exploración a través de la práctica coral, por lo que se estableció el objetivo general de la investigación centrado en analizar cómo la música coral puede ser un medio para el desarrollo de la identidad vocal del cantante lírico dentro del proceso de formación académica. Para ello se establecieron tres objetivos específicos que ayudaran a conocer los tres puntos centrales del objetivo general: la identidad vocal, el cantante lírico y la práctica coral.

El primer objetivo particular se centraba en desarrollar el concepto de identidad vocal para situar a la música coral dentro del proceso de enseñanza/aprendizaje de la técnica vocal. Para esto fue necesario dejar de considerar únicamente la perspectiva musical y voltear a ver hacia otras disciplinas que pudieran apoyar en el entendimiento de la configuración de la identidad vocal del cantante. De tal manera que, al tomar el diagrama

de Vera y Valenzuela (2012) que explica la identidad desde la disciplina social, fue necesario salir solo del plano conceptual, lo que permitió visualizar la identidad vocal del cantante lírico como un proceso complejo de configuración o construcción que se realiza de manera social y personal, en el cual la práctica coral interviene en la perspectiva del estudiante por medio de los resultados que se dan de la interacción y la construcción social.

El segundo objetivo particular, enfocado en definir las necesidades técnicas del cantante lírico, pudo ser resuelto gracias a su relación con el primer objetivo. Una vez teniendo un diagrama como referencia desde la perspectiva social, fue posible por medio de la síntesis integrar elementos del ámbito teórico-práctico vocal en tres planos: el plano estructural, el plano de las interacciones y el plano personal o del Yo, como se muestra en la figura x. Estos planos integrados por dichos elementos dieron orden al marco teórico, lo que permitió observar; además de las necesidades; las exigencias y las distintas posturas a las que se enfrenta el estudiante de canto, así como las oportunidades que se presentan en la práctica coral desde lo que dicta la teoría.

**Figura 10. Integración de los elementos teórico-prácticos del ámbito vocal basada en el diagrama de personalidad y estructura social.**



Fuente: García, A., (2020)

Una vez establecidas las necesidades del cantante lírico y el lugar de la música coral dentro del desarrollo de dicho cantante, se propuso como tercer objetivo el diseño y aplicación de un plan de trabajo para la práctica coral con un grupo de estudio conformado por estudiantes de canto lírico, por lo que este objetivo abarcó tanto el diseño metodológico como el desarrollo de la propuesta.

Para el diseño metodológico de la propuesta se había pensado en un primer momento en trabajar a través de la investigación-acción pensando en una dinámica de enseñanza-aprendizaje, sin embargo, se consideró más adecuado el método de reflexión sobre la práctica artística explicado por Rubén López-Cano, el cual es muy similar a la investigación-acción, pero cuenta con los ajustes necesarios para integrar elementos propios de la praxis musical, por ejemplo, permitió hacer una observación a la práctica de otros directores corales para posteriormente diseñar el plan de trabajo propio y poder realizar ajustes posteriores, basados en la reflexión de los resultados, siempre bajo una visión inclinada a la práctica musical generando un espacio de exploración y no únicamente bajo una visión pedagógica.

La naturaleza cíclica flexible del método expuesto por López-Cano, permitió realizar la integración y selección de distintas herramientas y técnicas de acopio de información de tal forma que culminó en un proceso propio dividido en tres etapas para la observación de la práctica coral: la primera etapa de observación a la práctica de otros directores corales, la segunda etapa donde se aplicó el plan de trabajo diseñado y la tercera etapa perteneciente a una segunda aplicación del plan de trabajo una vez realizados ajustes como resultado de la reflexión de la primera aplicación.

En el periodo de observación para el diseño del plan de trabajo, resultó muy útil la selección de la entrevista semiestructurada, ya que el tema coral es tan amplio, que elegir una entrevista abierta hubiera generado dificultades para el análisis de las entrevistas, de tal forma que el trabajar sobre ejes temáticos que se habían establecido previamente gracias al marco teórico, permitió darle una dirección fija a cada una de las entrevistas. De igual manera, el hecho de que por la naturaleza semiestructurada de las entrevistas, se permita que las respuestas no sean rígidas, para que el entrevistado pueda extenderse un poco más hacia lo que considera relacionado con el tema de las preguntas, permitió integrar nuevos ejes temáticos considerados *a posteriori*, por lo que hubo una interesante evolución entre la primera ronda de entrevistas y la segunda, lo que se vio reflejado

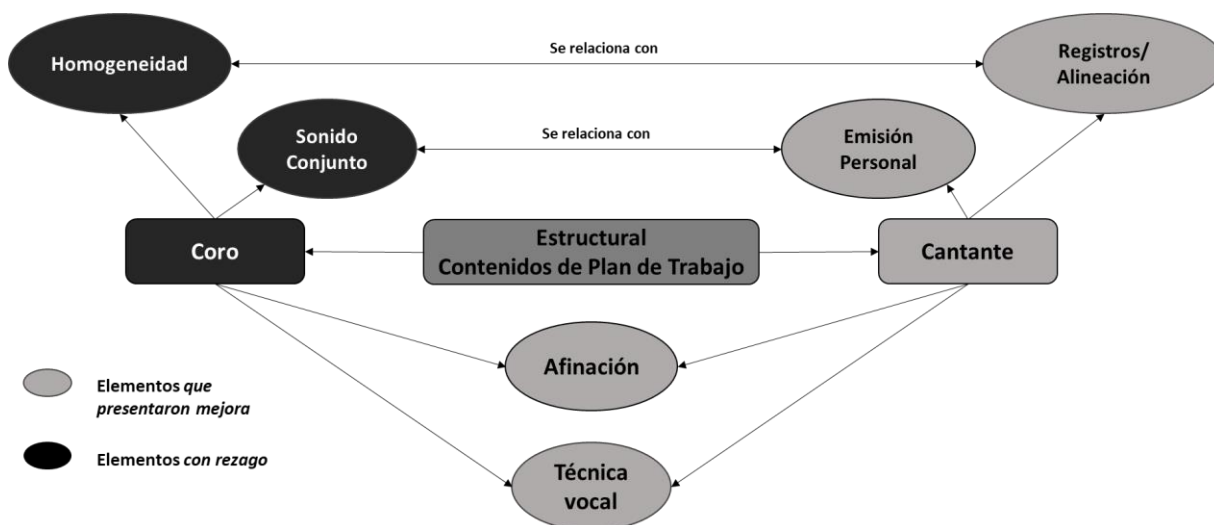
también en la observación participante guiada por los mismos ejes temáticos que las entrevistas.

En cuanto a las aplicaciones del plan de trabajo, se pudo observar un importante ajuste en el enfoque de los contenidos de la primera aplicación a la segunda. El primer diseño del plan; si bien incluyó contenidos pertenecientes a la práctica coral de naturaleza colectiva, como la búsqueda del sonido conjunto y la homogeneidad; tuvo un resultado bastante individualista, debido a que, al dividir los contenidos por parciales, la balanza se inclinó hacia la búsqueda personal del sonido y la afinación, lo que resultó en un tiempo reducido para el trabajo colectivo que a su vez generó poca homogeneidad en el resultado sonoro del grupo.

En este caso, influyó fuertemente el hecho de que fuera un grupo pequeño, por lo que resaltaron las individualidades al no contar todo el tiempo con compañeros de sección, de manera que cada uno se enfocó en su línea y en mantenerla sobre el conjunto. Es así como, analizándolo desde los niveles de escucha, podemos inferir que, en un grupo reducido, que resulta más parecido al formato de un ensamble vocal, solo se trabaja el nivel de escucha uno y tres, es decir, la escucha y trabajo de la propia línea melódica y su fusión entre líneas distintas a la propia, lo que requiere un nivel de dominio vocal y auditivo mayor al no contar con el apoyo de sección. Es por este mismo motivo que, al ser cantantes en formación, tomó bastante tiempo transitar del nivel de escucha uno al tres, sobre todo a aquellos con muy poca experiencia coral, lo que afectó sobre todo en el resultado de la homogeneidad del sonido, ya que seguían buscando su sonido personal.

Por otra parte, de las cosas positivas a resaltar están la mejora en la lectura musical gracias a la comprensión de la afinación por oído, colocación y color; la exploración vocal como resultado de la práctica consciente y la comunicación constante entre director y coreutas, que repercutió en su práctica personal. Es decir, como se muestra en la figura 11, en esta primera aplicación hubo reflexión, exploración y mejora a nivel personal, pero el resultado grupal y el sonido coral se vieron rezagados por lo que, aunque hubo indicios de que podría haber avance con mayor tiempo de trabajo, el resultado colectivo no fue el esperado.

**Figura 11. Mejora y rezago en los contenidos como resultado de la aplicación con el primer grupo de estudio.**



En el caso de la segunda aplicación, desde un inicio se le dio prioridad al trabajo colectivo, aprovechando que en este segundo grupo de estudio se contaba con por lo menos tres coreutas por sección. De este modo fue posible observar que, al concentrarse en el sonido conjunto por medio de la afinación, la vocalización conjunta, las pruebas acústicas y la escucha activa, se reflejó un mayor grado de reflexión sobre la práctica personal, lo que llevó a algunos estudiantes a considerar aspectos a mejorar sobre su técnica y se desarrolló una mayor apertura a la exploración vocal sin necesidad de pensar en estereotipos vocales, además de que el resultado del sonido conjunto adquirió mucha mayor calidad y se notó mucho más homogéneo. Es así como se puede inferir que la propuesta del modelo de trabajo; estipulado a través de los ejes temáticos y los contenidos seleccionados de las entrevistas y la observación participante; resulta funcional bajo una perspectiva integral que busque la mejora individual como consecuencia del trabajo colectivo, por lo que además se determina que el formato ideal es el coro de cámara, para la contribución a la identidad vocal del cantante lírico, con pleno desarrollo de este modelo de trabajo. Esto debido a que un ensamble vocal; como el caso del primer grupo de estudio; supone un mayor dominio personal y en muchos casos no cuenta con el segundo nivel de escucha activa que es importante en la reflexión del estudiante de canto; por su parte, un coro sinfónico no se aleja mucho de la práctica solista y generalmente es mejor para dicho formato respetar las cuerdas conforme a la tesitura individual por el tipo de emisión que se requiere.

Una vez que se han revisado cada uno de los pasos de la investigación y los resultados de las aplicaciones, es posible dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación planteadas que, en su momento, ayudaron a determinar los objetivos particulares y específicos:

¿Cómo se construye la identidad vocal del cantante solista? La identidad vocal se encuentra directamente ligada al proceso de clasificación vocal, debido a que dicha identidad vocal se refiere al sonido que aceptamos como propio, por lo que para la asignación de una tesitura se requiere un proceso que permita al cantante formar parte de la toma de decisiones, bajo una práctica consciente y reflexiva, que a su vez le permita explorar ampliamente las posibilidades de su voz, de tal manera que, al ser participe en su propio desarrollo, esto le permita alejarse de prejuicios y de la idea preconcebida de lo que era o debería de ser su voz, dejando a su instrumento desarrollarse de manera sana, natural y única.

En el proceso de construcción de la identidad vocal intervienen factores estructurales, de interacción y personales; como se vio en la estructura del marco teórico; es decir, la teoría a la que se aproxima el individuo, que funge como normatividad para el dominio de la técnica; el tipo de interacciones a las que se expone el cantante, ya sea su profesor u otro tipo de agrupaciones, como la práctica coral, que modifican su percepción sobre lo que es correcto o no en su desarrollo técnico; así como el nivel personal, donde se lleva a cabo un proceso de reflexión, cuestionamiento, auto exploración y reestructuración de la autopercepción. Así podemos inferir que la construcción de la identidad vocal se da a nivel social y personal, por lo que es importante cuidar los factores que intervienen en ella.

¿Qué necesidades o características del estudiante de canto lírico le impiden tener un pleno desarrollo en la práctica coral? Debido a que el estudiante se encuentra en un periodo de descubrimiento y formación, encuentra su primordial compromiso con el desarrollo de la técnica de forma individual, de manera que su principal interacción generalmente será su profesor de canto; así es como las demás interacciones, como la práctica coral, pasarán a segundo plano. Es por lo que, cuando la forma de trabajo coral contraria la percepción de la técnica del estudiante, éste muestra rechazo a cualquier modificación de su realidad y termina por no lograr cumplir las necesidades grupales, debido a que no está dispuesto a ceder, sobre todo si se le tratan de imponer nuevas formas, sin explicación razonable. Es

así como algunos estudiantes de canto y cantantes profesionales rechazan la práctica coral, debido a que en lugar de complementar o poner en práctica sus conocimientos, les parece algo completamente distinto que, dependiendo del tipo de experiencia coral, pudiera llegar a generar confusión e incluso a menoscabar el desarrollo de sus habilidades.

¿Puede el estudiante de canto adaptarse a los requerimientos y necesidades técnicas de la práctica coral sin afectar su desarrollo técnico individual? Existen estudiantes de canto naturalmente versátiles, que no denotan complejidad para adaptarse a los requerimientos de la práctica coral. Sin embargo, en su mayoría los cantantes solistas presentan renuencia a explorar fuera de lo que conocen o, aunque tienen la intención, su emisión no logra empatar con el sonido de los demás, por lo que no llegan a formar parte del conjunto.

Aun así, esto no significa que un estudiante de canto con complejidad no pueda adaptarse a las exigencias técnicas de la práctica coral sin que ello le genere confusión o fatiga vocal. Para que esta adaptación se logre, es crucial la guía por parte del director coral, quien es el responsable de mantener una comunicación continua con sus cantantes, que le permita saber si están inquietos o sienten algún tipo de afección a su instrumento vocal. Una actitud cerrada o impositiva por parte del director coral, provocará que sus cantantes no se comuniquen con él y terminen por descartar la práctica coral si la encuentran antagónica a sus objetivos como solistas, ya que, si además alguno de estos cantantes cuenta con un profesor impositivo, le será complicado cumplir con las exigencias encontradas del profesor y el director.

Es así como resulta importante motivar al cantante-coreuta a la práctica consciente, es decir, analizar sus habilidades y complejidades y resolver los retos que se le presentan en el canto coral a partir de la reflexión, para que el mismo cantante pueda encontrar un equilibrio entre el canto coral y solista. Por su parte el director, debe comprender el momento vocal y el dominio técnico de cada uno de sus coreutas para poder guiarlos en sus necesidades e inquietudes y a su vez hacer uso sano de sus voces sin llevarlos a límites que los dañen o alejen de la práctica coral.

Para que un cantante solista logre adaptarse a los requerimientos técnicos de la práctica coral, dichos requerimientos establecidos por el director no deben rebasar sus posibilidades técnicas y debe existir una guía por parte del director coral que permita al estudiante externar sus inquietudes, cuestionarse y resolver, sin que el director se entrometa en la percepción y el trabajo del estudiante con su profesor de canto.

Por último, a partir de las tres preguntas anteriores, habrá de darse respuesta a la pregunta de investigación central que encuentra su relación con el objetivo general: ¿Qué características debe tener el trabajo coral para fungir como medio de desarrollo de la identidad vocal del cantante lírico? La identidad vocal se configura a través de tres planos: el plano de la teoría vocal, el plano de las interacciones y el plano personal, de tal modo que existen relaciones entre ellos que ayudan al estudiante de canto a trabajar sobre su sonido hasta aceptarlo como propio y lograr el dominio técnico, a través de un proceso de reflexión y ajustes a su percepción.

Es de esta manera como la práctica coral puede contribuir al desarrollo de la identidad vocal del estudiante de canto, convirtiéndose en un espacio de exploración, libre de prejuicios que lleve al cantante a cuestionarse y encontrarse a sí mismo a través de los demás. La práctica coral debe promover la reflexión y participación grupal para encontrar un sonido conjunto que sea homogéneo y que como consecuencia lleve a sus integrantes a adaptarse y a reflexionar sobre su práctica individual, de modo que cada uno de los coreutas se sienta cómodo con su papel dentro del colectivo. Para ello es preciso establecer una comunicación fluida entre los coreutas y el director, para que, aunque el director dé la última palabra y sea el guía del proceso y el resultado final, le brinde libertad a sus cantantes de expresar dudas, inquietudes y sugerencias que ayuden al colectivo y a sí mismo a reflexionar y tomar decisiones.

Es importante comprender que la práctica coral no debe sacrificar su naturaleza y sus objetivos colectivos para cambiar y tomar un tinte individualista, ya que la mejora personal del estudiante se da como consecuencia de la reflexión y exploración colectiva, de lo que los estudiantes encuentran a través de las características y herramientas de la práctica coral, como las pruebas acústicas y la escucha activa, que los llevan a explorar sensaciones, a encontrar voces afines, a explorar su emisión en búsqueda de la afinación y la homogeneidad, a independizarse de la retroalimentación auditiva y a cuidar de su propio instrumento vocal detectando molestias y beneficios.

En este sentido, es vital que la escucha activa y las pruebas acústicas no solo se lleven a cabo dentro del coro; considerando que existen coros que no las realizan; si no que se explique a los coreutas de qué tratan y por qué son relevantes para la mejora del sonido personal y conjunto, ya que son las mayores oportunidades de exploración, siempre y

cuando el estudiante de canto sepa qué es lo que debe buscar, cómo puede buscarlo y para qué, generando un ejercicio de práctica consciente.

Del mismo modo, la técnica vocal debe ser abordada por medio de la práctica consciente, es decir, que el coreuta sepa por qué y para qué realiza cada uno de los ajustes a su sonido, buscando llevar al estudiante a un ejercicio de búsqueda, reflexión y resolución; como resultado, aunque algunos requerimientos técnicos sean ajenos a su concepción de la técnica, el estudiante buscará resolver sin afectar su desarrollo individual y en el mejor de los casos, complementará lo aprendido de las dos vertientes para una mejora personal y ganará flexibilidad vocal.

Este proceso técnico puede enriquecerse a través de la explicación y justificación por medio de las cualidades del repertorio, es decir, por las características de emisión vocal apegadas al estilo, que pueden tratarse como parte de la exploración y búsqueda del sonido conjunto. Esto ayudará al estudiante de canto a acceder a probar nuevas cosas, a explorar con las posibilidades de su instrumento, lo que potencializará la reflexión y probablemente modifique su percepción en cuanto a sus limitaciones.

Respecto a la ubicación de voces en las cuerdas o secciones del coro, el trabajo del director debe ser considerado como disposición vocal y no como clasificación vocal, esto comprendiendo que el nombre de las cuerdas de un coro, aunque llevan el mismo nombre, no son lo mismo que las tesituras del canto lírico. La disposición vocal o asignación de una cuerda en un coro se da desde el primer momento en que existe división de voces en el repertorio, y aunque se considera que el registro de la cuerda debe pertenecer a las notas que el coreuta puede cantar de forma saludable, trabaja solamente con una sección de toda la extensión vocal y está mayormente basada en el color de la voz, que ha de influir en el sonido grupal, además esta disposición puede ser flexible o permanente, dependiendo de las cualidades y necesidades del coreuta, el repertorio y el sonido conjunto. Por su parte, la asignación de una tesitura definitiva en el canto lírico es un proceso más largo, que trabaja con toda la extensión vocal del cantante y está ligada a la maduración de la voz, guiada también por las modificaciones a la calidad del sonido conforme se adquiere dominio de la técnica.

De modo que el director no es el responsable de dirigir el desarrollo solista de cada individuo y determinar su identidad vocal, sino que su papel es contribuir, brindar al colectivo las herramientas para la búsqueda del sonido conjunto que consecuentemente

le ayudarán a su desempeño solista, permitirle explorar libremente con sus registros vocales y vigilar el sano desarrollo de cada una de las voces, dentro de la práctica coral. El director debe asegurarse que las decisiones que toma sobre como hará uso de las cualidades de cada voz, son adecuadas respecto al momento vocal y nivel de dominio técnico que tienen sus cantantes.

El cantante como individuo requiere de interacciones que le permitan fortalecer el plano personal, reflexionar sobre su práctica, que lo aproximen a la teoría desde una perspectiva capaz de adecuarse a sus necesidades. Bajo un modelo de trabajo impositivo, en el que el estudiante de canto debe cumplir con metas operativas para satisfacer únicamente los objetivos sonoros del director coral, no hay espacio para la reflexión, los ajustes, la exploración ni la resolución de inquietudes.

Por su parte, existe la posibilidad de que, aunque el director no se perciba como impositivo, no esté capacitado para resolver las dudas de un cantante solista y no sepa como guiarlo para integrarlo al conjunto, lo que destaca la importancia y necesidad de que el director coral, además de haber tenido la experiencia de cantar, este informado de pedagogía vocal, lo suficiente como para comprender el proceso del cantante y poder brindarle herramientas no invasivas en su proceso coral, ya que, independientemente del tipo de interacción que el estudiante tenga con su profesor de canto, la práctica coral funge como un espacio alternativo de aproximación a la práctica vocal, por lo que no contradecir o imponerse en el flujo de comunicación que el estudiante establezca con su profesor de canto y brindarle herramientas para la exploración, contribuirán al desarrollo de su identidad vocal reforzando el plano personal y posiblemente el resto de sus interacciones.

Gracias a esta investigación se ha podido implementar este modelo de trabajo en las materias taller de ópera y orquesta y conjuntos orquestales y corales, en la licenciatura en música de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Estas materias se imparten a estudiantes de canto lírico, por lo que, además de buscar contribuir a su desarrollo e identidad vocal, existe la posibilidad de tener un impacto mayor en la práctica coral y vocal, en el momento que los estudiantes formados bajo este modelo de trabajo tomen postura como docentes. Eventualmente, la investigación puede abrir un campo de oportunidad para trabajar en la distribución de la información adquirida, para un medio de formación de directores, cantantes y profesionales de la voz en general, decidiendo en un futuro el mejor medio para ello, ya sea, a partir de publicaciones, talleres o ponencias.

## Referencias.

Alessandroni, N., (2013). Pedagogía vocal comparada: qué sabemos y qué no. *Arte e Investigación*. (No. 9) pp. 7-13.

Alessandroni, N. y Etcheverry, E., (2013). Dirección coral-técnica vocal. Un modelo integrado de trabajo. *Revista de investigaciones en técnica vocal*. Vol. (No.) pp. 11-29.

Bañuelas, R., (2001). *El canto. Técnica de la voz y arte de la interpretación*. México DF, México: Editorial Trillas, S.A. de C.V.

Burkholder, J.P., Grout, D.J., Paliska, C.V., (2015). *Historia de la música occidental* (8va edición) (Gabriel Menéndez trad.). Madrid: Alianza Editorial, S.A. (obra original publicada en 2010)

Bustos, I., (2003). *La voz. La técnica y la expresión*. Barcelona, España: Editorial Paidotribo.

Caligaris, S., (2014). La voz del cantante de coros. Una aproximación fisiológica, técnica y psicológica. *Revista de investigaciones en técnica vocal*. Vol. (No.2) pp. 1-10.

Cooper, M., (1990). *Winning with your voice*.

Fernandez, R. (Julio, 2007). Tipologías y arquetipos vocales del siglo XIX. *Revista audio clásica*. Pp. 76-79.

Fernandes, R. H., (2017). *El apoyo vocal en el canto lirico solista: aspectos históricos, definición, dilemas, esclarecimientos y redefinición del término. Un estudio asociado a la interpretación y a su adquisición*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, España.

Formento, E. L., (Agosto, 2017). Acerca de la clasificación de los cantantes. *Revista de investigaciones en técnica vocal*. Vol. 4 (No. 2) pp. 25-53.

James, W., (1989). *Principios de Psicología*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V.

Mansion, M., (1977). *El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada*. Buenos Aires: Ricordi Americana, S.A.

- Manzanos, A., (1981) *Apuntes de historia de la música I*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Miller, R., (2004), *Solutions for singers. Tools for performers and teachers*. New York, US: Oxford University Press, Inc.
- Myers, E., (Diciembre, 1996). The case of the vanishing contralto. *Opera News*. Pp. 18-21.
- Myers, E., (Junio, 1997). Alto Rhapsody. *Opera News*. Pp. 30-45.
- Myers, E., (Abril, 2002). Face to face: Lili Chookasian and Ewa Podles. *Opera News*. Pp. 42-47.
- Osbourne, C.L., (Febrero, 2009) Depth. *Opera News*. pp. 22-25.
- Páramo, P., (2008). La construcción psicosocial de la identidad y del self. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 40 (No.3) pp. 539-550.
- Parussel, R., (1999), *Querido maestro, querido alumno. La educación funcional del cantante. El método Rabine*. Buenos aires, Argentina: Edigraf, S.A.
- Ramírez, M., (2017). Hacia una aproximación fenomenológica de la voz cantada: El concepto de “Esquema Corporal” en el aprendizaje de la técnica vocal. *Revista de investigaciones en técnica vocal*. Vol. 4 (No. 2) pp. 55-68.
- Shifres, F., Burcet M. I., (2016). La paradoja del canto en el saber musical universitario. *Revista de Investigaciones en técnica vocal*. Vol. 4 (No. 1) pp. 23-41.
- Stein, H., (Julio-diciembre, 2000). El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica. *Revista Musical Chilena*. (No. 194) pp. 41-48.
- Suarez, E. M., (2008). *Aplicación de teorías pedagógicas modernas y recursos informáticos en la enseñanza del canto. Antecedentes históricos*. (Tesis doctoral). Universidad de Carlos III de Madrid, España.
- Vera, J.A. y Valenzuela, J.E., (Mayo-Agosto, 2012). El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones. *Psicología & Sociedade*, 24. (No. 2) pp. 272-282.

Villagar, I., (2015). *Guía práctica para cantar. Conoce las posibilidades de tu voz y cómo desarrollarlas*. Robinbook ediciones.

Villagar, I., (2016). *Guía práctica para cantar en un coro. Qué es un coro y cómo funciona, la técnica vocal, salud e higiene, los ensayos y las audiciones*. Barcelona: Redbook ediciones.

Ware, C., (1998). *Basics of vocal pedagogy. The foundations and process of singing*. US: McGraw-Hill Companies, Inc.

