

La Comunicación Intersubjetiva en la Práctica del Coro. Claves multimodales e interacción entre los coreutas y el director.

Alejandro Ordás.

Cita:

Alejandro Ordás (2017). *La Comunicación Intersubjetiva en la Práctica del Coro. Claves multimodales e interacción entre los coreutas y el director* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, La Plata, Argentina.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/alejandro.ordas/30>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ptqr/6UN>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Secretaría de
Publicaciones y Posgrado

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

DOCTORADO en Artes

LA COMUNICACIÓN INTERSUBJETIVA EN LA PRÁCTICA DEL CORO

*Claves multimodales e interacción entre los
coreutas y el director*

Manuel Alejandro Ordás

Directora: Dra. Isabel Cecilia Martínez

Tesis Doctoral

La Plata, Septiembre de 2016

*“El propósito de cada director, debería ser
el de hacerse innecesario”*

Herbert von Karajan

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9
Estado del arte y fundamentación sobre el tema.....	9
Tipo de estudio y diseño a implementar	12
Antecedentes de corte etnográfico	12
Objetivos.....	13
<i>Objetivos generales</i>	13
<i>Objetivos específicos</i>	14
Hipótesis general.....	14

PARTE I - MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1	15
Revisión histórica y social de las concepciones de coro y director	15
1.1 Definición, concepciones y teorías tradicionales: <i>El modelo cultural del coro y del director</i>	15
1.1.1 Etimología Coro-Coral/ <i>Choir-Chorus</i>	19
1.1.2 Apuntes para una genealogía de la práctica coral	21
1.1.3 Contribución de la perspectiva psicológica	24
1.2 Una ontología del coro y del director: <i>Las relaciones de dominación en Latinoamérica</i>	25
1.2.1 Colonialismo: <i>Misiones corales como forma de dominación</i>	26
1.2.2 Colonialidad e imperialismo.....	29
1.2.2.1 La colonialidad del poder	30
1.2.2.2 De la colonialidad del saber a la colonialidad del ser	31
1.2.3 Culturas Híbridas.....	33
1.3 Críticas al modelo cultural tradicional del coro y del director	34
1.4 Revisitando la psicología de la música para una redefinición de la experiencia hacia el interior del coro	35

1.5	Consideraciones finales: <i>Notas para una redefinición descolonial de la práctica coral</i>	38
1.6	Síntesis.....	42
CAPÍTULO 2		45
Un cambio epistemológico para comprender la comunicación en la práctica del coro..		45
2.1	El cambio de paradigma de la comunicación: <i>Hacia una concepción interactiva de la práctica coral</i>	45
2.1.1	Teoría matemática de la comunicación como transmisión de información.....	48
2.1.2	Teorías de la comunicación alternativas al paradigma de única vía.....	50
2.2	Intersubjetividad y contextos de producción	52
2.2.1	El coro y la danza	52
2.3	Implicancias y aportes desde las teorías comunicacionales.....	55
2.3.1	La mente intersubjetiva	55
2.3.2	Musicalidad comunicativa.....	57
2.4	Hacia un modelo de comunicación interactivo.....	59
2.4.1	El estudio de la sincronía en la ejecución grupal	59
2.4.2	Las claves visuales y auditivas como fuentes de información temporal	62
2.4.3	El estudio de las relaciones de sincronía en el coro desde una perspectiva corporeizada.....	64
2.4.4	Un modelo de las claves multimodales interactivas de la actividad coral.....	66
2.5	Síntesis.....	68
CAPÍTULO 3		71
La práctica coral como experiencia corporeizada.....		71
3.1	Introducción.....	71
3.2	Las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación (CC2G) en el estudio de la experiencia musical.....	71
3.3	Comprendiendo la experiencia musical en términos de entonamiento e imitación..	73
3.4	Relaciones entre cuerpo, sonido y movimiento en la práctica del coro.....	78

3.4.1	Experiencia corporeizada del tiempo musical: <i>La sincronización en el coro</i>	79
3.4.2	Teoría de la Calidad de la Coalición como Señal (TCCS).....	81
3.5	Síntesis.....	84

PARTE II - ESTUDIOS

CAPÍTULO 4		87
Enfoques empíricos.....		87
4.1	Introducción.....	87
4.2	Caracterización del coro objeto de estudio.....	87
4.2.1	<i>Coro del Hospital El Cruce</i>	87
4.3	Propósito general de los enfoques empíricos.....	90
4.4	Descripción de los estudios a abordar.....	91
4.4.1	Claves multimodales en las descripciones de primera persona de los coreutas.....	91
4.4.2	Claves multimodales en las descripciones de tercera persona de la ejecución coral.....	91
4.5	Consideraciones metodológicas.....	92
4.6	Mención ética.....	93
CAPÍTULO 5		95
ESTUDIO 1		95
Claves multimodales en las descripciones de primera persona de los coreutas: <i>Análisis cualitativo de entrevistas</i>		95
5.1	Introducción.....	95
5.2	Objetivos.....	97
5.3	Supuestos y predicciones.....	97
5.4	Metodología.....	98
5.4.1	Participantes	98
5.4.2	Aparatos	98
5.4.3	Procedimiento.....	98
5.4.4	Protocolo de la entrevista	99
5.4.5	Análisis de las entrevistas.....	101

5.5	Resultados.....	102
5.5.1	Análisis de contenido	102
5.5.2	Conteo de palabras	113
5.5.2.1	Frecuencia de palabras de todas las respuestas	113
5.5.2.2	Frecuencia de palabras clave	116
5.6	Discusión	118
 CAPÍTULO 6		121
ESTUDIO 2		121
Claves multimodales en las descripciones de tercera persona de la ejecución coral:		
<i>Microanálisis de la ejecución en el coro como complejo sonoro-kinético.....</i>		<i>121</i>
6.1	Introducción.....	121
6.2	Objetivos.....	122
6.3	Hipótesis	122
6.4	Metodología.....	122
6.4.1	