## Índice de tablas y figuras

### Tablas

Tabla 1. Fichas de resultados de las entrevistas a directores de coro.....	49
Tabla 2. Resultados generales de la observación participante.....	51
Tabla 3. Enfoque de trabajo a partir de ejes temáticos.....	54
Tabla 4. Fortalezas, debilidades y necesidades del grupo de estudio 1.....	55
Tabla 5: Características de los cantantes que conforman el grupo de estudio.....	56
Tabla 6. Temario del plan de trabajo.....	57
Tabla 7. Estrategias, herramientas y técnicas para el desarrollo de los contenidos del plan de trabajo.....	59
Tabla 8. Temario del plan de trabajo y resultados de la aplicación.....	65
Tabla 9. Resultados con base en la red de contenidos.....	67

### Figuras

Figura 1. Diagrama de enfoque de personalidad y estructura social.....	18
Figura 2. Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión..	39
Figura 3. Diseño cíclico de la propuesta de investigación.....	40
Figura 4. Etapa 1: Observación de la práctica coral.....	41
Figura 5. Ejes temáticos de la guía de entrevista basados en el marco teórico de la investigación.....	42
Figura 6. Etapa 2: Aplicación 1 del plan de trabajo.....	43
Figura 7. Etapa 3: Aplicación 2 del plan de trabajo.....	44
Figura 8. Red de contenidos posterior a entrevistas con directores de coro.....	58
Figura 9. Ajustes a la red de contenidos.....	70
Figura 10. Integración de los elementos teórico-prácticos del ámbito vocal basada en el diagrama de personalidad y estructura social.....	77

Figura 11. Mejora y rezago en los contenidos como resultado de la aplicación con el primer grupo de estudio.....80

## **Anexos.**

### **Anexo 1. Declaración de la contralto Ewa Podleś.**

#### **EWA PODLEŚ ON CONTRALTO.**

##### **Statement.**

Up to this date, the most accurate and concise definition of the contralto: *a hermaphrodite-voice*, a union of both a male and a female voice in one, belongs to Théophile Gautier. It's low, chest register sounds almost like a baritone and it's high, head register like a soprano. Indeed it was stated many times by nineteenth century music critics, and with a great deal of amusement I might add, that a contralto can perform the parts of both Romeo and Juliet in the same performance.

The combination of those two registers results in a natural, three octave scale. Another feature specific to a contralto voice, is a natural agility which with professional training becomes an overwhelming coloratura.

In general, a contralto is nowadays considered to be the lowest female voice. It can possibly be compared to a double bass or a contra bassoon. This is not true however. Contralto voice comprises like three female voices in one: the low register is like an alto, medium like a mezzo-soprano and high like a soprano. In the low register, a contralto descends as low as an alto, however while an alto is short (without the outstanding high register) and heavy (no agility or ability to sing coloratura), a contralto can raise very high and sing very fast. That is reason why it could be a mistake to call singers like Kathleen Ferrier, Marian Anderson or Maureen Forrester contraltos. They all were typical altos with wonderful low register but without agility or high register. In my opinion, Marilyn Horne was without doubt a true contralto. I also think of myself as a classic contralto. I have a natural low register and just as a natural ability to sing coloraturas, my scale ranges for more than three octaves.

A contralto is a very rare and unique voice. In the beginning of a career contraltos often choose works from the soprano repertoire, later to step away from them because they feel most at home in the low register. Even though they can raise to the top of the scale, occasionally difficult to reach even for sopranos, they do it more as a short visit rather than a permanent place of residence.

It seems obvious that a contralto voice, including my own cannot sound the same in both registers. The difference in sound is both evident and natural and as such, should not be the source of negative comments or strong criticism. A professional music critic should be well aware of the fact that one cannot connect a chest and head register in an invisible way just as one cannot erase the difference between an male and a female voice. And besides, who is to say that a contralto should unify those registers at all cost? In the name of what correctness or doctrine should I temper my voice and give up its natural sounds (at times baritone or soprano like)? I am not only not bothered by this contrast but rather fascinated by it. I find it extremely sexy. Rather than criticizing, one should admire the particular beauty of this phenomenon, especially since the sound of a chest register of a true contralto makes a very strong impression, almost impossible to achieve for other voice types. There is one condition however – the chest register should be used with good taste and only when it is appropriate, otherwise it sounds more like a roar of a cow on a pasture. Singing low sounds with the use of the chest voice is called for and required or expected in pants roles such as Calbo, Tancredi, Arsace or Ciro, and female “witch” roles

such as Ulrica and Azucena. In my opinion it is unfounded and in bad taste in such roles as for instance Cenerentola or Rosina.

I am truly sad that for obvious reasons there are no recordings of contraltos of the past, just like there are no recordings of Paganini, Liszt or Chopin’s playing. The reports of contemporary chroniclers, reviewers and students are in fact useless, polluted by a subjective approach and an inability to put in words the esthetic impressions. Reviews seem to be the only source of a valuable historic opinion, according to them, contraltos sung with „two voices”. This information seems to be very important and true.

It could be for marketing reasons that many contemporary singers call themselves contraltos, even though *in fact* they are not. Their singing is very far from the aforementioned characteristics of a true contralto: two very different registers, a three octave scale and agility. It could be that the term contralto is simply fashionable, *en vogue*, the name itself sounds very attractive and every singer who can sing a bit in the low register begins to call herself a contralto right away.

## Anexo 2. Entrevistas a directores corales.

### FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

DATOS GENERALES	
Fecha: Noviembre de 2018	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Tlaxcala.	
Tiempo de entrevista: 33:39 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>Israel Netzahual</b> Director del Festival Internacional de Coros Tlaxcala Canta, director coral del coro juvenil Tlani.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante el Festival Internacional de Coros Tlaxcala Canta. La entrevista se realizó en un espacio abierto.

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)	No trabaja con cantantes profesionales, trabaja con personas de todo tipo, de edades muy variadas, desde niños hasta personas de casi 70 años, e integra a toda aquella persona que esté interesada en cantar, por lo que menciona que el trabajo musical es desde cero. No acepta a sus coralistas por talento vocal, sino por actitud y aspiración, por ganas de trabajar. Cuenta con ejemplos de chicos que han desarrollado aptitudes musicales muy rápido y que se han visto beneficiados en su día a día, en su desenvolvimiento. Por estos motivos, se adapta a lo que los integrantes del coro puedan dar y lo van descubriendo en el camino. Busca un sonido muy natural, que respete el sonido de cada uno, pero más que el aspecto técnico, trabaja a partir de sensaciones, según la pieza a abordar. No busca un sonido en específico, trabaja con lo que tiene.	Esperar a trabajar con lo que el coro pueda dar, más allá de buscar un ideal de sonido.
- Métodos empleados de técnica vocal para el coro	Conoce a muchos tipos de formadores vocales profesionales de quienes ha tomado herramientas para aplicarlas a sus coros, enfocándolo sobre todo a la cuestión grupal, no cuenta con un preparador vocal que los vea de forma individual, pero les da todas las herramientas técnicas de forma colectiva.	Las herramientas de forma colectiva podrían ayudar a evitar ser invasivo de manera directa.

<p>- Criterios de asignación de voces</p>	<p>Suele trabajar con varios registros aprovechando la extensión de sus coralistas, de forma que un tenor puede cantar barítono, una contralto canta soprano o incluso un barítono puede cantar soprano, considera que si se cuenta con esa habilidad hay que explotarla, así que se aprenden las dos voces o los mueve según el repertorio. Trabaja con jóvenes y considera que el hecho de que los hombres deban dejar de cantar durante su cambio de voz es un mito, ninguno de sus coralistas dejó de cantar durante ese proceso de cambio vocal, lo que él como director hacía era irlos acomodando donde les fuera más fácil y se sintieran más cómodos y los monitoreaba.</p>	<p>Mover a los cantantes de cuerdas para explorar todas las posibilidades de sus voces.</p>
<p>- Cómo integra voces poco comunes</p>	<p>Le ha tocado trabajar con chicas a las que integra a la voz de tenor si les es posible cantar las notas, como parte de su ejercicio de exploración vocal con los y las jóvenes. En el caso de las mujeres de edad avanzada menciona que muchas de ellas cuentan con un registro grave y por no haber tenido la oportunidad de trabajar su voz desde antes, su rango vocal es muy corto y se sienten más cómodas cantando en la cuerda de tenor, por lo que las integra sin problema. Por otra parte, al trabajar con jóvenes antes, durante y después del cambio de voz, les ha permitido cantar como contratenores en las cuerdas de soprano o alto, según les resulte más cómodo.</p>	
<p>- Beneficios para el canto lírico</p>	<p>Menciona que conoce muchos cantantes, por lo menos en su región, que tienen una idea que considera equivocada sobre el canto solista, que atribuye a una posible falta de conocimiento técnico, pues conciben todo a una sola potencia de volumen, fuerte y estruendoso, no matizan, no saben cantar suave y eso no es posible para la música coral, ya que es necesario saber mediar con el otro. Sin embargo, aclara que el realmente tiene muy poca experiencia trabajando con cantantes solistas. Además, agrega que el coro puede fungir como una plataforma inicial para el descubrimiento de voces para el canto solista.</p>	<p>Enseñar al cantante otra visión del canto, enfocada en la afinación, en el control del volumen, la suavidad y los matices.</p>
<p>- Recomendaciones para directores instrumentistas.</p>	<p>Se entiende que alguien que no sabe piano no puede enseñar a tocar el piano, de la misma manera un pianista no podría enseñar a cantar, el detalle no es su condición como instrumentista, sino su falta de formación coral.</p>	<p>Brindar a los coralistas fundamentos y herramientas para el trabajo coral, no solo cantar por cantar.</p>

	Además, habla sobre como a veces la clase de conjuntos corales se mal interpreta y se convierte en una clase donde solo se va por cumplir, pero no se les enseñan fundamentos del trabajo coral. El director coral debe tener las herramientas y la formación para serlo.	
- Cómo logra el empaste.	El empaste lo trabaja equilibrando el volumen y a través de la afinación, de los armónicos, utiliza canciones de entrenamiento para ello y así va a la vez revisando que repertorio les queda mejor. Agrega que para él es muy importante las personalidades de sus coralistas, aunque tengan gustos diferentes, deben tener algo en común.	Equilibrio de volumen y búsqueda de armónicos para el empaste.
<b>RESUMEN:</b>		
<p>Israel Netzahual tiene una visión de la música coral enfocada hacia el trabajo de la construcción humana más que del trabajo técnico como tal, claramente sin dejarlo de lado. Permite que las personas se encuentren así mismas por medio de la música y a su vez eso propicia su desarrollo musical. En cuanto al trabajo vocal, a pesar de manejarlo mayormente de manera grupal, mantiene comunicación con sus alumnos y presta atención de manera individual, de tal forma que permite que muchas voces exploren más allá y desarrollen todas las posibilidades de la voz, transitando entre distintas cuerdas bajo su supervisión.</p>		
<b>REFLEXIÓN:</b>		
<p>Aunque su enfoque es más social que técnico, es posible que eso le permita alejarse de prejuicios que pudieran surgir con cantantes profesionales y de esta manera sus coralistas tienen la apertura para experimentar con todas las posibilidades de sus voces, confiando en el criterio de su director.</p>		

## FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

DATOS GENERALES	
Fecha: Noviembre de 2018	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Tlaxcala.	
Tiempo de entrevista: 13:32 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>Claudia Londoño</b> Directora coral colombiana especialista en niños y jóvenes.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante el Festival Internacional de Coros Tlaxcala Canta, donde la entrevistada iba como tallerista, por lo que la entrevista se realizó en un espacio abierto.

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)	Busca un sonido fresco, natural, redondo y empastado, acorde a la edad, claro, pero sin que suene débil, con tono vocal (haciendo alusión al tono muscular). Tiene muy claro que trabaja con voces en proceso de maduración por lo que es muy cuidadosa con los cambios de voz, para trabajar de una manera muy personal de forma que sea saludable y cómodo para sus cantantes. “Cómo aboradas la individualidad del cambio de voz”.	
- Métodos empleados de técnica vocal para el coro	Se basa en ejercicios que aprendió de la metodología de trabajo de Alejandro Zuleta y María Olga Piñeros, vocaliza sobre todas las vocales y busca diferentes formas de cantar durante los ejercicios de vocalización para luego elegir la forma de emisión que más le gusta, muchos problemas vocales y de afinación los resuelve a través del trabajo corporal. A pesar de que mucho lo aprendió de sus maestros, explica que hay muchos ejercicios que surgen o se adaptan a las necesidades y características que presenta cada coro.	
- Criterios de asignación de voces	Trabaja hasta establecer el unísono, al dividir a dos voces busca que todos puedan cantar las dos voces, pero al momento de establecer una voz fija busca que sea lo más cómodo y adecuado al color vocal de la o el cantante. También experimenta con el acomodo de los integrantes, de forma que el sonido grupal se modifica al colocar a una persona	La importancia del unísono me hace considerar agregar posteriormente pregunta sobre el empaste de las voces. ¿El agotamiento de cambio de sección podrá controlarse o modificarse para reforzar esa parte de la extensión vocal?

	con alguien afín o no, por lo que considera este punto para la asignación de voces. Al asignar voces se mantiene alerta del agotamiento vocal, considera que hay voces que son naturalmente de una sección y cantar en otra puede generar molestia o cansancio.	
- Cómo integra voces poco comunes	Al buscar sonido incluye a niñas en la línea de tenor si es factible que sean apoyo de los niños tenores en desarrollo, siempre busca la comodidad de sus cantantes	No había considerado que las niñas pudiesen amortiguar el cambio de voz de los niños, fue totalmente inesperado.
- Selección de repertorio o reescribir repertorio (tema no esperado)	Al cuidar el desarrollo vocal y pleno de los niños y jóvenes, busca repertorio que sea funcional para sus voces (color, tesitura) y en caso de que requiera modificaciones reescribe el material. Para ella es importante reescribir música pensando en el momento vocal de cada uno de sus coralistas, ha trabajado con coros que necesitan casi obras “a medida”.	Tomar en cuenta este punto para próximas entrevistas... en muchos casos al cantante se le exige un repertorio que no le es cómodo.
- Beneficios para el canto lírico	No solo para el canto solista, lo que busca es que en general sus cantantes se encuentren a sí mismos y lo que desean.	Ella aclaró no ser cantante solista, lo que explica porque no profundizó más al respecto.
- Recomendaciones para directores instrumentistas.	Que se preparen, que canten primero en un coro y que lo hagan por pasión para que busquen mejorar todo el tiempo. Resultó interesante que mencionara la falta de respeto hacia la dirección coral, ya que comenta que en Colombia “cualquiera puede dirigir un coro”.	Queda claro que no se puede enseñar lo que no se domina. Ella mencionó la falta de respeto en Colombia, pero en México también es un fuerte problema.
<b>RESUMEN:</b>		
<p>Es una directora con una metodología de trabajo enfocada al desarrollo del canto coral a través del movimiento corporal, en general se preocupa por el desarrollo vocal sano de sus cantantes, sobre todo porque se encuentran en la etapa de muda de la voz. Ella aclara que es muy importante conocer todo al respecto de esta etapa y la forma de trabajar con ella. Hace todo lo posible para un trabajo vocal consciente y sano, mediante un proceso bastante exploratorio sobre descubrir las posibilidades de la voz antes de definir, adapta el repertorio y la forma de trabajo a las necesidades de los coralistas, por lo que considera que quien esté al frente de un coro requiere un amplio conocimiento, preparación y pasión.</p>		
<b>REFLEXIÓN:</b>		
<p>Fue necesario adaptar las preguntas establecidas a su forma de trabajo y tipo de coros, al ser tan delicada la etapa de cambio de voz en los jóvenes, resulta interesante el proceso de adaptación y búsqueda que se realiza con sus voces, el cual por su naturaleza saca al coro de la disposición tradicional de las voces y obliga al director a buscar formas para disponer de las voces de manera sana, que a su vez ayude al cantante a desarrollarse poco a poco hasta que su voz se “estabiliza”. Los métodos utilizados para esta etapa vocal pueden resultar útiles para la propuesta metodológica de esta investigación.</p>		

## FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA CUALITATIVA

DATOS GENERALES	
Fecha: Noviembre de 2018	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista, especialmente con voces como la contralto
Lugar/ubicación: Tlaxcala.	
Tiempo de entrevista: 29 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>Francisco Zúñiga</b> , director del ensamble vocal Cantera del Conservatorio Nacional de Música.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante el festival internacional de coros Tlaxcala Canta, donde el entrevistado iba como uno de los exponentes de su trabajo coral. La entrevista se realizó en un espacio abierto.

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)	Busca afinidad tímbrica, por lo que la determina desde el proceso de selección de los integrantes de su coro para dar mayor homogeneidad, considera difícil conseguir especialmente un buen timbre de contralto. Busca gente que sea muy afinada, aunque a veces los desarrolla a través de escalas y dibujos melódicos (técnica que aprendió en Francia). Busca timbres “bellos” y compatibles, rara vez utiliza una soprano dramática porque saldría del color que busca. Considera que hay tres niveles de escucha en un coro: la propia voz, la cuerda y el coro. Busca la construcción de frases claras, cuidar el texto ya que lo considera más importante que la música para poder relatar una historia. Trabaja las obras construyéndolas dramáticamente.	Tomar en cuenta los niveles de escucha.
- Métodos empleados de técnica vocal para el coro	Cuenta con una maestra de canto, Rosa María Díaz, aunque no siempre puede estar con ellos se apoyan de su conocimiento que procede de la técnica de María Callas.	Resulta interesante que tengan como base técnica vocal de la escuela bel cantista para el abordaje coral.
- Criterios de asignación de voces	Busca sopranos líricos ligeras y contraltos o mezzos que puedan cantar grave pero que también cuenten con agudos, busca tenores de voces ligeras que cuenten con agudos y buenos medios, los bajos es complicado en México, cuenta con un bajo Alemán.	Muy interesante exigir al cantante que afine con precisión por encima de buscar cómo suena.

	Trabaja regularmente con instrumentistas que considera que tienen buena voz, no siempre tiene integrantes cantantes porque menciona que el cantante no afina, debido a que considera que generalmente se le pide a un cantante que suelte la voz, pero no se le exige afinar con precisión. Cuesta menos trabajo pedir a un instrumentista con buena voz que afine.	
- Cómo integra voces poco comunes	Tiene una integrante contralto con la que tienen que planear como abordar ciertas notas, ya que al subir necesita imprimir potencia para que salga el sonido, por lo que trabajan para evitar que sobresalga del grupo. No ha trabajado con ella en línea de tenor porque busca limpiar algunos vicios vocales a través de la sección de contralto.	
- Selección de repertorio o reescribir repertorio (tema no esperado)	Selecciona voces que le den un rango amplio de posibilidades vocales, por lo que elige repertorio que les permita a los cantantes conocer la música coral manejando versatilidad. No ha incluido contratenores porque no ha requerido para el repertorio.	
- Beneficios para el canto lírico	Menciona que para que un cantante de ópera cante en un coro sin que le afecte necesita tener mucha técnica, incluso cree que un cantante de ópera no necesariamente debería cantar en un coro porque la tendencia a ser solista hace que sobresalga y les cuesta trabajo hacer equipo, se necesita un cantante con mucho criterio y mucha técnica para que no afecte su voz y a su vez no afecte al grupo. Sin embargo, menciona que sí podría tener beneficios la música coral para un cantante como la afinación, la audición. El coro ayuda a que la gente tenga confianza y se desinhiba. El coro es una plataforma ideal para cualquier tipo de canto, incluso la ópera.	
- Recomendaciones para directores instrumentistas.	Fundamental que tomen una clase de canto, que traten de imitar para poder dar ejemplos y aproximarse a distintos estilos. Requieren una formación principal profunda para desarrollar frases. Debe contar con una cultura muy amplia	
- Empaste de voces	Pide un tipo de colocación donde les indica que lleven la voz hacia los dientes superiores como salida hacia los ojos y con la sensación de bostezo, hacia la cabeza, trabaja vocales en distintas posiciones y se apoya de consonantes para colocar las vocales.	
<b>RESUMEN:</b>		
El director Zúñiga habló de cómo es que él ya tiene un sonido en mente para el coro, por lo que en base a ello selecciona a los integrantes del mismo, aquellos quienes cuentan con las características que él desea o el potencial para desarrollarlas, en su mayoría selecciona instrumentistas que cuenten con una buena voz y afinación, aunque cuenta con algunos cantantes comenta que regularmente no se inclina por integrarlos debido a que su cualidad de solistas provoca		

que tengan dificultades para empastar con el resto del coro, además resalta que es más sencillo trabajar la afinación con instrumentistas que con cantantes. De igual manera comenta que prefiere no integrar sopranos dramáticos por el mismo motivo, considera que salen del color vocal que busca y esto mismo, ha llevado a que no haya integrado a ningún contratenor, ya que menciona que no ha montado música que requiera su color.

**REFLEXIÓN:**

Resulta interesante el hecho de que el director tenga la oportunidad de tomar decisiones a partir del sonido que busca, ya que gracias a esto toca varios puntos a analizar sobre el cantante solista, como la dificultad para empastar, el descuido en la afinación causado por la búsqueda de sonido potente por encima de la precisión, la idea de que la emisión coral pueda afectar su desarrollo técnico como solista. Por otro lado, hay que considerar las ventajas que brinda contar con cantantes con un registro vocal amplio que amplíe el abanico de opciones en cuanto a repertorio y que todas las desventajas anteriormente mencionadas pueden ser un campo de habilidades a desarrollar en los cantantes que beneficien su desempeño como solistas.

## FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA CUALITATIVA

DATOS GENERALES	
Fecha: Noviembre de 2018	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Tlaxcala.	
Tiempo de entrevista: 28:37 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>Noel Josafat García</b> Director coral del ensamble vocal Veracanto, del coro de la Universidad Veracruzana, de la Camerata Coral FMUV y del coro Altus.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante el festival internacional de coros Tlaxcala Canta, donde la entrevistada iba como tallerista, por lo que la entrevista se realizó en un espacio abierto.

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)	Comenta que el sonido que busca depende del tipo de coro con el que esté tratando, sin embargo siempre hay aspectos que cuida como el color, el empaste, las vocales (buscar un sonido en función de que las vocales sean iguales), la afinación (escuchar los armónicos) sin embargo se centra en la alineación de las vocales y en una colocación equilibrada.	Verificar si es apropiado hablar sobre los tipos de coros para sustentar la metodología aplicada al coro con el que se trabajará para la tesis.
- Métodos empleados de técnica vocal para el coro	No trabaja directamente con cantantes, al menos no todos son cantantes por lo que decide no hablarles directamente de la técnica vocal para no confundir a quienes no son cantantes, sino que deja que se desarrolle naturalmente a través de los ejercicios de vocalización (utiliza la u y la o para espacio y la i para punta, por ejemplo) considera que si les habla de técnica puede generar confusión. Tiene un coro profesional con el que, si habla de técnica y en el que, si hay cantantes profesionales, pero menciona que igual lo evita, ya que aunque sean cantantes, si no estudiaron con el mismo maestro puede resultar un problema por las diferencias de opinión. Igualar las vocales ayuda a que, aunque hayan tenido un maestro de canto distinto la emisión se iguale y el sonido sea homogéneo, insiste en que el hecho de que al haber vocales diferentes va a repercutir en la afinación.	Considerar el hablar o no de técnica vocal con los coralistas. El hecho de que cuenten con distintos maestros de canto se convierte en una variable a analizar.

<p>- Criterios de asignación de voces</p>	<p>Primero toma en cuenta el color de la voz y luego el registro, ya que cree que el registro es algo que se puede desarrollar. Agrega que pedirle indicaciones de modificación de color vocal a instrumentistas o no cantantes resulta más complicado, por lo que se guía primero por el color y luego revisa su registro y sus posibilidades de desarrollo. A veces los prueba y los va cambiando al pasar el tiempo, al respecto dio como ejemplo a una soprano a quien su registro bajo y adquirió un color más oscuro por la edad, por lo que fue necesario moverla a la sección de contralto.</p>	<p>Puedo tomar el color de la voz como primer factor a considerar en la primera asignación de voces.</p>
<p>- Cómo integra voces poco comunes</p>	<p>Ha trabajado con voz de contratenor y comenta que le fue muy complicado, debido a que el contratenor suena a contratenor y no a contralto, por lo que empastarlo con las contraltos era difícil. Personalmente prefiere evitar ese tipo de alineación, ya que suena a contratenor y las contraltos separadas. Llegó a tener un contratenor que, si empastaba, pero igual le resulta preferible evitarlo. Por otra parte, en los coros amateurs le ha tocado trabajar con mujeres de 50 a 60 años que son casi bajos, sin embargo, en este tipo de coros no es tan exigente.</p>	<p>Experimentar y poner atención en si se logra un empaste real en secciones mixtas. Revisar más el tema del empaste, podría ser a través de los armónicos o formantes de la resonancia de las voces, Ejemplo: ¿Cómo empastar en la línea de tenor a un hombre que está cantando en su registro agudo y una mujer que está cantando en su registro grave?</p>
<p>- Beneficios para el canto lírico</p>	<p>Al contar con un coro en el que predominan cantantes líricos, comenta que es posible cantar en coro y modificar la emisión gracias a su disposición. Por otra parte, menciona que es más complicado moldear el sonido de un coro sinfónico, que está acostumbrado a un sonido fuerte y vibrado (lo que puede suceder con los cantantes líricos) a la hora de abordar repertorio que requiere otro tipo de emisión, por esto mismo hace referencia a que el cantante lírico o de coro sinfónico, requiere de un trabajo técnico fuerte para lograr manejar los diferentes tipos de emisión. Menciona que hay quienes creen que cantar sin vibrato es cantar sin técnica y se genera una discusión al respecto, pero considera que el trabajar sobre un sonido no vibrado puede hacer su afinación más precisa. Es un trabajo personal no cantar de una sola manera, es bueno especializarse en opera si se piensa dedicar a eso, pero es necesario estar consciente de que existen más maneras de cantar, no solamente una. Cree que al cantante que dice que solo puede cantar de una manera le hace falta más información.</p>	<p>Nuevamente se menciona el tema de diferentes tipos de emisión vocal y la precisión en la afinación como beneficio para el cantante.</p>
<p>- Recomendaciones para directores instrumentistas.</p>	<p>Tienen que tomar clases de canto o de menos observarlas, ir a recitales, escuchar cantantes, platicar con estudiantes y</p>	

	maestros de canto para comprender como funciona el instrumento vocal.	
- Empaste de voces	A través de la alineación de las vocales, va moviendo a las personas de lugar haciendo pruebas acústicas.	Integrar las pruebas acústicas moviendo a los integrantes en el proceso de búsqueda del empaste vocal.
<b>RESUMEN:</b>  El maestro Josafat trabaja con distintos tipos de coros, desde amateurs, como estudiantes de licenciatura y músicos profesionales. Aunque él es pianista, ha tomado clases de canto y ha observado el trabajo de los cantantes para poder comprender como funciona la voz y así poder trabajar con ella y moldearla. El tipo de sonido que desea lo logra a través del trabajo de la alineación de las vocales y prefiere que sus coralistas comprendan la emisión de la voz a través del ejercicio práctico de la vocalización, por lo que evita hablar de teoría con ellos.		
<b>REFLEXIÓN:</b>  En esta entrevista surgieron algunos temas a considerar en la metodología de trabajo como las pruebas acústicas para el empaste, el hablar o no de teoría vocal considerando que pueden contar con distintos maestros con diversas opiniones respecto al canto. Surge nuevamente el tema de la afinación y los distintos tipos de emisión y aunque no se tocó el tema del repertorio como tal, el maestro hizo mención a que la emisión iba a depender del estilo de repertorio que se esté abordando por lo que es otro aspecto a tomar en cuenta.		

## FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA CUALITATIVA

DATOS GENERALES	
Fecha: Noviembre de 2018	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Tlaxcala.	
Tiempo de entrevista: 29 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>Julio Morales</b> Director del ensamble vocal Vox Populli y compositor mexicano de música coral reconocido a nivel mundial.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante el festival internacional de coros Tlaxcala Canta, donde la entrevistada iba como tallerista, por lo que la entrevista se realizó en un espacio abierto.

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)	No trabaja buscando un sonido en específico, sino espera a ver que sonido le puede brindar cada coro. No busca un sonido muy empastado, sino un sonido más abierto en el que se distinga cada voz y su timbre, pero que al mismo tiempo suenen juntos, por lo que apuesta por repertorio popular. Busca que haya una buena energía, ya que la confianza ayuda a generar un mejor sonido, para ello integra dinámicas que no precisamente son musicales.	Es interesante como no todos los grupos buscan un empaste a una sola voz, sino que se busca que resalten los timbres a pesar de sonar juntos
- Métodos empleados de técnica vocal para el coro	Trabaja con amateurs por lo que nunca les habla de técnica vocal, sino que les habla de sentimientos o emociones, metáforas como mantequilla en un pan (uso de imágenes metafóricas). Se apoya de una de las integrantes del ensamble vocal que es cantante para la técnica vocal por lo que son dos maestros, el director y la maestra de canto.	El uso de imágenes metafóricas puede ser útil para comprender el tipo de emisión que se pretende.
- Criterios de asignación de voces	Se guía más por el color que por el registro, le interesa más el color y les ayuda a desarrollar las notas con las que batallan. A las personas que están más comprometidas les pone las líneas melódicas más complejas.	Un director más que pone como prioridad el color ante el registro vocal.
- Cómo integra voces poco comunes	Trata de incluir a voces como contraltos y contratenores respetando la comodidad de su voz, tiene una contralto tan grave que batalló mucho porque los maestros le comentaban que no cantaba o que cantaba feo, pero a Julio le gusta incluir este tipo de	Experimentar como se modifica el color de una cuerda con secciones mixtas. Interesante la forma en que equilibra las voces.

	<p>voces porque considera que no “hacen fea” una cuerda, sino que le dan otro color y le gusta esa diversidad.</p> <p>Para empastar secciones mixtas, como mujeres en sección de tenor lo que hacía era pedir que la mujer cantara suave en las partes graves pero que le cubriera con su color oscuro las partes agudas de la melodía.</p> <p>En Estados Unidos existe una convención de cantantes para coro transexuales.</p>	
- Beneficios para el canto lírico	<p>Independiente de lo musical, ayuda a controlar el ego y a desarrollar confianza, aprende a cantar sin vibrato, a mejorar la dicción ya que hay que igualarla de manera grupal. A veces el cantante por estar más preocupado por la emisión descuida o modifica la dicción.</p> <p>Además, considera que el coro es la mejor opción para descubrir voces para el canto lírico.</p>	<p>Una vez más se toca el tema de que el cantante está preocupado por su colocación y emisión y en este caso se resalta el descuido de la dicción. La actitud es un punto importante que considerar, por lo que podrían tomarse en cuenta dinámicas no musicales pero que ayuden a generar confianza.</p>
- Recomendaciones para directores instrumentistas.	<p>Es necesario tomar clases de canto. El experimentó y todo lo que aprendió a su propia voz le sirvió para aplicarlo al trabajo coral, el aun así se apoya de una maestra de canto. Ser director requiere ser alguien muy completo, el director perfecto no existe, pero hay que buscar llenar todos los espacios.</p>	
<p><b>RESUMEN:</b></p> <p>Julio Morales no solo tiene el perfil de director, sino de compositor, trabaja con un ensamble vocal de alrededor de 7 personas (Vox Populli) en el cual busca destacar cada voz a pesar de sonar juntos y para ello apuesta por un repertorio más popular y para el área vocal se apoya de una maestra de canto quien también forma parte del ensamble. En cuanto a su trabajo con otros coros comenta que evita hablar de técnica vocal, prefiere hacer uso de imágenes metafóricas que lo ayuden a describir el tipo de sonido que busca de sus integrantes. Le gusta trabajar con diversidad de voces y no busca un sonido en específico, sino que espera a ver qué es lo que cada coro puede ofrecer.</p>		
<p><b>REFLEXION:</b></p> <p>El uso de imágenes metafóricas es un punto interesante para el desarrollo vocal colectivo, desde la perspectiva del compositor. Otro punto fundamental es la oportunidad que se abre a voces poco comunes al trabajar bajo un esquema más flexible. Habría que desarrollar la idea de que pueden existir dos tipos de empaste (homogéneo y heterogéneo) gracias a la aportación de la búsqueda de sonido no solo de Vox Populli, si no de ensambles vocales de repertorio comercial.</p>		

## FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

DATOS GENERALES	
Fecha: Febrero de 2019	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Ciudad Juárez	
Tiempo de entrevista: 28:41 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>Ubail Zamora</b> Cantante contratenor, maestro de canto, coralista y coach vocal del ensamble Sine Nomine.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante el 10mo Congreso de la Asociación Mexicana de Maestros de Canto (AMMCA), donde el entrevistado iba como ponente. La entrevista se realizó en un aula de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Desarrollo personal como contratenor.	<p>La voz de contratenor es difícil, no hay un antecedente o guía cercana. El comenzó a trabajar con su voz como barítono, pero tenía muchas dificultades para desarrollarse como tal, ahora con la experiencia puede cantar en ese registro, pero en ese momento le resultaba muy complejo. Tenía facilidad para cantar en la zona aguda de su voz y la gente le cuestionaba sobre porque no cantaba así, luego de escuchar a dos contratenores por la radio se dio cuenta de que le no le gustaba, ya que le parecía extraño escuchar a hombres cantando como mujer, sin embargo, sabía que podía cantar eso sin dificultad.</p> <p>A él le encantaba la música, pero la voz no le salía, había considerado tocar un instrumento, hasta que un amigo lo animó a probar cantar como contratenor.</p> <p>Al proponérselo a su maestro, quien menciona que estaba muy preparado, le permitió probar para ver que sucedía, montó una pieza y descubrieron que esa era la zona adecuada para su vez, de esta manera comenzó a labrar un camino, a pesar de que a la gente le extrañaba escucharlo cantar de esa manera, que ha ayudado a contratenores que se han desarrollado después de él en Cuba.</p> <p>Luego tomó clases con una maestra que era soprano lírico de los años 50 y aunque al escucharlo no supo qué hacer con su</p>	¿Experimentar con la voz de cabeza podría ayudar a un barítono a conocer otras posibilidades de su voz que le ayuden a equilibrar su registro natural?

	<p>voz, le enseñó todas sus herramientas, las cuales le fueron de gran utilidad.</p> <p>Nuevamente se encontró con otra maestra reconocida que le ayudó a trabajar el espacio y la proyección para teatro, lo que fue benéfico, ya que la voz de contratenor no es una voz de gran proyección, esta misma mujer al momento en que Ubail se graduó se convirtió en su enemiga, ya que no quería que fueran aceptados más contratenores en el Instituto Superior de las Artes de Cuba, argumentando que no habría trabajo para ellos.</p> <p>Para ese momento ya existía el ensamble vocal Sine Nomine, conformado solo por integrantes hombres, donde las voces superiores (alto y soprano) son cantadas por contratenores, Ubail menciona que esa mujer armó una campaña anti-contratenores.</p> <p>Sine Nomine comenzó a recuperar música antigua y fueron escuchados por un maestro prestigiado que, al escucharlos y darse cuenta de la actitud de la maestra en contra de los contratenores, decidió armar un festival para este tipo de voces.</p> <p>De esta manera la maestra salió de su cargo como jefa de academia y se integraron maestros jóvenes, entre los cuales se encontraba Ubail, quien se integró como profesor de canto.</p> <p>Ha sido profesor de canto no solo de contratenores y sus alumnos han tenido reconocimientos por su desempeño.</p> <p>Menciona que a todos sus alumnos los ha formado con mejor voz que él, ya que considera que él fue un experimento.</p> <p>Actualmente se dedica a la docencia e impulsa a sus cantantes a tomar papeles importantes, comenta que él sigue cantante porque es importante mantenerse en la práctica, pero que ya no lo hace porque necesite, ya que el ya tiene su carrera.</p>	
<p>- Prejuicios hacia la voz de contratenor</p>	<p>Las mujeres tienen mayor prejuicio ante los contratenores que los hombres, posiblemente porque sientan que están invadiendo su territorio, aunque el maestro menciona que los contratenores hacen mucho repertorio que no tiene nada que ver con el de mujer.</p> <p>Comenta que las personas se sienten desconocedoras pero la forma no es juzgar, sino estudiar y trabajar. Habla sobre como incluso dentro del congreso sabe que no todo el mundo de entrada lo aceptó, sino que a través de ir viendo su trabajo fue como empezaron a creer y esto mismo le suele suceder en cualquier lugar.</p> <p>Le tocó experimentar en Nicaragua una situación en la que llevaron un docente de</p>	

	<p>cada voz (soprano, mezzo, barítono, tenor, contratenor) y cuando llegó se dio cuenta de que el único que no tenía alumnos era él, porque no les parecía que pudiera aportar a los alumnos y al final quien terminó montando el repertorio de todos los alumnos fue él.</p>	
<p>- Cómo ayuda a sus alumnos a enfrentar el rechazo.</p>	<p>Los alumnos lo ven reflejado en el trabajo del maestro, quien se describe como tenaz, explica como los últimos 3 años de su carrera los hizo solo debido a la ausencia de su maestra y es esto mismo lo que refleja a sus cantantes a quienes exige la misma actitud. En cualquier voz, es necesario tener a alguien que te apoye.</p>	<p>La importancia de la actitud y el ejemplo del maestro.</p>
<p>- Relación entre contraltos y contratenores</p>	<p>Cantan el mismo rango, pero no son lo mismo, el contratenor es una voz aguda en un hombre y la contralto es una voz grave en una mujer. El contratenor canta en su cabeza y la contralto en su pecho, si hay similitudes tímbricas. Sugiere que para tener un coro espectacular, sería bueno contar con una sección con contraltos y contratenores juntos, porque cada uno tiene un sonido característico, que al mezclarse se equilibra lo agudo y lo grave con colores parecidos, dando la contralto la fuerza en los graves y el contratenor aquello que Ubail describe como etéreo y bonito de la voz de cabeza que le hace falta a la contralto por estar todo el tiempo cantando en el pecho.</p>	<p>Experimentar con secciones mixtas, dentro de las posibilidades de los coralistas.</p>
<p>- ¿La música coral afecta o beneficia al cantante lírico?</p>	<p>La idea de que la música coral afecta al cantante es un mito, aunque menciona que a veces tiene algo de verdad, dependiendo del coro en el que estés. Él como coach vocal de Sine Nomine, comenta que no trabaja como trabajan casi todos los coros, que al empastar lo que hacen es quitar voz y quitar voz, hasta que más o menos queda el sonido que quieren, por lo que considera que esa forma de cantar llena de aire no ayuda a cantar, aclara que mientras el coro cante libre, hacia delante, despejado, puedes cantar lo que tú quieras, porque además el oído armónico se te desarrolla de una manera increíble y escoges una escuela. La forma de cantar mal en un coro tiene que ver con la técnica vocal que el cantante tenga y con la forma que el director quiera hacer su música, no cree que el coro haga daño, sino que hacen daño los directores.</p>	<p>Tener mucho cuidado con un sonido pequeño y airoso que afecte al cantante. ¿El hecho de que el director sea cantante ayuda o afecta?</p>
<p>- Qué pasa cuando una voz canta en una cuerda dentro del coro que no</p>	<p>Menciona que es algo muy común y lo que sugiere para aquellos que no quieren perder su trabajo coral es que lo hagan con sumo cuidado, no dando toda la voz en el</p>	<p>No porque cante en la cuerda de contralto me convierto en contralto, un punto interesante para abordar con cantantes.</p>

<p>corresponde a su tesitura como solista.</p>	<p>registro que no les corresponde y aclarando todo el tiempo lo más posible. Por ejemplo, si una soprano se encuentra cantando en la cuerda de contralto, el registro de pecho lo tiene que hacer pensando más en la música popular, es decir, un poco más abierto y sin oscurecer, “tú [soprano] tienes que dar la nota, no tienes que volverte una contralto porque no lo eres, si tienes la nota la das suavemente, cubierta y vuelves a subir a tu registro” y es necesario que el cantante lo practique y lo tenga claro porque si no puede perder su extensión.</p>	
<p>- <i>Lady tenors</i></p>	<p>Las <i>lady tenors</i> son contraltos realmente que trabajan un poco más fuerte su registro de pecho, trabajan en un rango donde les es cómodo cantando grave. Si lo hacen es porque tienen una aptitud, es decir, si lo hacen es porque eso lo pueden hacer de forma fácil, por lo que no les afecta. Comenta que, así como Alfred Deller habla sobre el tabú que existe sobre el falsete del hombre, lo mismo pasa con la voz de pecho de la mujer. Todo hace daño cuando se hace fuera de lo lógico y cuando se abusa. Todo lo distinto es raro. Cantar como contratenor no se relaciona con la homosexualidad, como se pudiera pensar, Sine Nomine se quedó sin director y tuvieron dificultades para encontrar a alguien, porque no sabían qué hacer con los contratenores o pensaban que “era una cosa de gente afectada”. Ubail relata como un director que es gay no quiso trabajar con ellos porque le parecía que era “demasiado gay” siendo que ellos no son un coro gay. De igual manera en Noruega les preguntaron si eran un coro gay, por lo que aclara que en el coro hay de todo, son un coro y ya. Dentro del coro hay mucho respeto, lo cual le deben a Leonor, su actual directora, quien determina que es necesario el respeto para integrarse al coro y todos deben tener claro que se va a cantar, sin hablar de nadie. Una de las agrupaciones más populares en su tipo en Cuba es Sine Nomine y han tenido un impacto, ya que cada vez hay más agrupaciones con un formato similar.</p>	<p>De esto también se puede inferir que si un cantante de la tesitura que sea, canta en otra cuerda es porque tiene aptitudes, por lo que siempre y cuando se haga con cuidado y conciencia, no tiene por qué afectarle. Por el contrario, podría beneficiar al desarrollo de sus distintos registros.</p>
<p>- Directores corales que no son cantantes.</p>	<p>Un director coral tiene que ser cantante, tiene que saber de canto. Yo puedo hablar de canto porque yo experimento el canto, aunque no cante bien ya, aunque sienta que no soy el mismo, pero he podido pasar por todo y puedo decírtelo, porque te lo puedo</p>	<p>El perfil del director. ¿Un cantante que conoce la música coral puede dirigir a cantantes de un coro para comprender mejor sus necesidades y como se puede transitar entre un estilo y otro?</p>

	<p>demostrar. Así este cantando fuera de rango o el rango que tu cantas, no importa, yo puedo decirte cómo se hace. ¿Cómo puedo decirte como hacer una cosa si no lo he logrado experimentar en mi cuerpo?”</p>	<p>De igual manera es posible que dependa de la formación de ese cantante-director.</p>
<p><b>RESUMEN:</b></p> <p>Ubail Zamora hace primero una reseña sobre el descubrimiento personal de su voz, sobre las dificultades que encontró en el camino, pero también sobre las oportunidades. Habla sobre los prejuicios, tabús o mitos que existen alrededor de la voz de contratenor y que más adelante menciona que de igual manera sucede con la voz de pecho de la mujer, en este caso las mujeres que cantan como tenor. Relata como a través de su formación y su trabajo, tanto individual como con el ensamble Sine Nomine, han logrado romper algunos paradigmas y darle cabida a este tipo de voces que pudieran generar la sensación de desconocimiento o rareza. También introduce hacia la relevancia de un adecuado trabajo vocal dentro del coro, resaltando la importancia de que el trabajo sea correcto y cuidadoso para no afectar el desarrollo de los cantantes, viendo como beneficio el oído armónico que se desarrolla en el trabajo coral. De esta manera, menciona que el trabajo coral no hace daño, sino la visión y el tipo de sonido que buscan algunos directores.</p>		
<p><b>REFLEXIÓN:</b></p> <p>La música coral puede tener una importante influencia en la concepción del canto de la gente a partir de su forma de trabajo, de cómo se constituyen y de sus resultados (Esto basado en el impulso que ha sido sine nomine para la voz de contratenor). El director de un coro de cantantes solistas debe buscar un sonido y una forma de trabajo grupal que ayude a su desarrollo vocal.</p>		

## FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

DATOS GENERALES	
Fecha: Julio de 2019	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Tlaxcala	
Tiempo de entrevista: 20:17 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>Luis Enrique Téllez</b> Fundador del Conservatorio de Música L'orfeo y director del coro de cámara de la institución.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante el taller de dirección coral “Veranum cantate” en la ciudad de Tlaxcala, donde el entrevistado participó como tallerista, por lo que la entrevista se realizó en un aula del Centro de Formación Coral y Musical de Tlaxcala.

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)	Considera que la búsqueda del sonido viene a partir del dominio de la técnica, no puede existir una búsqueda de calidad de sonido si antes la agrupación no tiene las herramientas, en este caso la técnica vocal, para acompañarlo en esa búsqueda del sonido y sus características.	Considerar que sucede cuando son estudiantes de canto que se encuentran en el proceso de búsqueda para adquirir el dominio de la técnica.
- Métodos empleados de técnica vocal para el coro	Todos sus coralistas son trabajados por la maestra Gabriela Copca, por lo que todos hablan de los mismos conceptos e ideas, que se vacían a través en el trabajo de búsqueda de emisión vocal dentro del coro a partir de ejercicios de respiración, de apoyo, de colocación, de emisión. Si ha trabajado con coros en que sus coralistas tengan distinto guía vocal, al respecto menciona que no hay un consenso respecto a la técnica vocal, menciona que cada maestro de canto “tiene su librito” que se relaciona con su formación previa y su experiencia como profesionales, es por esto que él prefiere contar con la maestra como coach vocal, para que haya una sola emisión, una sola colocación y manera de abordar los aspectos técnicos del repertorio. Él y la maestra Copca fueron estudiantes de la misma maestra de canto, por lo que tienen la misma visión sobre la técnica. Además, agrega que hay coros que no piensan en la técnica, por ejemplo que vibran mucho, lo que menciona que es un acuerdo entre directores corales evitarlo, ya que menciona que el cantante debe ser	De igual manera considerar que sucede cuando los estudiantes de canto son guiados por distintos profesores. Cómo lograr una sola emisión sin que el cantante sienta que afecta a su forma de concebir la técnica vocal.

	capaz de cantar con o sin vibrato y para lograr ensamblar hay que evitar que las individualidades del coro vibren, para poder empastar, ya que hay vibratos distintos y no se pueden emparejar.	
- Criterios de asignación de voces	Hay que registrar voz por voz para ubicar su lugar dentro del coro y que exista una uniformidad, es decir, de la voz más aguda a la más grave, para que brote de manera natural la distribución. Con voces flexibles considera que hay que buscar su centro, piensa que siempre se parte del centro, el registro de las voces es por color, no por extensión. (Lo dice Manuel García, Madelain Mason).	Asignar las cuerdas por color y no por extensión.
- Qué pasa si un cantante canta en una cuerda distinta a la de su tesitura como solista.	Es una cuestión natural de registros, si la soprano está cantando de mezzo se va a desafinar, lo considera el primer síntoma, menciona que la soprano en ese registro nunca va a lograr afinar, por lo menos no de manera precisa, porque esta incomoda cantando, al igual que un tenor de barítono y viceversa. Cree que el cantar en su registro facilita la vida del cantante, pero si se está mutando, por necesidad u otro motivo, a cantar en otro registro, afecta la afinación de la agrupación, porque lo hace sentir incómodo. Considera que si no se cuenta con una cuerda es preferible cantar música para la cantidad de voces existentes, ya que, si de por si se corre el riesgo de desafinación cantando en su registro, cantando fuera del mismo se tiene un riesgo más que afecta la afinación del coro, la calidad sonora, la agilidad.	Es importante considerar que el cantante se sienta cómodo, sin embargo, habrá que experimentar respecto a la afinación precisa en otra cuerda, ya que otros directores si manejan esas transiciones y logran afinar y equilibrar las voces. Tal vez se trate de un riesgo corregible.
- Cómo integra voces poco comunes	Si es contratenor, contralto o soprano, los integra en esas cuerdas independientemente de si es hombre o mujer. Independientemente de que la sección sea mixta debe tener la capacidad para escucharse y fundirse entre ellos, es un trabajo auditivo y técnico. Tienen que pasar un tiempo cantando juntos para conocerse entre ellos y lograr el empaste, el director debe estar atento a la situación y estar en la constante búsqueda de color.	La importancia de cantar juntos por un buen tiempo para conocerse.
- Selección de repertorio o reescribir repertorio (tema no esperado)	Primero revisa el nivel técnico del coro para seleccionar el repertorio, resalta que algo inamovible en su coro es la polifonía, porque considera que es la base de la música coral, además la describe como una unidad dentro de las individualidades melódicas que el coralista debe comprender. Trata de que el repertorio sea variado, pero que le beneficie en aspectos técnicos al coro.	Revisar los beneficios de la polifonía, podría ser usado para la afinación precisa. Hay que considerar que el repertorio debe ser afín al nivel técnico de los coralistas.

<p>- Beneficios para el canto lírico</p>	<p>El cantante piensa que cantar con técnica es cantar con “mi técnica”, pero la técnica es algo que sirve para tener la capacidad de adaptarse a otras técnicas y sonar como uno solo hablando de la música de ensamble. Los cantantes solistas o estudiantes de canto son los más renuentes a trabajar de forma coral, por la naturaleza de su formación que es individualista, lo que es normal, pero es necesario entender que estudiamos de forma individual para formar parte de un colectivo, además agrega que cantar solos no es tan común como la gente piensa. Considera que el principal beneficio que puede obtener un cantante lírico de la música coral es consciencia de la música, un cantante que no canta en ensambles, no aprende a trabajar en equipo, tiene mayores oportunidades en el ámbito profesional, debido a que señala que como solista no es mucha la demanda. La música no es solo música solista, que además cree que es una idea que el instrumentista tiene un poco más clara. En cuanto a la técnica, agrega que el cantante debe aprender a cantar de todas las formas posibles, por lo que un buen cantante es aquel que es capaz de adaptarse a todo lo que se le pida que haga, o bien, voluntariamente ser capaz de cambiar su manera de cantar para adaptarla a los diferentes estilos.</p>	<p>Se resalta la importancia de transitar de la individualidad al colectivo, la capacidad de adaptación del cantante a distintos estilos.</p>
<p>- Qué es el empaste y como se logra.</p>	<p>Hablar de empaste implica que se puedan fundir los sonidos y que el oyente sea capaz de distinguir el conjunto sin distinguir las individualidades. Es una búsqueda, hay que enseñarle al coralista a escuchar cantando y cantar escuchando. Si el coralista canta, pero no escucha, no funciona, tiene que haber voluntad y confianza del coralista hacia su director y compañeros para lograr el empaste.</p>	<p>Si el coralista canta, pero no escucha no funciona. Importante el tema de la confianza.</p>
<p>-Cuál es el perfil que debería tener un director coral (pregunta inesperada)</p>	<p>La técnica de dirección, unas manos claras, una técnica limpia, buena expresión. Tiene que ser maestro de solfeo, saber armonía y contrapunto. Inamoviblemente debe saber cantar, no es necesario que sea cantante solista, pero debe conocer la técnica vocal, para que sepa cómo abordar las diferentes problemáticas y que pueda pedirles a sus coralistas lo que quiere y cómo hacerlo. Además, debe contar con imaginación, ser capaz de proponer algo nuevo a lo que está escrito en la partitura. Si es posible saber de poesía, de pintura, arquitectura, saber de estilos. La música es</p>	

	poesía, el texto siempre te va a decir cosas que la música a veces no te dice.	
<b>RESUMEN:</b>		
<p>Luis Enrique Tellez es el director del coro y fundador del conservatorio, además de ser compositor y tener experiencia como docente de clases de teoría musical, para el desarrollo vocal de sus coralistas trabaja de la mano de su colega y esposa, la maestra de canto Gabriela Copca. El hecho de que el maestro procure mantener toda la formación vocal de sus coralistas bajo la tutela de la maestra Copca facilita la búsqueda del empaste, ya que todos cuentan con la misma idea del canto y es más sencillo manejar su sonido, esto se refuerza gracias a que el director también cuenta con la misma formación vocal, y por tanto, la misma concepción del canto.</p>		
<b>REFLEXIÓN:</b>		
<p>Habría que considerar de qué forma será necesario trabajar para que estudiantes con distintas ideas sobre el canto, logren una misma emisión para poder empastar como ensamble, sin que esto provoque desacuerdos, falta de confianza y renuencia por sentir que afecta a su proceso de búsqueda vocal. Por otra parte, esta entrevista ha generado muchos puntos de reflexión, por lo que se podría experimentar con las posibilidades de las voces, más allá de relacionar las cuerdas del coro con su tesitura como solistas para observar y reflexionar nuevamente sobre esos puntos, esto dependerá de las características de los coralistas y su disposición.</p>		

## FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

DATOS GENERALES	
Fecha: Julio de 2019	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Puebla	
Tiempo de entrevista: 23:25 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>José Galván</b> Director y arreglista del ensamble vocal Voz en Punto y el coro Son de la vida.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante la segunda semana de capacitación coral ISMEA 2019 en Puebla, Puebla, donde el entrevistado iba como tallerista, por lo que la entrevista se realizó en un aula del Instituto Superior de Música Esperanza Azteca (ISMEA).

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)	Antes que pensar en un sonido piensa en la gente con la que está trabajando, por lo que deja que descubran su propio sonido, considera al individuo. Busca que el sonido se desarrolle a través de la dimensión corporal, mental, emocional y espiritual para que la persona encuentre su singularidad y su autenticidad.	Trabajar desde la individualidad y la autenticidad para integrarse a un colectivo podría beneficiar al trabajo con cantantes.
- Métodos empleados de técnica vocal para el coro	Busca el desarrollo a través de juegos que generan confianza para poder expresarse. La confianza permite que el sonido fluya para que él como director con ese sonido pueda lograr “tejer” esas voces, “cada quien da su individualidad para hacer un gran tejido de muchos colores”, considera que es importante respetar esos “hilos” que te brinda cada quien, ayudarles con herramientas que les permitan desarrollarse técnicamente pero que no pierdan ese arraigo en la persona. Que cada quien vaya buscando lo que necesita, con lo que se sienta cómodo. Se juega en serio, a él le gusta integrar varios contenidos en un mismo juego en lugar de seccionar el ensayo en temas o momentos (calentamiento, afinación etc.).	Considerar la importancia y los beneficios del juego. Resalto el hecho de que cada quien vaya buscando lo que necesita, en el caso de los cantantes, aquello que les ayude a su desarrollo individual como cantante.
- Criterios de asignación de voces	Menciona que las tesituras surgieron para un tipo de música específico, hay un error al confundir el nombre de las cuerdas de un coro con la tesitura individual, por lo que también hay géneros de música en los que no entran estas clasificaciones.	Importante recalcar la diferencia entre las cuerdas de un coro y la tesitura individual, por lo que podría resultar beneficioso hablar de cuestiones técnicas con cantantes.

	<p>En voz en punto busca todas las posibilidades de las voces con las que cuenta, llegando a estar él mismo en ocasiones más agudo que la soprano. Busca todos los timbres que cada voz pueda dar, siempre y cuando no se lastimen.</p> <p>Recalca que no solo en voz en punto, sino en ensambles como Vocal Sampling no aplica una clasificación como en el canto lírico, por lo que nuevamente existe una confusión respecto a la división de voces coral y la clasificación vocal.</p> <p>Tiene un coro de 50 personas de una fundación que no son cantantes profesionales y que tiene un amplio rango de edad, integrando desde niños hasta adultos mayores, el cual está dividido a 5 voces: sopranos, sopranos segundas, contraltos, tenores y bajos.</p> <p>Ahí si se fija un poco más en el registro y el color de las voces para asignarlos a una cuerda, pero igual menciona que no es muy rígido al respecto, ya que de repente cambia ciertos timbres para buscar otro tipo de sonoridad.</p> <p>Puedes tener muy definidas tus 5 cuerdas, pero menciona que solo puede ser flexible lo que es definido.</p>	
<p>- Cómo integra voces poco comunes</p>	<p>Tiene un arreglo vocal donde él canta algunas partes como contratenor, pero no solo eso, sino que en Finlandia les reconocieron su capacidad de cambiar sus voces con tanta agilidad.</p> <p>La pieza es del siglo XVII por lo que ha sido criticado su arreglo e interpretación por los “puristas” pero a fin de cuentas el cuestiona lo que es puro, ya que no sabemos realmente como sonaba, el no pretende reproducir lo que era.</p> <p>Con este arreglo una prestigiada orquesta barroca les solicitó acompañarlos así tal cual ellos la cantaban, así que la orquesta se adaptó a los cambios.</p> <p>“En el arte no hay límites mientras lo hagas con conciencia” las cosas que hace no son accidentes. Con conciencia puedes transitar por todas las técnicas y romper las reglas</p>	<p>Pieza “Convidando esta la noche” arreglo vocal de José Galván, podría servir para experimentar con distintas formas de emisión.</p>
<p>- Selección de repertorio o reescribir repertorio (tema no esperado)</p>	<p>Con voz en punto ha sido a través de peticiones y luego de gusto de los integrantes y de él mismo. Buscar que conectes con la música.</p>	<p>El repertorio debe gustarles a los coralistas y al director preferentemente.</p>
<p>- Beneficios para el canto lírico</p>	<p>El primer beneficio es conocer la música coral. Cree que todos los músicos, cantantes e instrumentistas deberían pasar por un coro.</p> <p>Piensa que el cantante coral es una especialidad, por lo mismo menciona que</p>	<p>Explicar a los cantantes la importancia de conocer la música coral, aunque decidan no dedicarse a ella.</p> <p>“Estar definidos para ser flexibles” un punto importante para trabajar con los cantantes.</p>

	<p>existe como carrera, pero es importante conocerlo y desarrollarlo. Menciona que la idea de que cantar en un coro puede afectar la técnica vocal de un cantante lírico es falsa y la atribuye a que hace mucho los coros no tenían una técnica, al menos en México la tradición coral es joven y a lo mejor antes se gritaba mucho y es posible que por eso los maestros de canto sugerían no cantar en coro. Piensa que más bien es eso a que la música coral haga daño al cantante lírico, cree que un buen maestro sugerirá a sus alumnos que hagan coro bien hecho, ya que les puede brindar herramientas, por ejemplo, de oído, increíbles, ahí se aprende a escuchar, a balancear el sonido, cuando cantas con otras personas aprendes a escuchar. Hay distintos tipos de coro, por lo que habría que considerar el estilo, pero no es una receta, cada cantante debe darse un momento de auto conocimiento, para saber si puede pasar de un estilo a otro sin problema o no. Es importante no volver rígidos a los alumnos, pero es importante que estén definidos para poder ser flexibles.</p>	
<p>- Qué es el empaste y como se logra.</p>	<p>Es esa cualidad sonora en la que te encuentras en la misma frecuencia que quien está junto de ti. Se logra a través del oído (lo que él llama la conciencia del canto). Cuando escuchas al de al lado y los escuchas a todos llega un momento en que te fundes. No es por imitarlos, mientras más seas tú y escuches a los demás es como se logra el empaste. Este empaste no solo se logra con la parte física, tiene que ver con la emoción.</p>	<p>Conservar la individualidad dentro del colectivo y aun así lograr ser parte de él.</p>
<p><b>RESUMEN:</b></p> <p>José Galván además de ser el director y arreglista de Voz en Punto; el cual se conforma por cantantes profesionales; también trabaja con personas que no se dedican al canto. Aunque se tituló como director coral, también cuenta con formación como cantante lírico, lo que le ha dado otra perspectiva sobre las posibilidades de la voz, buscando la flexibilidad de todos sus integrantes en Voz en Punto y haciendo uso de todas sus posibilidades vocales, incluso las propias. Esta misma postura lo lleva a resaltar la importancia de la individualidad y la autenticidad de los coreutas para así integrarse en un tejido dentro del canto coral, independientemente del tipo de coro, por lo que busca desarrollarlo a través de un ambiente lúdico que genere confianza entre los participantes.</p>		
<p><b>REFLEXIÓN:</b></p> <p>Resulta muy interesante como resalta la relevancia de considerar al individuo y su singularidad, como puede conocerse a sí mismo dentro del colectivo y aun así encontrar esa autenticidad que puede beneficiar al cantante lírico a la hora de trabajar con su instrumento de forma individual. Por otro lado, el aclarar ciertas confusiones de conceptos también puede ser manejado con cantantes para que comprendan el fenómeno vocal dentro del género y a su vez esas herramientas les sean útiles en caso de dedicarse a la música coral como cantantes o directores en un futuro; El conocer las reglas para poder romperlas y hacer las cosas con conciencia resaltan el punto anterior.</p>		

## FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

DATOS GENERALES	
Fecha: Julio de 2019	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Puebla	
Tiempo de entrevista: 20:04 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>Uriel Ortega</b> Coordinador académico de la licenciatura en dirección coral del ISMEA y director del coro de cámara del mismo instituto.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante la segunda semana de capacitación coral ISMEA 2019 en Puebla, Puebla, donde el entrevistado participó como tallerista, por lo que la entrevista se realizó en un aula del Instituto Superior de Música Esperanza Azteca (ISMEA).

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)	El sonido que busca está mayormente pensado en el idioma, que se cante como se habla para que el texto sea lo más importante en la obra coral, resaltando el hecho de que el coro tiene el texto como la ventaja más importante sobre la orquesta. La orquesta transmite con sonidos, el coro transmite con sonidos, pero además con un texto que se tiene que entender, el sonido debe ser muy natural y transparente. Él trabaja con la afinación orgánica, es una afinación que se siente en el cuerpo, que dicta exactamente dónde está la afinación, el coreuta además tiene que trabajar mucho en el desarrollo de su oído para que no sea el director quien les diga cuando esta desafinado, sino que el sienta en su cuerpo si el intervalo es correcto. Lo que considera que le da como resultado un sonido muy natural, con muchos armónicos, que es precisamente el sonido que busca.	Trabajar la emisión respetando el idioma también puede resultar beneficioso y de fácil comprensión para los cantantes.
- Métodos empleados de técnica vocal para el coro	No se utiliza un método como tal, pero siempre les pide a los coralistas que canten de una manera muy natural, como hablan. Cuida mucho la dicción, menciona que si se busca un sonido espaciado, pero no detrás, sino que permita mantener la clara dicción del texto, resalta que debe estar apegado al lenguaje, haciendo referencia en que las diferentes técnicas vocales surgieron a través del idioma de cada una	La importancia de la dicción habría nuevamente que considerar el hablar aspectos teóricos con los cantantes que los ayuden a comprender la transición entre solista y colectivo.

	de las mismas (técnica alemana, italiana, etc.). A su vez aclara que es importante respetar la naturaleza del lenguaje en México, ya que al usar emisiones europeas en nuestro idioma hace que se pierda la dicción. Le dedica la mayor parte del ensayo a este trabajo, se asegura de que los fundamentos estén claros para que estos mismos le den el resultado, ya que su objetivo no es el repertorio, sino el desarrollo de la sonoridad. Hace énfasis en la capacidad del propio coralista de auto corregirse sin que el director tenga que hacérselo notar constantemente.	
- Criterios de asignación de voces	A veces asigna las voces según la necesidad del repertorio, tiene coralistas comodines, como el caso de sopranos que cantan la línea de alto. El criterio para asignar voces en su caso se basa en la zona donde más resuenen, donde su sonido sea más natural, más fácil y donde cada coralista se sienta más cómodo. Busca dónde el sonido del coralista es más benéfico para el sonido del coro.	
- Cómo integra voces poco comunes	No le ha tocado trabajar con contratenores, ni con contraltos, cuenta con una coralista que llega hasta un E3 pero comenta que es un poco insegura para llegar muy agudo o muy grave, a pesar de ello no le resulta un caso inmanejable.	
- Selección de repertorio o reescribir repertorio (tema no esperado)	Se basa en lo que necesita el coro en ese momento, en este punto ha decidido que su coro necesita hacer por año un periodo, un compositor mexicano y un estilo, este año (2019) hizo, periodo clásico, como compositor a Carlos Jiménez Navarak y música pop en inglés. Este último lo seleccionó buscando que su coro se suelte un poco más y que exploren un poco más su sonido, ya que comenta que comenzó a sentir que el sonido de su coro se estaba volviendo muy cuadrado y no le permitía abordar otros géneros musicales como el góspel, de esta manera es que con el repertorio popular busca que su coro experimente y tenga un instrumento más flexible.	Repertorio que beneficie a los cantantes, pero también la capacidad de los cantantes de adaptarse al repertorio.
- Beneficios para el canto lírico	Los beneficios o afectaciones dependen de si el cantante realmente quiere estar en un coro y si tiene apertura a algo diferente. Comenta que platicando con la directora Digna Guerra; quien vino a México a trabajar con el coro de madrigalistas; le comentó que había encontrado mucha resistencia para trabajar, debido a que su idea de sonido es muy diferente, al final lo logró. El cantante puede tener beneficios si tiene apertura para comprender que su instrumento puede ser flexible y puede	El cantante debe contar con disposición y apertura. Como beneficios considerar, la lectura a primera vista, la flexibilidad, la exploración, la afinación precisa. Desarrollar la capacidad del cantante de transitar de solista a la integración dentro de un colectivo coral.

	<p>cantar lo que sea, porque considera que la técnica es la misma, pero el coro requiere auto control.</p> <p>Menciona que tenía un integrante que estaba acostumbrado a cantar como solista y tenía una voz muy grande, por lo que tuvo que meterlo al sonido del coro, lo lograron aunque al final el cantante decidió buscar su desarrollo como solista, aunque sigue trabajando con coros, por lo que menciona que el haber trabajado de forma coral le dio la oportunidad de conocer una parte nueva de su sonoridad, de la escucha activa y de la afinación, porque era muy bueno pero batallaba con la afinación y la lectura. El coro del ISMEA hace mucha lectura a primera vista.</p>	
<p>- Qué es el empaste y como se logra.</p>	<p>Considera que el empaste tiene que ver con la afinación, con el sentir la afinación y el verdaderamente cantar juntos. Menciona que la afinación tiene una altura determinada y cuando hay un vibrato, por muy pequeño que sea, entonces la afinación se va modificando, por lo que al tener dos o más vibratos diferentes la afinación queda diluida. El empaste es el momento donde se canta juntos, los armónicos se producen y se siente, por lo que también se relaciona con la emisión de las vocales.</p>	<p>El sentir la afinación es un punto relevante que puede ayudar al cantante a explorarse y desarrollar a través de sensaciones la lectura a primera vista.</p>
<p>- Porqué la necesidad de crear una licenciatura en dirección coral. (Pregunta adaptada por la naturaleza del entrevistado)</p>	<p>La licenciatura surge de la necesidad que vio él mismo de tener directores corales en el país, en toda esperanza azteca de los más de 180 maestros que tienen había solo 2 licenciados en dirección coral, los demás eran cantantes, educadores, pianistas. El desarrollo el plan de estudios bajo su experiencia, en base a cuales eran desde su punto de vista las necesidades que debía tener el director, las cuales considera que son: pianista (5 años de piano), técnica vocal (5 años), parte de pedagogía, por lo que llevan una materia que se llama introducción a la dirección coral y a partir del segundo año llevan gestica de dirección, análisis de partitura, complementada con solfeo y armonía que llevan como tronco común con instrumentistas. Considera que no tiene la verdad absoluta por lo que lleva a distintos directores corales a que les hablen sobre su experiencia, que los estudiantes tengan la oportunidad de salir a otros festivales, escuchar otros coros y conocer otras oportunidades, por lo que resulta importante para el hacer encuentros corales en Puebla. Además, los impulsa a involucrarse en lo referente a la gestión cultural, ya que comenta que es necesidad del director coral ser gestor. En este último</p>	

	<p>punto, los alumnos lo ayudan en la búsqueda de espacios, difusión de los eventos, búsqueda de medios, patrocinadores, trabajo de tesorería, siempre liderados y guiados por él como director y coordinador del programa.</p> <p>La propuesta de la licenciatura es formar directores corales desde un punto de vista didáctico-pedagógico, es decir, alguien que tiene habilidades para resolver problemas y no alguien que se basa en el gesto, se centra en la dinámica y la didáctica del ensayo, por lo que visualiza el gesto como el resultado de todo lo demás. Resalta el hecho de que el coro es un ente vivo por lo que es necesario centrarse en el proceso.</p>	
<p>- Riesgos de que los directores corales no estén capacitados.</p>	<p>El primer riesgo que encuentra en directores no preparados es que resultan como una vacuna contra el canto coral, contra el canto y contra la música. Para esto, menciona que si alguien quiere cantar y se encuentra con un maestro que no está capacitado y le dice que no sirve porque no tiene talento, desde ahí lo vacuno.</p> <p>Si un director no se esmera en el trabajo técnico, los coros van a seguir relegados en el ámbito musical.</p> <p>De igual manera se corre el riesgo de lastimar las voces si el director no está capacitado en técnica vocal.</p>	<p>Es importante que el cantante también tenga noción de la música coral, para saber cómo distribuir las voces con las que cuenta si es que requiere dirigir.</p>
<p>- Cómo abordan el conocimiento vocal con los estudiantes de la licenciatura en dirección coral.</p>	<p>Los directores se desarrollan como cantantes a la par, hasta cierto nivel que les permita conocer la posibilidad de su instrumento, para que después entiendan la diferencia entre cuando cantan como solistas y cuando cantan en coro, buscan que comprendan esa disociación entre una y otra y que las dos son posibles, tener claro cuando se es parte del colectivo y cuando se es solista. Cada semestre los estudiantes de dirección coral tiene un recital como solistas donde muestran sus avances, el cuarto año se enfoca más a la pedagogía vocal.</p> <p>La maestra con la que cuentan tiene el perfil de cantante solista pero ha estado en muchos ensambles, así que cuenta con la experiencia y la dualidad de la sonoridad.</p>	<p>Una vez más resalta la capacidad de transitar de solista a coro y viceversa, conocer las diferencias y similitudes.</p>
<p><b>RESUMEN:</b></p> <p>Uriel Ortega es educador musical y se especializó como director, lo que se relaciona con su interés por el desarrollo en el área didáctica y pedagógica de los directores corales a los que forma. De esta manera, resalta la importancia del proceso mas que del resultado basado en el gesto, así como la importancia de que los directores corales tengan un perfil completo que les permita trabajar con un coro como un instrumento vivo, conformado por individuos. A la par acentúa la importancia del trabajo técnico que ayude a la música coral a posicionarse dentro del ámbito musical. Respecto al área vocal, hace énfasis en su preferencia por un sonido natural que resalte el texto y responda al lenguaje, además del desarrollo de una afinación orgánica. Considera que es importante que los directores corales que en este momento se encuentran en proceso de formación en el ISMEA encuentren su voz de manera individual para interiorizar la técnica vocal y a su vez sean capaces de trabajar de manera coral.</p>		

**REFLEXIÓN:**

La claridad de los idiomas puede ser un punto que ayude a homogeneizar el sonido entre los cantantes de una forma que esté relacionado con su práctica individual. Podría resultar interesante explicar algunas cuestiones técnicas para que los cantantes sean conscientes de que están experimentando su voz dentro de un colectivo que no tiene por qué afectar su técnica individual y a su vez poder transitar vocalmente de lo netamente individual a lo colectivo. De igual manera, abordar la afinación como una sensación interna pudiera ayudar al cantante a relacionarlo con términos que ya conoce, con la búsqueda de sus resonadores y a su vez con el desarrollo de la lectura a primera vista. Por último, es relevante la relación de la asignación de las cuerdas de forma que beneficie al cantante pero que también beneficie al sonido colectivo.

## FORMATO DE REGISTRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

DATOS GENERALES	
Fecha: Julio de 2019	Objetivo(s) de la entrevista:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Puebla, Puebla.	
Tiempo de entrevista: 22:05 minutos	Perfil de entrevistado(a): <b>Liliana Montiel</b> Profesora de técnica vocal para los alumnos de la licenciatura en dirección coral del ISMEA, PIANISTA, cantante lírico y cantante de ensambles vocales.
Entrevistador(a): Alejandra Loera	Contexto de la entrevista (lugar, ambiente, situación) Entrevista realizada durante la Segunda Semana de Capacitación Coral del ISMEA, donde la entrevistada iba como participante activa. La entrevista se realizó en un aula del Instituto Superior de Música Esperanza Azteca (ISMEA).

GUÍA DE ENTREVISTA		
TEMAS	Descripción (de lo dicho, de cómo lo dijo, incluso del lenguaje corporal)	Notas personales (emociones, pensamientos, etc.)
- Formación Musical.	El primer acercamiento que ella tuvo con la música fue el piano y se visualizaba haciendo música en cuestiones escénicas. Cuando conoció la carrera de canto se dio cuenta que la ópera englobaba muchas cosas (la voz, el cuerpo, el vestuario, el maquillaje), pero su acercamiento como instrumentista la hacía ver la música de una manera distinta, tratar de entenderla, de analizarla, conocer el lenguaje. Canta desde que es pequeña, pero en ese entonces no había maestros de canto por lo que la forma de estudiar música más accesible era a través de un instrumento. Se fue a la Ciudad de México y se pagaba clases de canto y piano, Entró a la escuela nacional de música como pianista y posteriormente al cantar en el coro escuela cantorum México apoyada por el maestro Alfredo Mendoza logró cambiarse al área de canto, se dedicó al canto lírico.	
- Un cantante lírico debería o no cantar en un coro.	Muchas veces le dijeron como cantante lírico que cantar en coro le afectaría. En la carrera te piden que evites en un proceso inicial de tu voz, acercarte a cantar en coros, pero ella piensa que es un prejuicio, porque la voz y los elementos básicos de la voz son unos, que siempre hay que estar cuidando (respiración, apoyo, emisión, colocación, evitar tensiones), pero cree que la voz debe ser flexible porque eso da posibilidades reales de trabajar con ella, la música requiere de una disciplina más allá	Que el cantante se aleje de prejuicios comprendiendo que el canto coral, al igual que otros géneros, pueden brindar flexibilidad a su voz. Puede ser interesante que el cantante conozca la música coral antes de decidir a que se enfocará.

	<p>de solo una emisión y de esa manera cantar todo lo que te pongan, hay que tener un criterio amplio y saber que estás haciendo y como lo tienes que hacer, lo que también implica jugar con la voz, siempre y cuando eso no afecte tu instrumento (no tensiones, no gritos, un mantenimiento constante y una manera adecuada de manejar tu instrumento). Su experiencia fue distinta a comparación de otros colegas porque le interesaba la música de cámara, música contemporánea; la cual descubrió a través del piano. Además de estudiar canto lírico, cantaba en un ensamble contemporáneo llamado Túumben Paax en el que tuvo un entrenamiento muy particular, ya que eran seis voces y cada voz era como una solista, también hacían cuestiones escénicas. También formó parte del ensamble Voz en Punto, por lo que requería un criterio amplio y flexibilidad (flexibilidad física y mental) para poder trabajar con su voz. Algo que le ayudó mucho fue liberarse del prejuicio de que no podía cantar otra cosa que no perteneciera al canto lírico, que no podía experimentar otras sonoridades con su cuerpo, sino más bien incorporarlas cuidando los aspectos fundamentales. Ella cree que es posible tener una voz flexible, si en algún momento el cantante decide que se quiere dedicar a la ópera, si será importante que se enfoque, pero si se encuentra en un proceso de búsqueda y experimentación, hay que mantener la flexibilidad hasta que encuentre cuál es su camino.</p>	
<p>- Diferencias y similitudes entre el canto solista y el canto coral.</p>	<p>En el caso de los solistas es un trabajo un poco más fuerte, el coralista debe tener un control de su vibrato y su volumen, pero los principios son prácticamente los mismos. El cantante de ópera requiere un acondicionamiento físico vocal mucho mayor. El coralista requiere un instrumento bien educado, bien afinado, bien colocado, con una emisión sana, con una voz funcional. Ella ha observado que los aspectos que siempre corrige un director a un cantante son la afinación, el vibrato y el volumen, la accesibilidad para trabajar con el otro y poder empastar.</p>	<p>Los principios de la técnica son prácticamente los mismos.</p>
<p>- Qué es el empaste y cómo se logra.</p>	<p>Es una manera en la que haces clic con los demás y tiene que ver con encontrar un equilibrio, pero ese equilibrio lo encuentras contigo y cuando lo encuentras contigo pareciera que en automático lo encuentras con los demás, es importante que tú te sientas bien cantando y que abras bien las</p>	<p>Interesante como menciona que al encontrarse uno mismo es posible encontrarse con los demás.</p>

	<p>orejas, el gran secreto de la música vocal es escuchar siempre.</p> <p>El cantante tiene que respetar su instrumento, pero a su vez perseguir un mismo objetivo, ese es el trabajo de un director, sin necesidad de invadir el trabajo de los cantantes, puede perfectamente trabajar un sonido, pero es muy importante no obligar a las voces, respetar y aprender a trabajar con ellas. Es trabajo del director lograr una armonía sin ser invasivo con los cantantes, cada director debe tener un objetivo y poner a sus cantantes a trabajar en ese objetivo.</p>	
<p>- Como se enfrenta un cantante de formación coral al canto solista.</p>	<p>Para un coralista que no tiene formación como solista es complicado mostrarse solo ante el público, experimentar la transición; como lo hacen los estudiantes de dirección coral en su clase de técnica vocal; es difícil porque están acostumbrados a trabajar en grupo.</p> <p>Quienes se permiten experimentar obtienen beneficios en cuanto a desenvolvimiento escénico y seguridad consigo mismos. Es un avance personal.</p>	
<p>- Como puede un cantante integrarse a un coro sin sentir que invade su técnica vocal.</p>	<p>La apertura es importante para el cantante, que el cantante se permita conocer otros estilos y se permita cantarlos.</p> <p>Ella ha observado que actualmente hay profesores de canto que educan a cantantes de ópera y que les permiten cantar otros géneros para ir vinculando la espontaneidad de la voz que nunca se debe perder, que es algo que se trabaja mucho en la música coral, así como en otros estilos como el musical y la música popular.</p> <p>La única manera en que el cantante se puede descontextualizar y no dañarse es cuidando su trabajo vocal, permitirse experimentar.</p> <p>Las personas tienen que hacer lo que les nace, somos libres de tomar decisiones en la música, es una decisión muy personal porque a través de eso vas construyendo tu carrera.</p> <p>El trabajo vocal tiene que ser con la misma conciencia, la misma meticulosidad, el mismo esfuerzo y dedicación, pero el camino de cada artista es muy independiente.</p>	<p>El cantante requiere apertura, trabajo consciente.</p>
<p>- Beneficios que un cantante lírico puede obtener de la música coral.</p>	<p>Flexibilidad vocal, en eso resumiría ella todo, el que el cantante se permita conocer otros estilos.</p>	
<p>- ¿Cantar en otra cuerda dentro del coro que no es su tesitura individual puede afectar al cantante?</p>	<p>Ella sigue preparándose y ha escuchado que el cantante puede cantar lo que su voz le permita cantar, evitando encasillarse.</p> <p>Sin embargo, ella cree que debe haber un trabajo de observación del cantante y del</p>	<p>Esa puede resultar una ventaja al trabajar con cantantes, ellos pueden participar en el proceso de experimentación manteniendo informado al director sobre lo que</p>

	<p>maestro a cargo de no lastimar, hay señales muy básicas que le indican al cantante si puede trabajar en esa cuerda o no, como terminar ronco, con flemas, cansado, disfónico, picor, dolor. No debe haber dolor en la práctica vocal, pudiera ser que se esté aplicando mal la técnica, pero también pudiera ser que le estás cargando a tu instrumento.</p> <p>Ella siendo soprano, alguna vez cantó como contralto en coro y experimentaba fatiga vocal, las notas sonaban porque cantaba con voz de pecho, pero terminaba con disfonía y cansada, por lo que habló con su director para informarle que no se sentía bien cantando en esa cuerda.</p> <p>Es importante que se haga conscientes a los cantantes de que cosas son motivo de atención, incluso trabajando como solista, si hay algo que no le sienta bien debe avisar, no todo está en manos del maestro, el cantante debe conocer su cuerpo.</p> <p>Hay una laguna que tienen muchos directores sobre como clasificar sus voces, es importante tener comunicación con los cantantes para ver si ese lugar que le diste funciona, pero el trabajo en equipo es ese, observar y pedir que te comenten como están.</p> <p>Ella no es personalmente partidaria de que se muevan de su tesitura, pero considera que lo importante es que se respete si están en un proceso particular, no se puede ser invasivo pero tampoco ignorar.</p> <p>Se tiene que abrir la comunicación, el director no puede imponer algo que perjudique el instrumento del alumno y el alumno tiene que tener la capacidad de reaccionar cuando algo no le funciona.</p>	<p>sienten y las dificultades que presentan en caso de ser corregibles.</p> <p>Una comunicación directa y constante entre el director y el coralista.</p> <p>Como director respetar el proceso del cantante, no imponer.</p>
<p><b>RESUMEN:</b></p> <p>Liliana Montiel trabaja actualmente como profesora de técnica vocal para estudiantes de la licenciatura en dirección coral, tiene formación como cantante lírico y como cantante de ensambles, lo que le brinda experiencia para hablar sobre la flexibilidad vocal y las diferencias y similitudes entre un estilo de canto y otro. Durante la entrevista habla sobre puntos como la apertura del cantante, las necesidades del mismo como un trabajo y una toma de decisiones muy personal, que a su vez si es de su agrado, puede ser complementada con el trabajo en equipo. De igual manera resalta la importancia de la comunicación con el director coral y la importancia de que el director no imponga ni obligue a sus coralistas.</p>		
<p><b>REFLEXIÓN:</b></p> <p>La maestra hace énfasis en la consciencia del alumno sobre su propio instrumento, pero también en la postura del director quien debe alejarse de la imposición y generar un vínculo de comunicación con sus coralistas para trabajar con ellos de manera adecuada. Un punto relevante para esta investigación en la forma en la que explica que el cantante debe encontrarse consigo mismo para de esa forma encontrarse con los demás.</p>		

### Anexo 3. Entrevistas a cantantes solistas que se dedican a la música coral.

Temas	Ubail Zamora	Liliana Montiel
<p><b>¿La música coral afecta o beneficia al cantante lírico?</b></p>	<p>La idea de que la música coral afecta al cantante es un mito, aunque a veces tiene algo de verdad, dependiendo del coro en el que estés.</p> <p>Mientras el coro cante libre, hacia delante, despejado, el cantante puede cantar lo que quiera, porque además el oído armónico se desarrolla de una manera considerable.</p> <p>La forma de cantar mal en un coro tiene que ver con la técnica vocal que el cantante tenga y con la forma que el director quiera hacer su música. El coro no hace daño, sino los directores.</p>	<p>El que un cantante no deba cantar en coro es un prejuicio. Los principios básicos de la técnica vocal siempre deben cuidarse y la flexibilidad de la voz da posibilidades reales de trabajar con ella.</p> <p>Hay que tener un criterio amplio y saber qué se está haciendo y cómo se tiene que hacer, lo que también implica jugar con la voz, siempre y cuando eso no afecte el instrumento vocal.</p> <p>Debe liberarse del prejuicio de que no se puede cantar otra cosa que no pertenezca al canto lírico, que no se puede experimentar otras sonoridades, sino más bien incorporarlas cuidando los aspectos fundamentales.</p> <p>Si el cantante se encuentra en un proceso de búsqueda y experimentación, hay que mantener la flexibilidad hasta que encuentre cuál es su camino.</p>
<p><b>Diferencias y similitudes entre el canto solista y el canto coral.</b></p>	<p>-----</p>	<p>En el caso de los solistas es un trabajo un poco más fuerte, el coralista debe tener un control de su vibrato y su volumen, pero los principios son prácticamente los mismos.</p> <p>El cantante de ópera requiere un acondicionamiento físico vocal mucho mayor.</p> <p>El coralista requiere un instrumento bien educado, bien afinado, bien colocado, con una emisión sana, con una voz funcional.</p> <p>Los aspectos que siempre corrige un director a un cantante son la afinación, el vibrato y el volumen, la</p>

		accesibilidad para trabajar con el otro y poder empastar.
<b>Criterios de asignación de voces</b>	-----	<p>Hay una laguna que tienen muchos directores sobre como clasificar sus voces, es importante tener comunicación con los cantantes para ver si ese lugar que le diste funciona, pero el trabajo en equipo es ese, observar y pedir que te comenten como están.</p> <p>Respetar el momento vocal de los cantantes, no se puede ser invasivo imponiendo algo que no sea benéfico para el coralista.</p>
<b>¿Cantar en otra cuerda dentro del coro que no es su tesitura individual puede afectar al cantante?</b>	<p>Es algo común y solo debe hacerse con mucho cuidado. El hecho de que una soprano cante la línea de contralto no quiere decir que ha de convertirse en contralto, sino que debe cantar las notas suave y de acuerdo a la naturaleza de su voz. Es necesario que el cantante lo practique y lo tenga claro porque si no puede perder su extensión.</p>	<p>Comunicación, debe haber un trabajo de observación del cantante y del maestro a cargo de no lastimar. No debe haber dolor en la práctica vocal, pudiera ser que se esté aplicando mal la técnica o haya sobrecargo al instrumento vocal.</p> <p>No todo está en manos del maestro/director, el cantante debe estar consciente de su instrumento y avisar si algo no le está haciendo bien.</p>
<b>Qué es el empaste y cómo se logra.</b>	<p>Muchos directores al empastar quitan y quitan sonido, lo que genera un sonido pequeño y airoso poco beneficioso para el cantante.</p>	<p>Es una forma de conexión que se da con los demás, en el momento que el cantante se encuentra consigo mismo, automáticamente se encuentra con los otros.</p> <p>El cantante tiene que respetar su instrumento, pero a su vez perseguir un mismo objetivo.</p>
<b>Trabajo de voces poco comunes (contraltos y contratenores)</b>	<p>Existen muchos prejuicios respecto a las voces de contralto y contratenor. Así como Alfred Deller habla sobre el tabú que existe sobre el falsete del hombre, lo mismo pasa con la voz de pecho de la mujer.</p> <p>Todo hace daño cuando se hace fuera de lo lógico y cuando se abusa. Todo lo distinto es raro.</p> <p>Las <i>lady tenors</i> son contraltos que tienen un trabajo más intenso de su</p>	-----

	<p>voz de pecho y que lo hacen porque tienen la aptitud, por lo que no les afecta. Lo mismo sucede con los contratenores, tienen un trabajo fuerte de voz de cabeza y no está relacionado con la homosexualidad, como muchos piensan. Cuando la gente se siente desconocedora la opción no es juzgar, sino estudiar y trabajar.</p> <p>El contratenor y la contralto cantan el mismo rango, pero no son lo mismo, el contratenor es una voz aguda en un hombre y la contralto es una voz grave en una mujer. El contratenor canta en su cabeza y la contralto en su pecho.</p> <p>Cada uno tiene un sonido característico, que al mezclarse se equilibra lo agudo y lo grave con colores parecidos, dando la contralto la fuerza en los graves y el contratenor aquello etéreo y bonito de la voz de cabeza que le hace falta a la contralto por estar todo el tiempo cantando en el pecho.</p>	
<p><b>Postura del director</b></p>	<p>Es importante una buena actitud y ejemplo del maestro/director, el apoyo hacia los cantantes.</p>	<p>Sin necesidad de invadir el trabajo de los cantantes, puede perfectamente trabajar un sonido, pero es muy importante no obligar a las voces, respetar y aprender a trabajar con ellas. Es trabajo del director lograr una armonía sin ser invasivo con los cantantes, cada director debe tener un objetivo y poner a sus cantantes a trabajar en ese objetivo.</p>
<p><b>Reflexión</b></p>	<p>El coro puede beneficiar al cantante dependiendo del enfoque de la agrupación y el director.</p> <p>Es por ello que el sonido colectivo debe promover la emisión individual plena. De igual manera el trabajo coral puede ayudar a crear un ambiente de confianza, apoyo y experimentación, alejado de prejuicios, siempre y cuando el director lo promueva.</p>	<p>Es relevante propiciar la consciencia del alumno sobre su propio instrumento, pero también cuidar la postura del director quien debe alejarse de la imposición y generar un vínculo de comunicación con sus coralistas para trabajar con ellos de manera adecuada. Un punto relevante para esta investigación es la forma en la que la maestra explica que el cantante debe encontrarse consigo mismo para de esa forma encontrarse con los demás.</p>

## Anexo 4. Formatos de observación participante.

### Coro 1

<b>DATOS GENERALES</b>	
Fecha: Junio de 2019	Objetivo(s) de la observación:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Ciudad Juárez, Chih.	
Tiempo de observación: Una semana	Perfil del coro: Ensamble conformado por cantantes y estudiantes de canto lírico.
Observador(a): Alejandra Loera	Contexto de la observación (lugar, ambiente, situación)  Montaje de repertorio para presentación, donde la observadora participó como coralista, parte de la cuerda de tenor por comodidad de la cantante y falta de hombres para dicha cuerda. La observadora conoce bien a la mayoría de los integrantes por lo que no fue necesario adaptarse al entorno. En ciudad Juárez el movimiento coral es muy joven, por lo que los referentes de cómo debe sonar un coro se dan a partir de la interacción con personas de otros lugares del país y el mundo y medios audiovisuales, además de que conseguir integrantes les ha costado trabajo debido a lo mismo.

<b>GUÍA DE OBSERVACIÓN</b>		
<b>TEMAS</b>	<b>Descripción</b> (de lo visto, de cómo se hizo, incluso del lenguaje corporal)	<b>Experiencia personal</b> (Técnica, emociones, pensamientos, etc.)
- <b>Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales de sonido del director)</b>	El director busca primordialmente un sonido potente y no tiene problema con que resalte la individualidad y se haga uso del vibrato. Esto genera que los cantantes se sientan cómodos al cantar, pero en muchas ocasiones no se logra un empaste homogéneo, ni una consideración y escucha del otro.	Al principio al ser un sonido tan potente provocó que tuviera agotamiento vocal al querer igualar la potencia del tenor y cargar toda mi voz hacia el pecho.  Posteriormente, gracias al proceso de auto análisis logré retomar la naturaleza de mi voz y cantar con comodidad y fluidez en esa cuerda, pero no hubo corrección por parte del director.
- <b>Criterios de asignación o disposición de las voces</b>	Hay voces que se mantienen fijas en cuerdas que se relacionan con su tesitura individual. Por otra parte, hay otras voces más flexibles a las que el director utiliza como comodines o les asigna una cuerda distinta a su	

	<p>tesitura pero que pueden desenvolverse en ella sin problema.</p> <p>Confía en la capacidad vocal de sus integrantes, lo que genera que ellos no duden en experimentar.</p>	
- <b>Cómo integra voces poco comunes</b>	<p>El director no parece tener prejuicios para asignar cuerdas de forma experimental, pero la ubicación de las voces la realiza en beneficio del color colectivo que está buscando, aun así se mantiene alerta del desarrollo vocal de los coralistas.</p>	<p>Aunque mi tesitura sea contralto, el director consideró que el sonido que genero mezclada con las sopranos que cantan en la cuerda de alto no es beneficioso ni para mí ni para el coro, es por ello que me integró sin problema en la cuerda de tenor.</p> <p>Esto se dio gracias a la comunicación que se generó entre el director y yo, de forma que pude externarle que no me sentía cómoda en la cuerda de alto y él atendió a mi necesidad, lo que mejoró el sonido grupal y mi afinación.</p>
- <b>Selección del repertorio</b>	<p>Tanto el repertorio seleccionado, así como los arreglos realizados por el director están pensados para explotar al máximo las posibilidades de los coralistas. Cuenta con saltos vocales y virtuosismos, además de que hace bastante uso de solistas, esto en ocasiones genera algunos descontentos por cuestiones de ego.</p> <p>Selecciona mucho repertorio popular, que no le exige una homogeneidad absoluta del sonido y se adapta bien a sus voces, sin embargo, no han desarrollado el sonido para la polifonía y repertorio sacro en general.</p> <p>El avance técnico individual le da al director muchas más posibilidades de selección de repertorio.</p> <p>Hace falta que tengan flexibilidad para transitar hacia un sonido más liso y controlado.</p>	
- <b>Empaste</b>	<p>Como se ha mencionado, no buscan un sonido compacto, hay</p>	<p>La sensación al cantar como colectivo es que cada cantante</p>

	<p>piezas populares que suenan bien por la consistencia del sonido. Sin embargo, el hecho de que cada quien vibre diferente y tiendan a escucharse demasiado a si mismos, evita que se logre por completo el empaste.</p>	<p>quiere guiar y jalar al grupo con su voz, lo que genera picos de sonido y denota la falta de integración vocal y personal, no han logrado neutralizarse los protagonismos dentro del grupo. Esta dinámica provocó una necesidad personal de también querer jalar el sonido hacia mi persona.</p>
<p>- <b>Reflexión</b></p>	<p>Aunque haya una dinámica vocal de grupo, es posible que el dar demasiadas libertades a los cantantes solistas sin establecer la dinámica y reglas de la música coral, los lleve a no comprender la importancia de escuchar e integrarse con el otro y los beneficios que esto puede brindar a su desarrollo personal. Por otra parte, me ha mostrado que es importante buscar una emisión que beneficie al desarrollo del cantante y no lo reprima provocando un sonido pequeño y apretado. Es necesario encontrar un equilibrio entre las necesidades individuales y las necesidades del coro.</p>	

## Coro 2

DATOS GENERALES	
Fecha: Julio de 2019	Objetivo(s) de la observación:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Tlaxcala	
Tiempo de observación: Tres días	Perfil del coro: Trabajo vocal coral con maestros y directores de coro guiados por otro director coral
Observador(a): Alejandra Loera	Contexto de la observación (lugar, ambiente, situación)  Montaje de pieza polifónica y ejercicios para la comprensión del desarrollo de la afinación dentro del coro como parte de una capacitación. El director proviene de una educación de conservatorio y su coro es apoyado vocalmente por una maestra de canto que comparte su visión sobre los conceptos del desarrollo de la técnica vocal.

GUÍA DE OBSERVACIÓN		
TEMAS	Descripción (de lo visto, de cómo se hizo, incluso del lenguaje corporal)	Experiencia personal (Técnica, emociones, pensamientos, etc.)
- <b>Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales de sonido del director)</b>	En este caso, por la naturaleza de la capacitación, hizo énfasis en la búsqueda de la afinación precisa, la cual explica que se comprende por oído, colocación y color. Para asegurarse de que la frecuencia de sonido sea estable, se evita el uso del vibrato.	El comprender la afinación a partir de esos tres elementos fue bastante revelador para mí, ya que me ayudó a comprender mis errores y aciertos en afinación tanto en mi trabajo coral como en mi trabajo como solista y lo más importante, saber cómo corregirla. Aunque conceptualmente fue muy acertado, en la cuestión práctica me generó problemas de emisión, ya que el director me solicitó un sonido lejano al color natural de mi voz y me era casi imposible afinar en los agudos, mi sonido se volvió pequeño y airoso. Sin embargo, cabe mencionar que el director no conoce mi voz como solista y dentro de un coro puede ser engañosa debido a la versatilidad y ambivalencia que puede presentar (puede ser muy ancha en la parte grave y muy ladina y brillante en los agudos) esto mismo me llevó en mi etapa

		<p>de estudiante a tener problemas, hasta que encontré un equilibrio a lo largo de toda mi extensión. Esto se resume a que me hubiera gustado que se generara una mejor comunicación entre el director y yo para el manejo de mi voz, pero tres días no eran suficientes para ello. De igual forma el concepto me sirve para trabajarlo con calma en un proceso de búsqueda personal, para encontrar la afinación precisa a través de un sonido pleno, estable, que genere armónicos.</p>
<p>- <b>Criterios de asignación o disposición de las voces</b></p>	<p>Comenta que los cantantes siempre deben estar en la tesitura que les corresponde incluso dentro del coro y una señal de que no están ahí es que se desafinan</p>	<p>No hubo oportunidad de probar cantar en otra cuerda que me ayudara a mantener una afinación más estable. Sin embargo en una capacitación se brindan los conceptos para desarrollarlos y analizarlos en casa. Es por ello que me pregunto si es posible cantar en cualquier cuerda del coro que este dentro de la extensión del cantante manteniendo una afinación precisa al respetar la naturaleza de cada voz (no por cantar en la cuerda de tenor me convierto en un tenor solista), aludiendo a que el cantante solista debería ser afinado en toda su extensión, no solo en un registro de la misma.</p>
<p>- <b>Cómo integra voces poco comunes</b></p>	<p>Las trata al igual que cualquier tesitura, relaciona su tesitura como solista con su cuerda dentro del coro.</p>	
<p>- <b>Selección del repertorio</b></p>	<p>Recomienda el uso de la polifonía para trabajar la afinación precisa y comprender de forma práctica conceptos que constituyen las bases de la música coral.</p>	
<p>- <b>Empaste</b></p>	<p>Se logró a través de la estabilidad de la afinación, la respiración coordinada y la dirección coral.</p>	
<p>- <b>Reflexión</b></p>	<p>Como se mencionó en entrevistas la afinación es una de las ventajas que el cantante puede obtener de la música coral. Por lo que a nivel conceptual como cantante fue muy revelador, habría que probar si el explicar esta concepción de la afinación a un grupo de cantantes tiene un efecto similar e influye de manera positiva en la práctica de la música coral a través de un sonido pleno y flexible.</p>	

### Coro 3

DATOS GENERALES	
Fecha: Julio de 2019	Objetivo(s) de la observación:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Puebla, Puebla	
Tiempo de observación: Una semana	Perfil del coro: Coro sinfónico conformado por estudiantes de un proyecto sinfónico coral y estudiantes de licenciatura en dirección coral, cuentan con dos directores corales.
Observador(a): Alejandra Loera	Contexto de la observación (lugar, ambiente, situación): Montaje de repertorio para presentación, la observadora tenía relación con algunos integrantes del coro y generó lazos con otros, actuando como coralista invitada sin revelar su papel de observadora. Es una ciudad con una amplia cultura coral, con gente de otros lugares del país que llegan ahí para estudiar dirección coral.

GUÍA DE OBSERVACIÓN		
TEMAS	Descripción (de lo visto, de cómo se hizo, incluso del lenguaje corporal)	Experiencia personal (Técnica, emociones, pensamientos, etc.)
- <b>Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales de sonido del director)</b>	Aunque los directores hacían énfasis en el uso de elementos expresivos, a la hora de ensamblar con los instrumentistas era prácticamente imposible por la magnitud de la orquesta. Por lo que era necesario un sonido firme y potente	
- <b>Criterios de asignación o disposición de las voces</b>	A los alumnos se les permite estar en su zona más cómoda, además de que reciben orientación por parte de una maestra de canto que les hace recomendaciones para su desarrollo vocal.	En mi caso, se me permitió integrarme a la cuerda que deseara, por lo que decidí experimentar en la cuerda de alto. Tenía tiempo sin cantar en esa cuerda, pero al encontrarme rodeada de voces con colores que empataban con el mío me hizo sentir una amplia libertad vocal. Además de que el sonido que solicitan es pleno y resonado por lo que no tuve ningún problema. Me di cuenta que si influye al lado de quién cantas, ya que hicieron pruebas de acomodo para mejorar el sonido grupal, lo que influyó favorablemente en mi emisión.

<p>- <b>Cómo integra voces poco comunes</b></p>	<p>No detecté ninguna voz de esa naturaleza.</p>	<p>Por mi parte fui yo quien decidí incluirme en la línea de alto.</p>
<p>- <b>Selección del repertorio</b></p>	<p>El repertorio era sinfónico y contemporáneo, de alta complejidad armónica y rítmica, pero permitía que los coralistas cantaran plenamente.</p>	<p>Fue fácil encontrar la afinación para la lectura musical, gracias al apoyo de sección.</p>
<p>- <b>Empaste</b></p>	<p>No había oportunidad de trabajar muchas cosas de empaste, debido a la necesidad de un sonido resonado y potente que pudiera sonar sobre la orquesta. Sin embargo, en ensayo sin orquesta se lograba el empaste a través de elementos expresivos de dinámica y agógica, y a través de un sonido espaciado.</p>	
<p>- <b>Reflexión</b></p>	<p>Hay muchas ventajas de trabajar en un coro numeroso, como el apoyo de sección para la línea melódica, el sonido potente ayuda a fluir de una forma más natural como cantante, en este caso si hubo ocasiones en las que se trabajó el sonido, pero el coro sinfónico a fin de cuentas queda comprometido y condicionado por el tamaño y sonido de la orquesta. Me resultó muy interesante el efecto grupal de las pruebas acústicas, colocando estratégicamente a los cantantes de manera de que quedaran con gente afín.</p>	

## Coro 4

DATOS GENERALES	
Fecha: Julio de 2019	Objetivo(s) de la observación:  Conocer la postura y métodos de trabajo del director respecto al desarrollo vocal grupal y solista.
Lugar/ubicación: Puebla, Puebla	
Tiempo de observación: Una semana	Perfil del coro: Grupo numeroso de maestros y directores de coro, dirigidos por otro director coral y arreglista
Observador(a): Alejandra Loera	Contexto de la observación (lugar, ambiente, situación) El ejercicio vocal se dio dentro de un taller de capacitación enfocado al arreglo coral, donde se montó y modificó repertorio a partir del ejercicio vocal.

GUÍA DE OBSERVACIÓN		
TEMAS	Descripción (de lo visto, de cómo se hizo, incluso del lenguaje corporal)	Experiencia personal (Técnica, emociones, pensamientos, etc.)
- <b>Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales de sonido del director)</b>	El director permite que las voces jueguen y experimenten, propicia la exploración y el uso natural de distintos tipos de emisión de una forma lúdica, por lo que no hay tiempo de pensar en prejuicios.	
- <b>Criterios de asignación o disposición de las voces</b>	Permitió que cada quien se colocara en la cuerda que le resultara más cómoda para poder experimentar sin problema.	En mi caso, comencé en tenor que es mi zona de confort, pero decidí moverme a altos para experimentar ahí. De cualquier manera, llego un punto donde la cuerda solo era un punto de referencia, ya que terminé usando mi voz de una forma amplia.
- <b>Cómo integra voces poco comunes</b>	No solo de este tipo de voces, permite que cada voz explore todas sus posibilidades.	
- <b>Selección del repertorio</b>	El repertorio era popular, de manera que permitiera modificarlo de muchas formas y ayudara a la apertura del uso de las posibilidades de la voz	
- <b>Empaste</b>	El empaste se daba de manera natural, ya que era necesario escuchar al otro para lograr ciertos efectos vocales. Además de que por el perfil, muchos ya saben cómo lograr el empaste.	
- <b>Reflexión</b>	El ejercicio lúdico puede ser una buena opción para ver de forma natural la experimentación vocal, para generar confianza y alejar la mente de los coralistas de prejuicios a la hora de la ejecución. De igual manera el repertorio coral popular puede ayudar a este mismo proceso.	

**Anexo 5. Acotaciones previas a las consideraciones para integración al plan de trabajo.**

<b>Festival Internacional de Coros Tlaxcala Canta 2018.</b>					
<b>Temas</b>	<b>Noel Josafat</b>	<b>Julio Morales</b>	<b>Francisco Zúñiga</b>	<b>Claudia Londoño</b>	<b>Israel Netzahual</b>
<b>Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)</b>	Alienación de las vocales y colocación equilibrada.	<p>Buscar el sonido que el coro pueda dar.</p> <p>Se puede buscar un sonido más abierto que distinga cada voz a través de la música popular.</p> <p>La confianza ayuda a generar un mejor sonido, integrar para ello dinámicas que no precisamente son musicales.</p>	<p>Seleccionar a los coralistas respecto al sonido que se busca.</p> <p>Tres niveles de escucha en el coro: la propia voz, la sección y el conjunto coral.</p> <p>Trabajar sobre la claridad del texto.</p>	<p>Buscar un sonido fresco, natural, redondo y empastado, acorde a la edad, sin que suene débil, con tono vocal (haciendo alusión al tono muscular). Trabajar de una manera muy personal de forma que sea saludable y cómodo para los cantantes.</p>	<p>Trabajar con lo que el coro pueda dar.</p> <p>Respetar el sonido de cada integrante.</p>
<b>Métodos empleados de técnica vocal para el coro</b>	<p>Desarrollar naturalmente a través de los ejercicios de vocalización (utiliza la u y la o para espacio y la i para punta, por ejemplo).</p> <p>En el caso de los cantantes profesionales, evitar</p>	<p>Apoyo de un profesor de canto.</p> <p>En el trabajo coral no hablar de técnica vocal, sino de sensaciones o emociones.</p> <p><b>Observación:</b> ¿Se puede hablar de técnica vocal enfocada en el estilo del repertorio?</p>	<p>Contar con el apoyo de un profesor o profesora de canto.</p>	<p>Vocalizar sobre todas las vocales y buscar diferentes formas de cantar durante los ejercicios de vocalización para luego elegir la forma de emisión que más favorezca.</p>	<p>Brindar las herramientas técnicas para el canto de forma colectiva.</p>

	hablar directamente de técnica para evitar discusiones por posturas diferentes.				
<b>Criterios de asignación de voces</b>	Tomar en cuenta el color y después la extensión vocal. Ir probando y cambiando.	Considerar el color y después la extensión.  Las líneas más complejas se pueden otorgar a los más comprometidos.	Seleccionar y asignar según el color que se esté buscando.	Que sea lo más cómodo y adecuado al color vocal de la o el cantante.  Experimentar con el acomodo de los integrantes, de forma que el sonido grupal se modifica al colocar a una persona con alguien afín o no.  Mantenerse alerta del agotamiento vocal, hay voces que son naturalmente de una sección y cantar en otra puede generar molestia o cansancio.	Trabajar con todas las posibilidades dentro de la extensión de los cantantes.
<b>Cómo integra voces poco comunes</b>	Puede haber complicaciones de empaste entre secciones mixtas (contralto y contrateno,	Los contratenores y las contraltos brindan diversidad y otro color al coro, hay que respetar la comodidad de su voz.	Trabajar técnicamente y limpiar vicios vocales a través de la cuerda asignada.  <b>Observación:</b> No ha incluido	Las secciones mixtas pueden apoyar el desarrollo de sus compañeros en proceso de búsqueda	Acomodarlos en las cuerdas que les resultan más cómodas sin ningún prejuicio.

	<p>por ejemplo)</p> <p><b>Observación:</b> Prefiere no incluir contratenores por cuestión de empaste. ¿Se puede lograr ese empaste bajo los mismos criterios que en una sección femenina o masculina?</p>	<p><b>Observación:</b> Tiene una contralto tan grave que batalló mucho porque los maestros le comentaban que no cantaba o que cantaba feo.</p> <p>¿Un criterio de disposición de voces más flexible puede ayudar a incluir voces poco comunes?</p>	<p>contratenores porque el repertorio no lo requiere.</p> <p>¿Puede empastar un contratenor en repertorio no escrito para su voz?</p>	<p>o maduración.</p>	
<b>Selección de repertorio</b>	<p>La emisión vocal depende del estilo de repertorio que se esté abordando.</p>		<p>Seleccionar repertorio versátil para aprovechar las voces con amplias posibilidades.</p>	<p>Buscar repertorio que sea funcional para las voces (color, tesitura) y en caso de que requiera modificación es reescribir el material. Considerar el momento vocal de cada coralista.</p>	
<b>Beneficios para el canto lírico</b>	<p>Trabajar distintos tipos de emisión requiere disposición del cantante. El sonido no vibrado puede ayudar a precisar la afinación.</p>	<p>Ayuda a controlar el ego y a desarrollar confianza, el cantante aprende a cantar sin vibrato, a mejorar la dicción ya que hay que igualarla de manera grupal. A veces el</p>	<p>Aprender el trabajo en equipo y mejorar la afinación. “el cantante no afina”.</p> <p><b>Observación:</b> “El cantante necesita criterio y técnica para el trabajo coral”</p>	<p>Los cantantes se encuentran a sí mismos y lo que desean a través del trabajo coral.</p>	<p>Enseñar al cantante otra visión del canto, enfocada en la afinación, en el control del volumen, la suavidad, los matices y la mediación con el otro.</p> <p>El coro es una</p>

		<p>cantante por estar más preocupado por la emisión, descuida o modifica la dicción.</p> <p>El coro es una opción para descubrir voces para el canto lírico.</p>	¿Se puede desarrollar ese criterio?		plataforma para descubrir voces para el canto lírico.
<b>Recomendaciones para directores instrumentistas.</b>	Requieren preparación vocal.	Tomar clases de canto y aun así apoyarse de un profesor de canto.	Preparación vocal y cultura muy amplia.	Deben tener experiencia cantando en un coro y prepararse. Falta de respeto a la dirección coral cuando se cree que cualquiera puede dirigir un coro.	El director de coro debe tener formación coral. Los cantantes que llevan la clase de conjuntos corales requieren fundamentos y herramientas para el trabajo coral, no solo cantar por cantar.
<b>Cómo logra el empaste.</b>	<p>Alinear las vocales.</p> <p>Mover a los cantantes para pruebas acústicas.</p>	Uso de imágenes metafóricas que describan el sonido que se busca.	Igualar la colocación y ajustar las vocales.	Trabajar sobre el unísono, hasta que queda bien establecido dividir a voces.	Equilibrar el volumen y la afinación a través de los armónicos. Como personas, los coralistas deben tener algo en común.
<b>Reflexión</b>	Considerar en la metodología de trabajo las pruebas acústicas para el empaste, el hablar o no	El uso de imágenes metafóricas es un punto interesante para el desarrollo vocal colectivo,	Toca varios puntos a analizar sobre el cantante solista, como la dificultad para empastar, el descuido en la afinación	Al ser tan delicada la etapa de cambio de voz en los jóvenes, resulta interesante el proceso de	Aunque su enfoque es más social y personal que técnico, es posible que eso le permita alejarse de

	<p>de teoría vocal consideran do que pueden contar con distintos maestros con diversas opiniones respecto al canto. Surge el tema de la afinación y los distintos tipos de emisión.</p>	<p>desde la perspectiva del compositor. Otro punto fundamental es la oportunidad que se abre a voces poco comunes al trabajar bajo un esquema más flexible, respetando las posibilidades de su voz lejos de prejuicios. Habría que desarrollar la idea de que pueden existir dos tipos de empaste (homogéneo y heterogéneo) gracias a la aportación de la búsqueda de sonido no solo de Vox Populli, si no de ensambles vocales de repertorio comercial.</p>	<p>causado por la búsqueda de sonido potente por encima de la precisión, la idea de que la emisión coral pueda afectar su desarrollo técnico como solista. Por otro lado, hay que considerar las ventajas que brinda contar con cantantes con un registro vocal amplio que amplíe el abanico de opciones en cuanto a repertorio y que todas las desventajas anteriormente mencionadas pueden ser un campo de habilidades a desarrollar en los cantantes que beneficien su desempeño como solistas.</p>	<p>adaptación y búsqueda que se realiza con sus voces, el cual por su naturaleza saca al coro de la disposición tradicional de las voces y obliga al director a buscar formas para disponer de las voces de manera sana, que a su vez ayude al cantante a desarrollarse poco a poco hasta que su voz se “estabiliza”.</p>	<p>prejuicios que pudieran surgir con cantantes profesionales y de esta manera sus coralistas tienen la apertura para experimentar con todas las posibilidades de sus voces, confiando en el criterio de su director.</p>
--	---	--	--	---	---

<b>Estancia de Capacitación Coral 2019</b>			
<b>Temas</b>	<b>Luis Enrique Téllez</b>	<b>José Galván</b>	<b>Uriel Ortega</b>
<b>Proceso de búsqueda del sonido vocal (ideales vocales)</b>	<p>La búsqueda del sonido viene a partir del dominio de la técnica vocal de los coralistas para que puedan acompañar al director en el proceso.</p>	<p>Pensar en la gente más que en un sonido. Considerar al individuo y dejar que encuentre su propio sonido.</p>	<p>Es necesario trabajar sobre la claridad del texto, ya que es una ventaja de la voz sobre el instrumento.</p> <p>La afinación se trabaja de manera orgánica, relación afinación-cuerpo.</p> <p>Es una afinación que se siente en el cuerpo, que dicta exactamente dónde está la afinación, el coreuta además tiene que trabajar mucho en el desarrollo de su oído para que no sea el director quien les diga cuando esta desafinado, sino que el sienta en su cuerpo si el intervalo es correcto.</p> <p>Conseguir un sonido natural, lleno de armónicos a partir de la afinación orgánica y el texto.</p>
<b>Métodos empleados de técnica vocal para el coro</b>	<p>Es preferible que todos cuenten con la misma concepción de la técnica vocal a beneficio del empaste, para lograr la misma emisión.</p> <p><b>Observación:</b></p> <p>¿Es posible igualar la emisión sin afectar o implicar la concepción individual de la técnica en el caso de estudiantes de distintos maestros de canto?</p>	<p>Generar confianza entre el grupo.</p> <p>Brindar herramientas técnicas que ayuden al desarrollo de cada uno pero que no los saque de su singularidad.</p> <p>Que cada quien vaya buscando lo que necesita, con lo que se sienta cómodo.</p>	<p>Es suficiente con trabajar dentro del coro para encontrar un sonido espaciado, pero con buena dicción que respete la naturaleza de cada lenguaje.</p> <p>Hacer énfasis en la capacidad del propio coralista de auto corregirse sin que el director tenga que hacérselo notar constantemente.</p>

<p><b>Criterios de asignación de voces</b></p>	<p>Hay que registrar voz por voz para ubicar su lugar dentro del coro y que exista una uniformidad, es decir, de la voz más aguda a la más grave, para que brote de manera natural la distribución.</p> <p>Con voces flexibles hay que buscar su centro, el registro de las voces es por color, no por extensión.</p> <p>Un cantante que canta fuera de su tesitura se va a desafinar o al menos la afinación no será precisa porque está incómodo y esto afectará su agilidad y el sonido del coro.</p> <p><b>Observación:</b></p> <p>¿A partir de ese centro se puede considerar la idea de experimentar con el resto? ¿Qué sucede con el centro de voces que solo saben trabajar con un registro de su voz (pecho o cabeza sin punto central)?</p> <p>¿Es posible generar la afinación precisa fortaleciendo otros registros de la voz de cada cantante a través de la práctica en otras cuerdas?</p>	<p>Menciona que las tesituras surgieron para un tipo de música específico (el canto lírico), por lo que hay un error al confundir el nombre de las cuerdas de un coro con la tesitura individual.</p> <p>En cantantes, sobre todo si las voces son flexibles se puede trabajar con todas las posibilidades de sus voces.</p> <p>En coros de gente amateur hay que estar pendientes del registro y asignar cuerdas, pero tener la capacidad de ser flexibles. Para ser flexibles hay que definir.</p>	<p>Buscar la cuerda donde cada coralista resuene más, le sea más fácil y se sienta más cómodo. Hay voces que pueden funcionar como comodines. Se busca también donde el sonido de cada cantante sea más benéfico para el coro.</p>
<p><b>Cómo integra voces poco comunes</b></p>	<p>Integra a cada cantante en la cuerda que le corresponde a su tesitura individual, en el caso de contratenores y contraltos.</p>	<p>Trabaja con la flexibilidad de todas las voces.</p> <p>“En el arte no hay límites mientras lo hagas con conciencia” las cosas no deben ser accidentes. Con conciencia se puede</p>	<p>No ha tenido la oportunidad de trabajar con este tipo de voces.</p>

	<p><b>Observación:</b></p> <p>¿Qué sucede con las mujeres de voces muy graves que no pueden cantar la línea de contralto?</p>	<p>transitar por todas las técnicas y romper las reglas.</p>	
<p><b>Selección de repertorio</b></p>	<p>Revisar el nivel técnico del coro para que el repertorio le beneficie.</p>	<p>Es importante buscar conectar con la música.</p>	<p>El repertorio debe estar seleccionado con base en las necesidades del coro.</p>
<p><b>Beneficios para el canto lírico</b></p>	<p>El cantante debe aprender a cantar de todas las formas posibles, adaptarse a lo que se le pida y voluntariamente ser capaz de cambiar su manera de cantar para adaptarla a los diferentes estilos, más allá de su técnica personal.</p> <p>Aprende a trabajar en equipo y amplía sus posibilidades laborales.</p>	<p>La idea de que cantar en un coro puede afectar la técnica vocal de un cantante lírico es falsa y probablemente se deba a que hace mucho los coros no tenían una técnica, al menos en México la tradición coral es joven, tal vez antes se gritaba mucho y es posible que por eso los maestros de canto sugerían no cantar en coro.</p> <p>El coro puede brindar herramientas de oído, se aprende a balancear el sonido, cuando cantas con otras personas aprendes a escuchar.</p> <p>Cada cantante debe darse un momento de auto conocimiento, para saber si puede pasar de un estilo a otro sin problema o no. Es relevante no volver rígidos a los alumnos, pero es importante que estén definidos para poder ser flexibles.</p>	<p>Los beneficios o afectaciones dependen de la disposición del cantante.</p> <p>El cantante puede tener beneficios si tiene apertura para comprender que su instrumento puede ser flexible y puede cantar lo que sea, porque se considera que la técnica es la misma, pero el coro requiere auto control.</p> <p>El coro brinda la oportunidad de conocer una parte nueva de su sonoridad, de la escucha activa y de la afinación.</p>
<p><b>Recomendaciones para directores instrumentistas.</b></p>	<p>Inamoviblemente debe saber cantar, no es necesario que sea cantante solista, pero debe conocer la técnica vocal, para que</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>

	<p>sepa cómo abordar las diferentes problemáticas y que pueda pedirles a sus coralistas lo que quiere y cómo hacerlo.</p>		
<p><b>Cómo logra el empaste.</b></p>	<p>Hay que enseñarle al coralista a escuchar cantando y cantar escuchando.</p> <p>Tiene que haber voluntad y confianza del coralista hacia su director y compañeros para lograr el empaste.</p> <p>Independientemente de que la sección sea mixta debe tener la capacidad para escucharse y fundirse entre ellos.</p> <p>Tienen que pasar un tiempo cantando juntos para conocerse entre ellos y lograr el empaste, el director debe estar atento a la situación y estar en la constante búsqueda de color.</p>	<p>El empaste es esa cualidad sonora en la que te encuentras en la misma frecuencia que quien está junto de ti.</p> <p>Se logra a través del oído. Cuando escuchas al de al lado y los escuchas a todos llega un momento en que te fundes. No es por imitarlos, mientras más seas tú y escuches a los demás es como se logra el empaste. Este empaste no solo se logra con la parte física, tiene que ver con la emoción.</p>	<p>El empaste tiene que ver con la afinación, con el sentir la afinación y el verdaderamente cantar juntos.</p> <p>La afinación tiene una altura determinada y cuando hay un vibrato, por muy pequeño que sea, entonces la afinación se va modificando, por lo que al tener dos o más vibratos diferentes la afinación queda diluida.</p> <p>El empaste es el momento donde se canta juntos, los armónicos se producen y se siente, por lo que también se relaciona con la emisión de las vocales.</p>
<p><b>Reflexión</b></p>	<p>Habría que considerar de qué forma será necesario trabajar para que estudiantes con distintas ideas sobre el canto, logren una misma emisión para poder empastar como ensamble, sin que esto provoque desacuerdos, falta de confianza y renuencia por sentir que afecta a su proceso de búsqueda vocal. Por otra parte, esta entrevista ha generado muchos puntos de reflexión, por lo que se podría experimentar con las posibilidades</p>	<p>Resulta muy interesante como resalta la relevancia de considerar al individuo y su singularidad, como puede conocerse a sí mismo dentro del colectivo y aun así encontrar esa autenticidad que puede beneficiar al cantante lírico a la hora de trabajar con su instrumento de forma individual. Por otro lado, el aclarar ciertas confusiones de conceptos también puede ser manejado con cantantes para que comprendan el fenómeno vocal dentro del género y a su vez esas</p>	<p>La claridad de los idiomas puede ser un punto que ayude a homogeneizar el sonido entre los cantantes de una forma que esté relacionado con su práctica individual. Podría resultar interesante explicar algunas cuestiones técnicas para que los cantantes sean conscientes de que están experimentando su voz dentro de un colectivo que no tiene por qué afectar su técnica individual y a su vez poder transitar</p>

	<p>de las voces, más allá de relacionar las cuerdas del coro con su tesitura como solistas para observar y reflexionar nuevamente sobre esos puntos, esto dependerá de las características de los coralistas y su disposición.</p>	<p>herramientas les sean útiles en caso de dedicarse a la música coral como cantantes o directores en un futuro; El conocer las reglas para poder romperlas y hacer las cosas con conciencia resaltan el punto anterior.</p>	<p>vocalmente de lo netamente individual a lo colectivo. De igual manera, abordar la afinación como una sensación interna pudiera ayudar al cantante a relacionarlo con términos que ya conoce, con la búsqueda de sus resonadores y a su vez con el desarrollo de la lectura a primera vista. Por último, es relevante la relación de la asignación de las cuerdas de forma que beneficie al cantante pero que también beneficie al sonido colectivo.</p>
--	--	--	--

## Anexo 6. Descripción situacional de segundo grupo de estudio.

Grupo confirmado por 13 estudiantes de canto lírico de la Lic. En música de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, dentro de los cuales están 3 de los cantantes del primer grupo de estudio.

Rango de edad: Entre los 20 y los 35 años.

La clase hasta el momento ha sido asignada de carácter meramente práctico, por lo que la dinámica se centra en un espacio de ensayo para montaje de repertorio coral.

### Modificaciones a la primera aplicación:

En esta ocasión se decidió observar su desempeño de manera grupal, por lo que se tomaron decisiones de repertorio y disposición vocal sobre la marcha del trabajo colectivo y las posibilidades que presentaban como grupo, para posteriormente entrevistarlos de manera individual

Fortalezas	Debilidades	Necesidades
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Todos los alumnos han cursado varios niveles de solfeo.</li> <li>• Son individuos con amplia extensión vocal.</li> <li>• A diferencia de las referencias de su anterior director, parecen ser un grupo muy unido y con buena disposición.</li> <li>• Son un grupo más numeroso que el de la primera aplicación, por lo que existe apoyo de sección.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Algunos de ellos no tienen experiencia coral.</li> <li>• Tienen percepciones diferentes sobre el canto, ya que la técnica vocal la han obtenido de maestros distintos con opiniones encontradas.</li> <li>• Aunque identifican las notas en el pentagrama, varios de ellos no tienen práctica en lectura entonada a primera vista.</li> <li>• Algunos cuentan con personalidades muy fuertes, que podrían generar resistencia.</li> <li>• El desarrollo técnico no es tan avanzado como el del anterior grupo de estudio.</li> <li>• Varios no mantienen una comunicación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabajar la música coral desde una perspectiva alejada de la ópera o el formato individualista.</li> <li>• Herramientas para una lectura a primera vista más eficiente.</li> <li>• Comprensión de la emisión coral.</li> <li>• Flexibilidad vocal y personal.</li> <li>• Comunicación para la resolución de dudas técnicas.</li> </ul>

	<p>fluida con su maestro de canto, una cantante es nivel inicial y una de ellas no lleva clase de canto.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Solo se cuenta con dos hombres tenores, y dos mujeres mezzo, en su mayoría son mujeres sopranos.</li> </ul>	
--	---	--

	<b>J T</b>	<b>B M</b>	<b>I M</b>	<b>A V</b>	<b>P D</b>
<b>Sexo</b>	Mujer	Hombre	Mujer	Mujer	Mujer
<b>Edad</b>	24 años	22 años	21 Años	21 años	20 años
<b>Tesitura individual</b>	Soprano	Tenor	Soprano	Soprano	Soprano
<b>Semestre en curso</b>	Sexto	Quinto	Sexto	Sexto	Sexto
<b>Experiencia coral</b>	Coro de iglesia católica. Conjuntos corales licenciatura. Ensamble vocal versátil.	Conjuntos corales licenciatura. Coro de compañía de ópera.	Coro en academia de arte. Conjuntos corales licenciatura.	Conjuntos corales licenciatura. Ensamble vocal versátil.	Coro infantil. Coro sinfónico. Ensamble vocal versátil.
<b>Cuerdas en las que ha cantado en coro.</b>	Soprano Alto	Tenor	Soprano Alto	Soprano Alto	Soprano Alto
<b>Otros géneros musicales (además de canto lírico) que ha cantado como solista.</b>	Religioso	No	Versátil.	Versátil.	Pop, baladas, cumbia.
<b>Extensión vocal</b>	D3 – D#6	F#3 – C5 o 6?	D3 – D#6	F#3 – D6	G3 – C6
<b>Zona más cómoda de la voz (percepción del cantante)</b>	Aguda	Central	Grave y Aguda	Aguda	Aguda y grave.

<b>Zona más cómoda de la voz (percepción del director)</b>	Aguda	Central y aguda		Aguda	Central y Aguda
<b>Observaciones</b>	<p>Inició cantando en la sección de alto, pero no recuerda lo que hacía ni como se sentía. Tiene problemas para sentir las modificaciones técnicas en su cuerpo, no sabe cuándo algo está bien o mal. Este semestre presenta recital de cambio de nivel de intermedio a avanzado y no se siente técnicamente lista. Aunque intenta hacer lo correcto, siempre se cansa al cantar.</p>	<p>Le gusta cantar otros géneros (gospel) como pasatiempo. Tiene problemas con sus agudos, específicamente a partir de G5 y le molesta su brillo.</p> <p>Nota: Hace falta alinear la voz, tiene muchos quiebres en pasaje.</p>	<p>Da clases de canto popular a principiantes. Trabaja los agudos por su cuenta ya que siente que suenan airosos. Durante el año pasado se cansaba cantando en la sección de alto, sin embargo, que ya comprendió cómo funciona su voz en esa zona. Batalla en la transición de registro entre B3 y C4</p>	<p>Tiene problemas con el apoyo y para resonar plenamente, sobre todo en los agudos. La zona grave esta débil. Falta de comunicación con su maestra de canto. Cuando canta en una cuerda que no es soprano no se lastima, pero no sabe exactamente cómo hacerlo.</p>	<p>Le incomoda su registro central, ha trabajado mas sobre su zona grave. Tiene problemas con el pasaje, esta buscando alinear su sonido, ya que las vocales las coloca muy enfrente o muy atrás. Se acostumbró a cantar en la cuerda de alto, aunque le cansa, prefiere la cuerda de soprano. Si canta algo agudo ya no puede bajar, siente que ha perdido graves.</p>

	<b>M O</b>	<b>M A</b>	<b>A C</b>	<b>Z G</b>	<b>N D</b>
<b>Sexo</b>	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer
<b>Edad</b>	21 años	21 años	24 Años	24 años	21 años
<b>Tesitura individual</b>	Soprano	Mezzo soprano	Mezzo soprano	Soprano	Soprano
<b>Semestre en curso</b>	Sexto	Segundo	Quinto	Octavo	Sexto
<b>Experiencia coral</b>	Coro sinfónico. Conjuntos corales licenciatura.	Conjuntos corales licenciatura.	No	Coro de iglesia católica. Conjuntos corales licenciatura. Coro sinfónico. Coro de compañía de ópera.	Coro infantil-juvenil. Coro de iglesia católica. Coro de compañía de ópera.
<b>Cuerdas en las que ha cantado en coro.</b>	Soprano Alto	Alto		Soprano	Soprano Alto
<b>Otros géneros musicales (además de canto lírico) que ha cantado como solista.</b>	Popular	Rock, pop, música popular.	Balada, pop, boleros.	No	Popular y religioso.
<b>Extensión vocal</b>	A3 – C#5	E3 – G5	C3 – G5	E3 – Eb6	Bb3- A5
<b>Zona más cómoda de la voz (percepción del cantante)</b>	Aguda	Central	Grave	Aguda	Central
<b>Zona más cómoda de la voz (percepción del director)</b>	Aguda	Central y Grave	Grave	Aguda	Central
<b>Observaciones</b>	Canta popular desde hace un año, lo dejó por un periodo porque le robaba tiempo de estudio y le generaba incomodidad y	Se cambió a canto el semestre pasado, era pianista. Tiene tensión en la mandíbula.	Tuvo principios de nódulos el semestre antepasado, a partir de ello desarrolló miedo a	Se encuentra tratando de alinear su voz, en pro del desarrollo de la zona	Está trabajando en sus agudos con a guía de su maestro de canto, tiene problemas a partir de A5 porque no

	<p>confusión, actualmente sigue experimentando. Trabaja en el centro de su voz para buscar un sonido más maduro (le han comentado que su sonido es infantil). Siente que necesita alinear el sonido (vocales muy enfrente o atrás). Está confundida y se siente estancada, la relación con su maestra de canto no es buena.</p>	<p>El volumen de su voz es bajito hasta para hablar.</p>	<p>cantar (explorar). Actualmente no tiene clase de canto. Tiene dudas de resonancia. Se quedó en cuarto semestre de canto.</p> <p>Nota: No conoce principios básicos de respiración y soporte, lo que le genera tensión y fatiga al cantar.</p>	<p>central y grave. Poco volumen en graves, pero existen.</p>	<p>sabe como subir correctamente (señala que requiere encontrar la anchura adecuada). Los graves debajo de A3 se le van para atrás y le duele. (No lo había comentado porque menciona que quería intentarlo).</p>
--	---	--	--	---	---

## **Anexo 7. Reflexiones del grupo de estudio 1.**

Antes de iniciar con los puntos pertinentes, tengo que mencionar que grupalmente sentí un avance considerable a mi experiencia previa, es apenas la segunda vez que tomo clase de coro y en este aspecto sí lo considero positivo. Sin embargo, creo que no logro empatar el trabajo en coro con el de solista, siento que para cantar en coro tengo que "apagar" aspectos de mi técnica que aún no están dominados del todo y me cuesta trabajo retomarlos (por ejemplo, cuando tengo acompañamiento inmediatamente después de coro). Supongo que cuando llegue a un dominio más pleno de técnica me resultará más fácil. Otro aspecto importante es que como solista concibo el canto de una manera diferente a como lo hago en lo coral, las dinámicas y la expresión incluso me resultan diferentes. Esto me crea una situación donde ciertas notas que como solista no me supondrían un problema, aparentemente en lo coral sí lo hacen, pero trato de ajustarme siempre a lo que se pide y a la masa sonora, por así llamarlo, que creamos mis compañeros y yo. Por otra parte, todos los demás elementos del canto como el apoyo, la redondez, o lo que podría buscar en el canto sí me parece que logran conectarse en ambos tipos de canto. Otro elemento con el que mi mente aún no logra relacionarse en su totalidad es con el cambio de estilos, si vibrar o no, si hacer la voz más frontal o no, no porque esté en contra de esto, sólo me cuesta un poco de trabajo salir y entrar de elementos de técnica, sin embargo, comprendo el ejercicio y al igual que en puntos anteriores trato de ajustarme a lo solicitado. Todo lo anterior justamente es el trabajo personal que realizo y que en alguna medida supongo que hacemos cada uno para poder empastar, escuchar constantemente a los compañeros, seguir las indicaciones y recomendaciones del director. En cuanto a la integración, francamente con todos había trabajado antes y aunque no es indispensable llevarnos bien, creo que sí fue el caso y eso ayudó mucho en general al resultado final. Otra cosa es que no tiendo a tomar a manera personal las diferencias que tenga con mis compañeros y cuando he cometido un error he tratado de tomar consejos o correcciones de manera neutral. Siento que además de lo anterior mis compañeros siempre tuvieron una actitud de apoyo para los demás y las cosas fueron dándose a pesar de descalabros evidentes (como la pieza de Brahms). Lo anterior evidentemente me lleva a una de mis principales faltas que es mi lectura (en general, pero sobretodo a primera vista). Y en el aspecto que tal vez más paciencia me tuvieron, aunque siempre hice lo posible por tener las piezas lo más rápido posible siento que fue insuficiente en ese aspecto. No siento que cediera en realidad nada importante en ningún momento, más bien me ajusté lo más posible a lo que consideré ideal para poder funcionar como equipo. Estoy consciente de mis deficiencias en cuanto a técnica, comprensión de la música y lectura y todo el tiempo trato de mejorar por medio de la práctica y trabajando repertorio nuevo. Estoy en proceso de modificar mis métodos de estudio porque me he hecho muy consciente de una deficiencia en cuestión de memorización que tengo. De los elementos que más han aportado a mi desarrollo como cantante es la práctica de la lectura previo a cualquier otra cosa de las piezas. Además de percibir la música de una manera más armónica. No tengo mucha experiencia en coros, pero a pesar de que mi comprensión en cuanto al mundo coral no es muy amplia, disfruté este semestre. Tuve que trabajar todo el tiempo en ajustar mis preconcepciones de lo coral y mi técnica que en la mayoría de los aspectos es un trabajo en proceso. Sobre la presentación: Disfruté cada una de las piezas que montamos de inicio hasta Precious Lord, aún hasta en la pieza de Freedom que no

me costó mucho trabajo, pero Panis Angelicus la verdad sí me pareció que nos faltó dedicarle tiempo, tanto en clase como en lo individual, que en mi caso fué mucho más evidente porque me equivoqué. No he escuchado como sonó la segunda disposición de Válgame señora mía, pero es la que tal vez me tenía un poco nervioso por cantar bajo, pero al momento me sentí bien. Los 3 cantos nativos, aunque no es de mis favoritas siento que funcionó muy bien e incluso sonó bien.

1. Conceptos aprendidos a través de la práctica realizada en clase.

- Empaste

2. Diferencias o similitudes que identifiqué entre el trabajo vocal como solista y como coreuta.

- Las diferencias es que teníamos que encontrar un empaste entre todos, para encontrar un solo sonido, ya que como solista haces cosas más libres, que en un coro es más importante la integración.

3. Después del trabajo realizado, ¿Cómo defino el empaste y qué considero que se necesita para el mismo?

- El empaste se define como un sonido en general que debe ser compacto, parejo. Se necesita una integración completa del coro, respeto y una buena técnica. O más que nada el complemento de todos los integrantes, poder escucharnos, conocernos y reconocer cuáles son nuestras fortalezas y apoyarnos en los compañeros que nos ayudan a sacar un buen sonido o que nos aportan cosas buenas.

¿Cómo logré integrarme con mis compañeros vocal y personalmente?

- Vocalmente, considero que encontré un sonido estable con ayuda de alguno de ellos, para lograr ese empaste que se necesitaba y, sobre todo que experimente en distintos registros vocales y eso fue bueno para incorporarme mejor con mis compañeros, ya que la mayor parte del tiempo no lo hago.

¿Cuáles considero que fueron mis fortalezas que apoyaron al trabajo coral?

- Pienso que mis mejores fortalezas fue que tuve la oportunidad o me permite experimentar en otros registros de mi voz, convivir y conocer de mejor manera a mis compañeros.

¿Qué cosas cedí y qué cosas me cuestan trabajo para la práctica en equipo?

- Cedí en cantar otros registros, pero la verdad que me gusto bastante. Me cuesta todavía integrarme completamente en el equipo.

¿Cómo puedo mejorar?

- Apoyándome en la maestra y mis compañeros, encontrándome a mí misma, mi sonido mi colocación, poder empastar correctamente escuchando a mis compañeros. Estudiando y mejorar personalmente mi técnica para poder introducirme con los demás.

¿Qué cosas del trabajo realizado en este ejercicio coral ayudaron a mi desarrollo como cantante solista?

- Varias cosas, mucho de técnica, integración de equipo, un desarrollo personalmente, para poder tener mejor interpretación al momento de cantar y desarrollar un sonido más limpio y de más tipos de género, o cambios de registros.

Reflexiones personales como resultado de la práctica coral: ¿Ha cambiado mi percepción respecto a mi trabajo en otros coros?

- Si, me ha gustado bastante y ha cambiado mi perspectiva. El momento de sacar bastante repertorio en poco tiempo, tener el tiempo de mejorar parte por parte, el empaste que logramos y la comunicación de poder encontramos sin hablar simplemente con nuestras voces. Hubo cosas que experimenté mejor aquí, que en otros coros, y fue un semestre muy satisfactorio ya que aprendí bastante.

Concierto:

- Me pareció un concierto excelente, lo disfrute muchísimo más que años atrás, disfrute el repertorio, el compañerismo, la clase, la maestra me ayudó mucho técnicamente y para poder desarrollar timbres que no sabía que tenía y eso, me gusto bastante. Un concierto muy padre.

En esta clase aprendimos a ver la música coral desde una perspectiva académica y no como un requisito para la carrera o para el cantante solista, pues la música coral es muy probablemente con lo primero que nos enfrentaremos en la vida laboral profesional. Esta materia nos dio elementos y ejercicios para montar y hacer más llevadera una clase de coro.

Entre las diferencias existen varias, pero dentro de lo más notable es la parte de cantar sin vibrato, algo un tanto difícil por que como belcantistas es algo que se nos exige desde primer semestre, vibrar se vuelve tanto parte de nuestras vidas que cuando se nos pide no hacerlo se vuelve un tanto complicado. Aprender a ensamblar con otros cantantes Coralistas y no solo con piano u orquesta o cualquier instrumento físico, es una de las cosas que diferencia el trabajo coral del solista.

Consideró que el empaste fue bueno, aunque de no haber pasado por las diversas situaciones que generaron las faltas en el segundo parcial probablemente hubiera salido mucho mejor, sin los problemas de afinación y picos que ocurrieron en el recital final. Muy probablemente el próximo semestre que seguimos casi los mismos en la materia será más fácil trabajar el empaste.

Personalmente creo que hicimos un grupo muy ameno, a pesar de las diferencias de personalidades y creencias vocales que pudiéramos presentar. Todos mostramos disposición y esto ayudó también a que el grupo sonara y funcionara de manera correcta y práctica.

Tal vez la experiencia y lectura coral fueron las fortalezas que pude aportar a este grupo. Puedo mejorar viniendo a todas las clases y a practicar el respeto en todas las áreas de mi vida.

Me ayudo este semestre en coro para reencontrar mi afinación tanto Coralista como solista pues a mitad del mismo, tuve unas cirugías en la boca que movieron mi espacio de apertura bucal.

Mi percepción coral es similar a la de la docente, y me parece algo maravilloso cantar en un coro en el que empate mi gusto por el canto coral por la pasión puesta por el docente para impartir la materia

Quise tener dentro de nuestro repertorio una pieza con los coreautas haciendo la cuerda que más tiempo tienen cantando en un coro. Solo puse a Aranxa de Alto porque me gusta el color que le da a la sección cuando canta junto con Alejandra. Puntos negativos el poco tiempo de montaje, porque en la presentación se vio la falta de preparación para mi pieza escapándose la letra a dos personas que por respeto a esta reflexión no diré el nombre. La diferencia sería para trabajar texto y mejorar afinación, en general me pareció que funciono para el ensamble que logramos conformar. El concierto En general me gusto el repertorio presentado por nuestro coro, creo que funciono bastante bien.

## Anexo 8. Reflexiones del grupo de estudio 2.

1. ¿Qué diferencias encuentro entre el trabajo en clase y mis experiencias previas con la música?

A diferencia de otras experiencias a veces me parece que no tenemos la primera vista necesaria para trabajar, como en otros proyectos. Otra diferencia (favorable) es que tenemos buen sonido y se armonizan las piezas aunque a veces nos falte musicalidad.

2. ¿Qué diferencias encuentro entre el trabajo vocal como solista y el trabajo vocal como coro?

Me parece más complicado cuidar de mi técnica por que cambian mis sensaciones con los que están alrededor y no puedo escucharme para ver si estoy airoso o engolada.

3. ¿Qué similitudes encuentro?

La necesidad de la técnica, el pulso bien marcado y las dinámicas tienen que ser marcadas, así como la dicción.

4. ¿Se ha modificado mi percepción sobre el uso de la voz en coro?

Se amplió, y a que ahora también veo que podemos cambiar y cambiar de cuerda en función de las piezas y el sonido que se busca.

5. ¿Cómo me he sentido explorando otras posibilidades de mi voz o saliendo de mi zona de confort?

Lo que llevamos del semestre me he sentido

cómoda con las líneas que he cantado, pero dentro de mi experiencia cantando en distintas voces puedo decir que disfruto los colores y el trabajo que es mantenerme cómoda y con mi color en los distintos rangos.

6. ¿Qué he trabajado en la clase que me pueda servir en mi desarrollo como solista?

Hay vocalizaciones que me han gustado mucho. También la velocidad en las que se aprenden de memoria las piezas. Otra cosa es la escucha activa, tal vez no encoro, pero estar conscientes de la función de mi línea y las voces del piano, así como de dar dirección a las frases, sobre todo notas repetidas consecutivas.

7. ¿He notado alguna mejoría o afectación en mi desempeño personal provocado por el trabajo en clase?

Hay vocalizaciones que me han hecho sentir la voz muy ligera y cómoda, así como días en los que siento la voz apretada y airada.

8. Descripción de mis experiencias con las pruebas acústicas y los ejercicios de escucha activa.

Suelo desesperarme en los ejercicios de escucha activa porque juzgo que no todos cooperamos... pero disfruto cuando logramos el cambio de color y el empaste al intentar escucharnos.

Las pruebas acústicas me parecen muy importantes y poco tratadas dentro de los coros, por lo que me gusta que nos enseñen su función y relevancia dentro de la licenciatura.

¿Qué diferencia encuentra entre el trabajo en la clase y mis experiencias previas con la música corando? En esta ocasión he aprendido mucho sobre técnica de canto aplicada al ensamble coral.

¿Qué diferencias encuentra entre el trabajo coral como solista y trabajo grupal en coro? Tengo que encontrar la manera de escuchar a mis compañeros

¿Qué similitudes encuentra entre el trabajo coral como solista y en coro? Explorar mi voz y entender como colocarla

¿Se ha modificado mi percepción sobre el uso de la voz en coro?  
Sí, pude entender el papel que hace cada voz en el coro.

¿Cómo me he sentido explorando otras posibilidades de mi voz?

Me ha gustado mucho explorar diferentes voces, me ha servido para entender mi voz y como controlarla.

¿Qué he trabajado en clase que me ha servido en mi desarrollo como solista?

Identificar que es lo que estoy haciendo mal al momento de que no me gusta mi voz o me siento incomoda.

¿He notado mejoría o afectación?

Me ha servido conocer diferentes ejercicios para la voz.

Descripción de mis experiencias acústicas y los ejercicios de escucha activa.

Me parecía bastante interesante entender como al momento de que mis compañeros se movían yo me escuchaba y escuchaba diferente.

¿Qué?

# Guía **Coro**

Hago esta guía como la movida de los plumones de manera orgullosa!!

AÑO 6:

**1- Diferencias de mis experiencias:**

**AÑO 1**



**AÑO 3:**



**AÑO 6:**



**R:** La gran diferencia fue el cambio constante de posición, no sabía que el sonido dependía mucho de las personas que estaban a tu lado. En el coro que estuve, tuve a las mismas personas al lado por 6 años! de, que bueno que me llevaba bien con ellas.

**2- Diferencias entre el trabajo vocal solista y el coral:**



**CANTAR CON TODO EL VOLUMEN, OPACANDO A LOS DEMÁS.**

ya escucho más a mis compañeros. Juju?;



**PONER EN PRACTICA LA ESCUCHA ACTIVA**

**3: Similitudes:**



**PUEES, LA TECNICA VOCAL ES LA MISMA**

**4: ¿Se ha modificado mi percepción?**  
La verdad no, ya que a mi siempre me ha gustado coro, solo que ahora descubrí nuevas cosas

**EL CORO ES COOL.**

La mera meta.

**5: ¿Cómo me he sentido explorando otras voces saliendo de mi zona de confort?**

**¿QUIEN ERES TU?**

**SOPRANO DE PESO COLORADO**

**ALTO**

**SOY TÚ, PERO EN UNA LINEA MAS DIFÍCIL**

La verdad, además de la crisis existencial, tengo problemas para entenderme como alto, siento que debo trabajar mucho más...

**6- ¿que he trabajado en la clase que me ayude como solista?:**

**¡EL APOYO!**

Las vocalizaciones que tienen que ver con aire y el apoyo me han ayudado mucho.

**7: ¿He notado alguna mejora o afectación?**  
Estoy en proceso de mejorar, no siento que me ha afectado negativamente.

**8- La clase me ha gustado mucho hasta ahora, la convivencia es lo mejor y creo que hacemos buen equipo, por eso hacemos buena conexión en la escucha activa, lo que me incomoda es la voz de alto, pero es porque no estoy acostumbrada.**

¿Que diferencia encuentras entre el trabajo en la clase y mis experiencias previas con la música coral?

En realidad no encuentro mucha diferencia. Me parece que lo único diferente ha sido cambiar a muchas posiciones para lograr un sonido mejor.

¿Que diferencias encuentras entre el trabajo coral como solista y trabajo grupal en coro?

No entiendo mucho la pregunta, pero creo que trabajar como solista siempre es más fácil que trabajar en coro.

Algo diferente es dividir las respiraciones entre la sección.

¿Que similitudes encuentras entre el trabajo coral como solista y trabajo grupal en coro?

No entiendo mucho la pregunta xD pero en grupo también hay que buscar la manera de cantar correctamente, como hacemos como solistas pero respetando el volumen del coro.

¿Se ha modificado mi percepción sobre el uso de la voz en coro? No en realidad 😊

¿Cómo me he sentido explorando otras posibilidades de mi voz o saliendo de mi zona de confort?

Muy confundido en ocasiones 😊

Me gusta mucho porque he mejorado cantando mis graves pero hay ocasiones en las que no sé como funciona

y me dolía un poco las primeras clases cuando ya de plano estaba muy rítmica y no encontraba como hacerlo

¿Qué he trabajado en clase que me pueda servir a mi desarrollo como solista?

Los ejercicios de sss chchchch FFFF, está bien bueno.

Respirar silenciosamente

¿He notado alguna mejora o afectación en mi desempeño personal provocado por el trabajo en clase? He mejorado cantando graves 😊

Descripción de mis experiencias acústicas y los ejercicios de escucha activa

Está muy divertido ver cómo todo el sonido cambia moviendo a las personas de lugar

## **Reflexion de la clase**

### **Que diferencias encuentro entre el trabajo en clase y mis experiencias revias en musica coral**

Creo que una de las mayores diferencias en contraste con mis experiencias asadas en coros, es a gran cantidad de pruebas acusticas que se hacen para encontrar un sonido específico según las piezas, el acomodo de las voces y su distribución, el darle la libertad a los cantantes de explorar voces distintas a su tesitura para explorar registros que están dentro de sus posibilidades.

### **Que diferencias encuentra entre trabajo vocal como solista y trabajo coral y que similitudes**

Una de las mayores diferencias que puedo percibir es la manera en que se proyecta el sonido, ya que se busca menos punta, y es preferible un sonido más redondeado que nos permita mezclarnos junto con timbres que a veces llegan a ser muy distintos al nuestro. También es importante la escucha activa y ser consciente de cómo suena mi voz respecto a cómo suenan mis compañeros. Por lo general las dinámicas llegan a ser un poco más suave debido a que se busca lograr un volumen conjunto. pero también hay muchas similitudes: el apoyo requerido es el mismo, el fraseo, la capacidad respiratoria y el uso de resonadores.

### **Se ha modificado mi percepcion sobre el uso de la voz en coro**

En realidad no mucho porque yo me desarrollé en coros, sin embargo si soy consciente de las pequeñas diferencias que existen en el uso de la voz como solista y como coro, algunas de las cuales ya mencioné anteriormente. No pienso en el trabajo coral como algo menos importante que el trabajo solista; al contrario, bien aprovechado, el trabajo coral puede ser de gran ayuda para el crecimiento del cantante.

### **Como me he sentido explorando otras posibilidades de mi voz o saliendo de mi zona de confort**

Me sorprendió mucho descubrir que tengo más alcance de graves de lo que yo pensaba, aunque es cierto que no es mi zona de mayor resonancia, he estado explorando esas nuevas sensaciones en las vocalizaciones y he dejado de decirme a mí misma que ya no puedo sólo porque estamos en "zona grave" esto me ha ayudado a darle más riqueza a la voz en el resto del registro.

### **Que he trabajado en clase que me pueda servir en mi desarrollo como solista**

Aunque fue un poco complicado al principio, le he encontrado mucha utilidad al ejercicio de la trompetilla con la lengua, ya que me ha permitido acceder con mayor facilidad a mis resonadores frontales y a trabajar las tensiones faciales que pudieran

aparecer. También me parecen muy útiles para incluir en la rutina diaria los ejercicios de respiración que se han visto en clase.

**He notado alguna mejora o afectación en mi desempeño persona provocado por el trabajo en clase**

He identificado la manera en qué mi voz colabora con el sonido colectivo he aprendido a trabajar con base en eso. Sin embargo, en ocasiones tengo problemas para empastar con algunas voces, ya sea porque su timbre es muy alejado del mío (pesado) y no encuentro como equilibrarlo o por el contrario a veces tengo problemas para tratar de equilibrar mi voz con algún timbre que a mi percepción suena un poco apretado, lo que hace que también ponga algo de tensión que añe aun más mi timbre para emparejar con lo que escucho.

**Descripción de mis experiencias con las pruebas acústicas ejercicios.**

He disfrutado mucho las pruebas acústicas de grupo, ya que me he dado cuenta que de verdad una pequeña modificación en el acomodo puede darnos un sonido completamente diferente y aunque yo no estoy al frente del grupo para percibir la masa de sonido, simplemente con diferenciar las diferentes sensaciones que tengo al cantar en distintas posiciones es suficiente para darse cuenta de la importancia de esto. Por ejemplo, hay posiciones en las que siento que le pongo más peso a mi voz dependiendo y quiénes eran mis compañeros al lado; pero también hay posiciones en las que me parece que naturalmente canto algo más suave y timbrado.

#### Reflexión de la clase

- ¿Qué diferencias encuentro entre el trabajo en la clase y mis experiencias previas en la música coral?

Es el único coro con el que me siento cómoda con mi voz. En los coros que he estado normalmente cantaba con mi voz y terminaba lastimándome.

- ¿Qué diferencias encuentro entre el trabajo vocal como solista y el trabajo vocal en coro?

En coro se requiere más oído armónico, ya que se trabajan con más voces y se requiere escuchar a los demás para lograr un sonido uniforme.

- ¿Qué similitudes encuentro entre el trabajo vocal como solista y el trabajo vocal en coro?

Intención de las líneas, la escucha hacia lo que hace el acompañamiento.

- ¿Se ha modificado mi percepción sobre el uso de la voz en coro?

Claro, totalmente. Antes utilizaba mi voz normal y terminaba super ronca. No sabía como colocarla y trataba de que mi sonido se pareciera al de otros y no como la mía.

- ¿Cómo me he sentido explorando otras posibilidades de mi voz o saliendo de mi zona de confort?

Super. Aunque no es algo nuevo para mí porque siempre juego con mi voz en mi casa XD. A veces es necesario salir de lo mismo y explorar otras cosas de las que no teníamos ni idea que podíamos hacer.

- ¿Qué he trabajado en la clase que me pueda servir de desarrollo como solista?

La respiración, la escucha activa, el oído armónico que se genera, solfeo a primera vista XD.

- ¿He notado alguna mejoría o afectación en mi desempeño personal provocado por el trabajo en clase?

He notado mejoría en cuanto al soporte, resistencia en cuanto a fraseo, dicción, colocación.

- Descripción de mis experiencias con las pruebas acústicas y los ejercicios de escucha activa

Las pruebas acústicas es algo mágico. A parte de mejorar el sonido me ayuda muchas veces a que la voz no cambie tanto, depende de la persona de lado.

En cuanto a la escucha activa es muy buen ejercicio, porque muchas veces estoy tan concentrada en mi parte que no me doy cuenta de lo que sucede con lo demás.

1. ¿Qué diferencias encuentro entre el trabajo en clase y mis experiencias previas con la música coral?  
me encanta la libertad de Ale de probarnos en otras cosas y que se preocupe más por el timbre, color y pafia del coro.
2. ¿Qué diferencias encuentro entre el trabajo vocal solista y el coral?  
- En coro no vibro la voz tanto, procuro no sonar más que mis compañeros, y hasta cierto punto  
- Tenemos la dificultad de como nos influye tener a cualquier cantante a nuestro lado, la escucha activa...
3. ¿Qué similitudes encuentro entre el trabajo vocal solista y el coral?  
- El oír, en todo es base.  
- el color, si una sección empieza a tener sonido muy abierto hace que todo el coro suene mal...
4. ¿Se ha modificado mi percepción sobre el uso de voz en coro?  
Específicamente este semestre me he concentrado de la importancia de la organización de las voces, como acostumbramos cantar, cambiar formación, una y otra vez, se me ha hecho muy obvia la diferencia dependiendo la formación.

5 ¿Cómo me he sentido explorando otras posibilidades de mi voz o saliendo de mi zona de confort?

Me encanta, quizás aún no es lo más cómodo pero me quita un “tabú” que tenía dentro de mi canto en la escuela, ya que nunca ves eso en clase de una manera seria (como presentar una pieza).  
Pienso seguir explorando eso.

6 ¿Qué he trabajado en clase que me pueda servir a mi desarrollo como solista?

la escucha activa; he aprendido ejercicios de respiración que me gustan usarlos como dije anteriormente, quitarme un tabú de como debería sonar mi voz.

7 He notado alguna mejora o afectación en mi desempeño personal provocado por el trabajo en clase?

Me percaté que mi voz de cabeza es muy aerosa y empecé a trabajar en eso, Soo... es afectación y mejora si lo resuelvo XD.

8 Descripción de mis experiencias con las pruebas acústicas y los ejercicios de escucha activa.

me emociona ver cómo si trabajamos en coro, las voces somos algo... fragiles e inestables si no ponemos atención.

¿Qué diferencias encuentro entre el trabajo en clase y mis experiencias previas con la música coral?

- Existe un cambio muy drástico, ya que en mi experiencia coral, nunca había tenido la parte de cambiar personas para modificar el sonido, simplemente trataban de acomodar por sección, sin tomar en cuenta la comodidad de la persona para proyectar un mejor sonido.

¿Qué diferencia encuentro entre el trabajo vocal como solista y en el coro?

- En lo personal, no encuentro una diferencia, me ha funcionando bastante lo que hemos visto en coro para mi voz solista, a lo mejor que encuentro que algunas voces me ayudan a sacar mas mi potencial, pero de igual manera, siento que puedes aplicar las dos cosas en una.

¿Se ha modificado mi percepción sobre el uso de voz en coro?

- Bastante, ya que como comentaba al inicio, a veces no tomamos en cuenta que los sonidos pueden cambiar o mejorar de manera que lo acomodes para emitir un mejor sonido.

¿Cómo me he sentido explorando otras posibilidades de voz?

- Esta muy interesante, porque en mi caso, jamás creí que podría llegar tan grave, nunca había experimentado esa parte de mi voz y me ha gustado mucho explorarla y usarla, sobre todo sacarle mejor provecho.

¿Qué he trabajado en clase que me pueda servir como solista?

- Varias cosas, el escucha activa es una, las armonías, mis resonadores. Porque me han ayudado a prestar mejor atención al piano, a veces el piano nos da las voces, pero no los escuchamos, la colocación de mi voz y como poder resonar más.

¿He notado alguna mejoría o afectación provocado por mi desempeño en clase?

- Creo que ha sido mejoría, varias cosas de las que vemos las aplico en mi clase y me han funcionado muy bien. Sobre todo el utilizar mis graves, que antes batallaba mucho para acomodarlos, creo que ha sido una de las partes que me ha gustado mucho trabajar me es muy cómodo.

Descripción de mis experiencias con las pruebas acústicas y los ejercicios escucha activa.

- Al principio suele ser muy incomodo cuando vas acomodando el lugar que debes tener, me molesta mucho no estar en un lugar que no me hace sentir a gusto. Escuchar a veces hace que se me olvide mi línea aunque la tenga dominada, porque trato de seguirlos, al inicio si es complicado ya hasta que todo queda bien, ya tiene más sentido.

## Reflexiones

1. ***¿Qué diferencias encuentro entre el trabajo en la clase y mis experiencias previas con la música coral?***

En mis experiencias previas no había visto que se le diera una formación al coro, siempre los esfuerzos habían sido solo hacia aprender el repertorio que se fuera a cantar.

Las pruebas acústicas son algo de lo que nunca había sido parte, hasta el taller que tuve la oportunidad de tomar el año pasado en Tlaxcala Canta. El director hizo una rapidísima prueba acústica, pero no fue sino hasta estas clases que de verdad pude formar parte de ello y ver más tranquilamente cómo funciona.

Otra cosa que no se me había señalado como aquí es la escucha activa, siempre se me había enseñado a seguir las indicaciones del director, pero nunca se había hecho hincapié a la escucha de mis compañeros, ni de sección, mucho menos a las otras secciones.

Además de lo ya mencionado puedo decir que otra cosa que disfruto sobre el trabajo en clase es que debemos leer todas las voces entre todos. Esto ayuda a que personas como yo, que no somos muy diestras en la lectura a primera vista, vayamos adquiriendo un poco más de habilidad, no sé si se haga así en otros coros pero yo no lo había visto así antes.

2. ***¿Qué diferencias encuentro entre el trabajo vocal como solista y el trabajo vocal en coro?***

Cuando estás trabajando en un coro no debes pensar en sobresalir solamente tú, no debes buscar escucharte más que los demás, ni vibrar como se haría en una pieza de solista. En cambio debes integrarte a tu sección y entre todos buscar la forma de dar un sonido más unificado.

3. ***¿Qué similitudes encuentro entre el trabajo vocal como solista y el trabajo vocal en coro?***

Pues la similitud que podría encontrar sería la técnica del canto. Esta debe seguir siendo la misma para que produzcas un sonido sano con el cual se pueda trabajar.

4. ***¿Se ha modificado mi percepción sobre el uso de la voz en coro?***

Sí claro, se ha modificado mucho. Antes de estar en esta clase y antes de formar parte de Anáima tenía la idea, porque me lo dijeron en alguna parte, de que al estar cantando con otras personas uno no debe cambiar su voz (por así decirlo), que debes seguir sonando como si estuvieras sola, que no pierdas tus particularidades. No recuerdo dónde me lo dijeron pero era algo que tenía muy presente en mi mente.

Ahora me doy cuenta de que no es exactamente así. Claro que no debo cambiar mi voz a algo que no es realmente, pero al cantar en un coro estoy

cantando con más personas y mi voz debe estar en armonía con las demás voces y debe convertirse en un verdadero trabajo en equipo. Entonces, si los demás están dando mucho o poco volumen yo debo dar mucho o poco volumen, si están haciendo el sonido delgado o ancho yo debo hacerlo delgado o ancho, todo para lograr en conjunto el sonido más óptimo de acuerdo a lo que se está buscando. Aún me falta mucho trabajo para saber bien como adaptarme correctamente pero esto me ha ayudado a poner más atención a mis compañeros y a lo que sucede alrededor, en cambio antes solo me preocupaba saber lo que estaba haciendo yo y listo.

5. ***¿Cómo me he sentido explorando otras posibilidades de mi voz o saliendo de mi zona de confort?***

Pues no lo he hecho mucho porque de tres canciones he estado como soprano en dos. Pero la experiencia ha sido interesante porque al principio pensé que al estar cantando en un registro más grave tendría que hacer que mi voz sonará más ancha y más grave de lo que es. Sin embargo en clase aprendí que no es así, porque lo único que consigo es cansarme y lastimarme.

También había tenido ese pensamiento con piezas en otra tesitura que me han puesto en otras clases, y si bien aún tengo que aprender y practicar el cómo hacerlo con mi propia voz, por lo menos ya sé que no debo cambiarla a pesar de que no esté en la tesitura de soprano.

Me siento bien de haber cambiado ese pensamiento.

6. ***¿Qué he trabajado en la clase que me pueda servir a mi desarrollo como solista?***

Yo creo que lo fundamental han sido las explicaciones sobre técnica, las vocalizaciones y los ejercicios para trabajar el soporte. Además la práctica de la lectura, aún no soy muy buena pero creo que con este tipo de ejercicios voy siendo poquito a poquito un poco más capaz.

7. ***¿He notado alguna mejoría o afección en mi desempeño personal provocado por el trabajo en clase?***

No puedo decir que he tenido la gran mejora en mi canto, siempre he sido muy lenta para hacerle entender a mi cuerpo las cosas que debe hacer y que no salgan solo de “chiripa”, pero si he conocido nuevos ejercicios en clase que espero me puedan ayudar mucho si los sigo practicando porque al hacerlos ahí sí siento el trabajo. Y pues, a pesar de que no he visto mejoras, tampoco he notado afecciones.

8. ***Descripción de mis experiencias con las pruebas acústicas y los ejercicios de escucha activa***

Son experiencias nuevas para mí, como dije en la pregunta número 4, antes no acostumbraba a poner atención de verdad y escuchar a los demás, solo me

concentraba en mí. Aun así, como no estoy acostumbrada sigue siendo un poco difícil ya que a veces lo olvido y empiezo a concentrarme otra vez en mi misma, pero es algo que debo recordarme.

Se me ha hecho muy interesante ver cómo puede influir el lugar donde estas cantando, junto a quien, para que el sonido de la sección o hasta del coro cambie por completo. También cómo tu voz se puede sentir muy bien y muy cómoda junto a cierta persona, pero junto a otra persona puede llegar a ser tan cansado o incómodo para tu voz. Son cosas que antes no se me habían siquiera pasado por la cabeza.

El semestre pasado Ladys Sotomayor me comentó que debía trabajar más en mi registro medio ya que también era importante. La clase de coro me ha ayudado a conocer y trabajar en mi voz media ya que constantemente cambiamos de línea, es decir, aunque soy soprano, no me mantengo únicamente cantando esa línea, sino que he tenido la oportunidad de cantar todas las líneas y he notado una gran mejora cantando canciones en las cuales utilizo mi registro medio y grave.

En la clase he aprendido ejercicios para acomodar las voces de una manera óptima, ejercicios de vocalización y para darle al coro un mismo color. Más adelante, si tengo la oportunidad de ser maestra de coro, ya tendré un poco de conocimiento para ofrecer buenas clases.

Me ha ayudado también a mejorar en solfeo, pues en clase leemos las partituras a primera vista, además de leer las líneas de todas las secciones, no solo la que me toca cantar.

Aunque he notado mejoras en mi trabajo con la voz media, aun me falta mucho. En uno de los exámenes pude ver el video cantando con mi grupito y me di cuenta que por querer escucharme o que los demás me escucharan perdí el control y todo se escuchaba muy de pecho.

Debo aprender a cantar con mi equipo sin tener que estar contando para entrar bien y poder concentrarme en cuestiones técnicas.

Debo trabajar más para saber que no se trata de escucharme mucho sino de aprender o memorizar sensaciones. En muchas ocasiones trato de cantar fuerte pero luego de un rato me doy cuenta que no es necesario. Por tratar de cantar fuerte no me concentro en sentir lo que sucede con mi cuerpo.

El coreuta sube el volumen de su voz al concentrarse en querer escucharse solamente a sí mismo, esto puede llegar a lastimar sus cuerdas vocales además de mantenerlo estancado en el nivel 1, es decir, continuará siendo considerado novato en el coro y no podrá avanzar o avanzará un poco lento en su carrera como coreuta.

Comenzar a trabajar con sensaciones y memoria muscular puede ayudar. Al practicar en el tiempo de estudio personal, concentrarse en sentir donde está cada nota, qué está sucediendo en el cuerpo al cantar y que sensaciones hay al cantar con el volumen correcto, de este modo, al no escucharse a sí mismo, aun así, podrá controlar el volumen pues ya se conoce las sensaciones que debe haber.

Me ha pasado por mucho tiempo este efecto. Por ejemplo, al practicar, por alguna razón tengo que poner el acompañamiento con mucho volumen porque ya me acostumbré a cantar muy fuerte, tanto me he acostumbrado, que he tratado de cantar con volumen moderado y he batallado un poco. En coro también me pasa que hay voces mucho más potentes que la mía, por lo tanto, se escuchan más fuertes, al no escucharme como acostumbro a hacerlo, comienzo a cantar más y más fuerte, en ocasiones llega a sonar muy empujado.

En lo personal cuando canto en coro no siempre me escucho, pero cuando logro hacerlo por escucharme a mí y concentrarme en lo que estoy cantando, no estoy consciente de todo el conjunto, logro escuchar a mi sección, pero el conjunto me pasa desapercibido entonces lo que yo tengo que hacer es lograr dominar completamente los dos primeros puntos para poder proceder al 3er punto que es escuchar al conjunto. Tiene mucho que ver también como se nos acomoda por secciones, cada voz tiene un color diferente por lo tanto si mi voz es suave y me ponen enseguida de una voz potente automáticamente me ocurrirá el efecto Lombard. En lo personal yo necesito antes que nada tener una técnica correcta del canto y ahorita me encuentro en este proceso que es de lograr identificar sensaciones en mi cuerpo para lograr usar mis resonadores y cantar de una manera en que no me pueda lastimar. Si no se tiene la técnica correcta y te ocurre el efecto Lombard el cantante se puede llegar a lastimar porque sin tener la técnica correcta ni te lograras escuchar, aunque grites entonces por gritar te diriges a forzar tu voz por ende quiero lograr evitar que eso pase.

En esta clase he aprendido a escuchar a mis compañeros y sobretodo que el protagonismo aquí no existe, todos somos un conjunto y un equipo y tengo que aprender a conectarme con las de mi cuerda, estar en un coro te enseña a trabajar en equipo y me he dado cuenta que el estar en un coro hace que convivas con más personas, en lo personal yo soy difícil de socializar por la cuestión de la timidez, aunque quiera me es difícil socializar y en coro he podido convivir y conocer a personas agradables. También estar en un coro te enseña a desarrollar el oído y aprender a hacer segundas voces, controlar la intensidad del sonido y aprender a cantar afinado.

Recuerdo que en mis primeros días dentro del mundo del canto, cuando fui parte de un coro, se me complicaba algo encontrar mi voz dentro de las demás, pero especialmente no encontraba la voz de mi sección. Con los años y retomando coro, veo que actualmente no es el mismo problema de hace años escuchar mi voz, la sección o la masa coral en su totalidad. Llegando a la conclusión de que el estudio regular de disciplinas auditivas como solfeo y sus dictados, o refinar mi oído para ubicar entradas dentro de acompañamientos densos como cantante solista. Me han hecho desarrollar mi escucha activa poco a poco.

Personalmente me ha beneficiado la clase en entender más cuestiones técnicas del canto grupal, empaste, proyección, escucha. Y al entenderlas, las aplico en mi canto. Especialmente veo que mi escucha se ha desarrollado mucho a partir de la clase, pues reconozco mi voz y mi línea de entre todas y puedo hacer los ajustes de empaste con más facilidad que antes.

Aun que he desarrollado mi escucha, creo que necesito avanzar aún más en ello. Quiero aplicar más mi registro de cabeza, más en el canto coral, ya que solo lo utilizo en casa como un juego con las canciones.

El efecto Lombard me ha ayudado a prestar más atención en lo que hago y aun más en lo que hacen los demás. En el primer coro que estuve, como era la primera vez que ensamblaba con más gente, me perdía y comenzaba a cantar otra línea, así que en mi casa ponía una canción con volumen alto y cantaba lo del coro mientras escuchaba la otra canción. Así prestaba atención en lo que tenía que cantar. Esto me ayudó a saber cómo escucharme y al mismo tiempo escuchar a los demás sin perderme. Sin saber estaba usando la escucha activa.

Hace unos meses hice un experimento sin saber que lo era y se trataba un poco de este efecto. Jugué con mi hermano a poner el micrófono con retraso y tratar de decir un trabalenguas. Él, al momento de hacerlo se trababa por escucharse a un tiempo diferente a como lo decía y también empezaba a gritar porque no se escuchaba. En cambio, yo trataba de prestar atención en lo que hacía y no en lo que escuchaba, y logré decir los trabalenguas sin trabarme ni subir la voz. Mi hermano me preguntaba como le hacía y le dije que solo debía prestar atención en lo que hacía y no en todo. Supongo que tiene un poco que ver a la hora de estar en un coro, ya que, si no nos escuchamos primero, haremos lo que creemos que está bien, pero en realidad solo lo estamos estropeando. Y ya una vez que ya se tiene un poco de control en lo que hacemos ya es momento de poner atención en lo demás.

El efecto Lombard puede afectar a cualquier persona que tenga que hablar en situaciones de ruido. Sin embargo, aquí nos competen los cantantes, en especial las personas que se dedican, o se enfrentan en alguna ocasión, a cantar en un coro. Para un cantante se vuelve muy difícil poder escucharse a sí mismo estando rodeado del canto de los demás, o de música muy alta, entonces comienzas a cantar cada vez más fuerte para poder distinguir tu voz. Esto es muy malo para las cuerdas vocales, ya que se empieza a sentir fatiga en la voz y si no se pone remedio a la situación se puede crear un daño mayor; además hay que tener en cuenta que no es solo una persona a la que le sucede lo mismo. Si el coro tiene por ejemplo 20 personas, a 20 personas les va a suceder igual, todas van a estar luchando contra el sonido de los demás para poder escuchar su propio sonido; si no se toma en cuenta este factor todo se puede salir de control, con lo cual va a resultar un grupo de cantantes preocupándose por gritar en vez de cantar en armonía. Otras cosas que creo que también se pueden ver afectadas son la afinación del cantante, ya que al no escucharte a ti mismo te es más difícil saber si estás cantando las notas como son y al estar cantando fuerte se vuelve más incontrolable; también para algunas personas puede ser motivo de perder la identidad de su voz, al estar constantemente escuchando solo las voces que le rodean. Por todo, esto el cantante de coro debe preocuparse por desarrollar habilidades para combatir el efecto Lombard.

En mis clases de canto siempre me dicen que cante con mi cuerpo y no con mis oídos, queriendo decir que no deje que mi canto se guíe por la percepción que tengo de mí misma, por lo que escucho, ya que eso ni siquiera es lo que escuchan los demás. En cambio, debo aprender cómo se siente cada cosa, ir identificando qué se siente bien y qué se siente mal, así como ir memorizando aquellas sensaciones; si aprendes eso y lo dominas, la próxima vez que cantes puedes saber si estas cantando bien o si tus notas están bien colocadas, y por lo tanto tu afinación. De esta manera, aunque no puedas escucharte a ti mismo, puedes saber si lo estás haciendo bien o no, poniendo atención en lo que estás sintiendo interiormente. Creo que esa puede ser una forma que cada individuo puede utilizar para no caer ante este mal. Otra cosa que se me ocurre que puede ayudar es lo que se hace en la clase de acomodar las voces en cada sección; al estar junto a voces con las que tu voz se sienta cómoda no vas a tener la necesidad de luchar contra su sonido.

Algo que vi en un ensamble vocal al que pertenezco es que se puede construir entre todos un concepto de las distintas dinámicas como el piano y del forte. Acordar la forma en la que se deben sentir interiormente, así pueden tener entre todos una idea más clara y unificada de lo que el director está pidiendo respecto al volumen, y todos pueden subir y bajar con la misma intensidad.

El efecto Lombard ha estado presente en mi vida, aunque nunca me había puesto a pensar en que tuviera un nombre o que fuera algo que se estudiara. Siempre he pertenecido a coros de iglesia y a pesar de que nunca dejé que mi voz se esforzara para alcanzar el volumen de los demás, siempre me pareció muy frustrante el no poderme escuchar a mí misma por las otras voces. Muchas veces tuve que recurrir al dedo en la oreja para ver si estaba cantando afinadamente, de forma en que no me lastimé por buscar cantar más fuerte, pero al mismo tiempo me sentía perdida en la masa, sin tener idea yo misma de si estaba cantando la melodía como debía. Esto podría ser diferente si como dije anteriormente, supiera cómo se deben sentir las cosas correctamente para poder mantener mi afinación aun cuando no me estoy escuchando a mí misma.

Otra situación en la que sí que me lastimé fue la primera vez que tuve que enfrentar varios días de canto con un ensamble vocal. Me sentí muy presionada porque solo yo iba a cantar la voz de soprano, y cuando regresé a Juárez tuve que ir directamente con el doctor, el cual me dijo que mis cuerdas estaban muy lastimadas y que debía tener descanso vocal por mínimo tres semanas. Sucedió que me presioné a mí misma pensando que solo era yo contra las otras voces, entonces cada vez que cantábamos, a mi alrededor no hacía más que escuchar una masa de voces muy fuerte; también interfería el hecho de que todas las presentaciones eran sin sonido y al aire libre. Mi instinto fue tratar de cantar muy fuerte (según mi cerebro), pero el resultado no era bueno porque sin una buena técnica no puedes esperar tener un buen volumen en tu voz, además de que pasé mucho tiempo sin siquiera poner realmente atención a las voces de los demás. Tal vez ellos no se estaban sobre esforzando para que la gente los escuchara y era solo mi percepción superficial lo que me hacía pensar que estaban cantando intensamente fuerte.

Fuera del canto también he experimentado esto, y es una de las razones por las cuales no me gusta ir a fiestas. Primero, soy una pésima bailarina así que no lo hago, pero muchas veces me han dicho que tan siquiera vaya a convivir, y precisamente por este efecto, aunque no lo sabía, no me gusta ir porque sé que la música estará muy fuerte y que tendré que estar hablando muy fuerte, resultando en un gran cansancio para mi voz, que se extenderá hasta los próximos días, es algo que odio. Así que sí, como todos he sido víctima de esto muchas veces y en muchas situaciones de mi vida, pero como cantantes pienso que es muy importante tomarlo en cuenta y hacer algo al respecto, les podríamos hacer un gran favor a nuestras cuerdas vocales.

Al estar conscientes del estado en el que nos encontramos, podemos retomar un patrón aproximado al que podríamos considerar natural de nuestra habla. En el caso del coro, si estamos conscientes de que hay una “interferencia” con respecto a la manera en que individualmente ensayamos. Cuando estamos solos, podemos empezar a mitigar el efecto que produce en nuestras dinámicas, rítmica e incluso fonética el efecto Lombard. Sin embargo, la solución para combatir o lidiar con este efecto no es tan sencilla como “poner atención”, ese sólo es uno de los elementos importantes.

Para realmente combatir este efecto es necesario en primera instancia el dominio, hasta cierto punto, del repertorio a ejecutar, desde dinámicas, rítmica, o cualquier otro elemento

de ejecución. Ya que a diferencia del repertorio de solista donde regularmente es fácil poder escucharse a sí mismo, en este caso nuestra escucha debe estar enfocada hacia las otras líneas y la totalidad del ensamble más que a la línea propia que en principio ya deberíamos conocer a fondo.

Pienso que todos los músicos de manera consciente o inconsciente estamos luchando contra el efecto Lombard, en la mayoría de los casos sin conocer siquiera su nombre, el cual francamente acabo de conocer hace una semana, pero me doy cuenta que he estado en contacto con él desde cada concierto, evento, ópera, coro, banda, o cualquier cosa musical o no musical en la que he tenido oportunidad de participar.

Con toda franqueza puedo decir que soy víctima de una desconexión con mis sentidos al momento de ejecutar en muchas ocasiones y tengo que tener esta lucha constante para estar atento a no dejarme llevar por los engaños que mi oído podría causarme. Sin embargo, estoy convencido que he logrado un progreso importante en este aspecto con tantos años intentando hacer docenas de cosas musicales diferentes y lo tengo que seguir

haciendo hasta mitigar sus efectos por completo, o lo más cercano que pueda llegar a ello.

He experimentado en distintas formas el efecto lombard a lo largo de mi vida, el tener una voz tan ligera me da muchas posibilidades de volumen ya que mis agudos viajan mucho más rápidos, sin embargo, esto es un arma de dos filos en un el coro, ya que mi voz al ser tan delgada suele perderse entre las voces más potentes, haciendo que mi voz se vuelva más frontal de lo que ya es. Cuando no estoy cómoda con mi voz hago mucho más esfuerzo para ser escuchada, incluso hago expresividad corporal involuntaria, que demuestra esa inconformidad. Pero he llegado a tener un muy buen empaste a lado de algunos compañeros y me ayudan a mantener mi voz más centrada y la puedo escuchar sin problema.

En mi clase de coro, la maestra Alejandra nos enseñó cómo producir armónicos. Algo que fue nuevo para mí. La actividad consistía en hacer que nuestra voz no fuera hacia enfrente, si no hacía los lados. Poníamos las manos a los lados de nuestra cabeza y cuando yo supe que lo estaba haciendo correctamente cuando no me podía escuchar propiamente a mí, si no escuchaba un empaste entre mí y mis compañeras de al lado. Fue algo extra para mí, ya que en la clase de coro no suelo escuchar mi voz, sino a todo el coro( o a mí sección), pero esta vez lo hice a propósito y a conciencia y se sintió diferente.

Cuando estoy en coro, o en cualquier agrupación musical me sucede un efecto contrario como estoy muy cerca de mi instrumento y me escucho más que a los demás, bajo mi volumen, porque creo que me escucho demasiado, cuando en realidad, por fuera no me escucho tan fuerte como creo. Y a mí me ha sorprendido cuando me escucho en grabaciones y me doy cuenta, ¡Que apenas y me escuchaba!

Creo que algo importante es también conocerte a ti mismo, como es el sonido de tu voz, ya que algunas compañeras tienen un sonido más potente y hacen que sus compañera de al lado quieran cantar más fuerte. Creo que ahí lo importante es que ellas busquen su voz de coreuta y buscar de qué manera puede empastar mejor con sus compañeras y ellas con ella. Es importante conocer nuestro cuerpo para así saber qué debemos hacer al momento de producir diferentes voces. En mi clase de coro estuve cantando diferentes secciones y en cada una tenía usar una diferente técnica. Cuando estuve con las altos, tenía que buscar una sensación de bostezo, cuando estuve con las sopranos buscaba abrir mi boca para las notas altas y usar mi voz de cabeza.

Creo que es necesario, saber que sonido estamos produciendo y si es el adecuado o no, para así evitar cantar más o menos de lo que requiere la pieza. Y guiarnos de nuestros compañeros está bien, mientras nosotros estemos seguros de lo que estamos haciendo.

A base de mi experiencia personal, nunca me había gustado cantar en coro, en general sigue sin ser de mis cosas favoritas, pero creo que se debe a esta parte que falta de explorar tu instrumento con más instrumentos a tu alrededor, en lo personal, a veces siento que al cantar con algunos de mis compañeros que comparten características similares a mi voz no me escucho, o me pierdo, creo que es por el principio de que nunca he batallado para escucharme, y el no escucharme me desespera, y quiero salir corriendo de donde este cantando, no me siento a gusto, este semestre lo experimente por primera vez con tan poquitas personas, al inicio de mis años cantando formalmente, me frustraba mucho, el ser el “Rosa Fuisha” entre rosas color palo, pero después de un tiempo de pasar siendo rosa fiusha me acostumbre a escucharme así, y de escuchar a los demás rosa palo y nunca encajar, ahora que me ponen a cantar enseguida de rosas magenta o rosas Salmon, me es difícil el empastar, aun no logro saber a qué se debe, creo que en parte es porque no tengo aún muy definidas mis sensaciones, creo que en gran mayoría si trabajara más en eso, sería más fácil guiarme por mis sensaciones que por mi oído, igual creo que el trabajar de esta manera en el coro, me deja mucha tarea técnica por hacer, y eso me agrada ya que es conocer tu instrumento desde otros lares, parte de la tarea técnica es el escucha activo, no sé en qué parte de mi vida decidí ignorar a todos los demás y solo escucharme a mí misma, pero creo que en general, este semestre me ayudo a escuchar incluso al piano, era algo en lo que batallaba horrores, y este semestre creo que mejore bastante en mi acompañamiento, gracias a que empecé a desarrollar el escuchar a los demás, he incluso me resulta muy benéfica, porque al escuchar las demás líneas me perdía menos, e incluso al escuchar el piano me percataba que hay veces que el lleva mi melodía o notas clave para la afinación.

El efecto Lombard se puede contrarrestar siendo más receptivos a lo que hacemos mientras cantamos, por ejemplo, si ya me paso una vez que termine afónica después de la clase de coro, debo de ser más receptiva en lo que está pasando en la clase que me hace sentir eso, tal vez es el repertorio, tal vez es la persona que tengo enseguida, o tal vez es que estoy luchando vs todo lo anterior, creo que en general el canto siempre se trata de esto, del autoconocimiento de nuestro cuerpo, y debo de expresar que es muy complicado, porque no le puedes pedir a tus compañeros que le bajen al volumen, pero tú no te puedes forzar a dar un volumen que no tienes, entonces creo que una de las cosas que pueden funcionar para ir contrarrestando este efecto es el sentir nuestro sonido, a esta sensación la tengo muy catalogada a una experiencia de niña, recuerdo que en una ocasión jugando, me tapé los oídos y afuera había mucho ruido, cada vez que yo emitía un sonido podía sentir la vibración de mi voz, y sabía que estaba emitiendo un sonido, después empecé a hablar más fuerte y sentía como la vibración en mis oído aumentaba y recorría otras áreas de mi cabeza, como en la sien, la nariz, incluso en mis cachetes, después me quite las manos, y en medio del ruido comencé a emitir un sonido ahora reconociendo la sensación de las vibraciones, y ese era para mí, mi modulación de volumen, claro que en ese entonces no sabía nada acerca de la emisión de sonidos y no sabía que justo donde esas vibración se sentía estaban algunos de mis senos paranasales, entre más vibración sentía, sabía que más fuerte estaba hablando, a la hora de cantar, creo que este ejercicio no lo eh podido echar a la práctica de nueva cuenta ahora que tanto lo necesito, ya que es increíble toda la vibración que sientes al cantar con más de 4 personas, en este sentido, para saber que estoy empastando con los demás, desarrolle sin darme cuenta el efecto coctel, en este al mirar a mis compañeras de sección cantar, centro mi atención en ellas, y trato de

ensamblar, y de esa manera me percaté de que si estoy o no cantando a la par, es más fácil hacer este proceso cuando se está cerca, a cuando está lejos, pero es más divertido cuando estas en diferentes puntos, ya que la voz busca la unión de su misma similitud, en este caso de la misma línea melódica que se esté cantando, en cuanto a mi experiencia, creo que es más que nada la ayuda de la escucha activa lo que me permitió detectar ciertas cosas que no sabía qué hacía, ahora que entiendo un poco más sobre este efecto, me declaro totalmente a merced de él, incluso los reflejos del efecto Lombard son características que llevo a cabo como el masticar más las palabras, es como si dijera mi cerebro “Sino no escuchemos que al menos lean nuestros labios”. En general estoy muy ansiosa por tener la oportunidad de volver a cantar en coro y poder echar a andar este desarrollo personal que solo se puede probar en estas situaciones.

Dentro del coro, el cantante debe, de igual manera, estar consciente de las dinámicas de la pieza y de la proyección de su voz a tal grado que no requiera escucharse para sentirse cómodo o seguro de lo que hace, como lo que mencionabas en clase de los niveles de escucha en un coro. Considero que, estando conscientes de este efecto, podemos empezar a trabajar en dejar ir cuando sintamos que no nos escuchamos, y nos enfoquemos en el sonido que emitimos como sección y posteriormente como el ensamble de las distintas cuerdas. Creo que esto es de vital importancia ya que no es un problema como tal, sino un área de oportunidad, donde podemos impulsarnos a concentrarnos en las sensaciones y en los siguientes dos niveles de escucha coral. Personalmente, he tenido piezas específicas, que nos pide dinámicas menores a mezzo-forte donde escucho mucho a mis compañeras de sección. Mi reacción no es aumentar el volumen, pero me causa molestia que ellas no le bajen. Después de leer sobre este efecto creo que no es que ellas cantaran sobre la dinámica, sino que por la proyección volumen y escucha, para mí era más sencillo escucharlas a ellas. Creo que el hecho de escucharlas y no subir mi volumen es un avance dentro de las consecuencias de este efecto. Otro avance es cuando hay muchas voces, en vez de escucharme, trato de pensar en la técnica ya que hacerlo correctamente significa que se está emitiendo el sonido como debe ser. Igual trato de enfocarme en el producto, así es más sencillo dejar de enfocarme solo en mi sonido, y ver porque el resultado sea lindo, lo que facilita moldear mi sonido no a mis necesidades sino a las de la pieza.

Creo que he avanzado mucho en este tema y es algo que no sabía. Gracias al trabajo en el ensamble vocal al que pertenezco desde hace ya casi dos años, he logrado independencia vocal y oído armónico suficiente como para empezar a estar consciente de estas cosas aún y cuando desconocía su nombre. Claro que falta trabajo por hacer. Aunque crea que tengo la habilidad de estar en el tercer grado de escucha, a veces regreso al primer

o segundo grado, por lo que hay que practicar desde ahora conscientemente los niveles de escucha para combatir el efecto Lombard en el coro.

He tenido la fortuna de participar en tanto un coro sinfónico como en ensamble vocal. Ambas experiencias han sido gratificantes y retadoras. Cuando participé en el coro sinfónico no tenía conocimiento del solfeo, y fue toda una odisea el entender cómo funcionaba la escritura musical, pero tuve el apoyo de una gran sección. En cuanto al ensamble vocal, tuve la oportunidad y la necesidad de desarrollar el oído armónico y la independencia vocal, así como la lectura a primera vista. También ahí obtengo una mayor capacidad de experimentar con mi rango vocal y tipo de proyección. Creo es más difícil un ensamble vocal en cuanto a requerimiento técnico porque no hubiera podido hacer lo que hice en el ensamble si hubiera entrado con los conocimientos de la vez que participé en el coro sinfónico.

Creo que formamos un coro de cámara (pequeño), por la cantidad de voces que se incluyen en las cuerdas, pero por la misma distribución y experimentación que tenemos entre las cuerdas, trabajamos mucho la independencia vocal y el empaste. Los beneficios personales que he obtenido ha sido trabajar más el empaste, sobre todo cuando canto como soprano, así como la proyección cuando estoy en cuerdas que tienen pocas personas en piezas donde otras secciones son más numerosas. Me falta desarrollar más, principalmente, mi capacidad de empaste, puesto que batallo para alinear bien la voz y dar con el sonido que requieren las piezas sobre todo cuando son muy redondas.

Personalmente, la primera vez que identifiqué que fui claramente víctima del efecto Lombard en un coro; fue aproximadamente a los 12 años, en la iglesia donde cantaba un día nos juntaron a todos los coros de la comunidad y en el acomodo me tocó estar muy cerca de chicas que ya tenían mucha experiencia cantando y una voz más madura, así que al cantar junto a ellas no podía percibir mi voz, entonces fui aumentando su volumen y sin darme cuenta imité también su sonido, cosa que a mis 12 años era algo antinatural, mis compañeritos que tenían aproximadamente mi edad, al escucharme también aumentaron su volumen. Ese día acabó con los pequeños recibiendo la orden de siempre mantener una voz más baja y conmigo vocalmente cansada sin saber bien por qué. El efecto siguió ocurriendo en otras ocasiones, principalmente al cantar al lado de gente que cantaba muy fuerte o al cantar en espacios muy sordos, pero con el tiempo he tratado de modificar eso y mejor mantener una intensidad de sonido sana y buscando el balance coral óptimo. Actualmente estoy tratando de aumentar mi confianza en mi sonido y sensaciones, para dejar de depender de mi oído y “vibrar” más con mis compañeros. En este conjunto he aprendido a mejorar mi afinación, a tener más escucha activa para mis compañeros y a buscar una forma de empastar mi timbre de voz. También a colocar de una manera específica para lograr un sonido homogéneo. Aun me falta aprender un poco más a que mi timbre no resalte tanto para que no rompa con la atmosfera del conjunto y a ser más segura con mi lectura al momento de sacar repertorio nuevo.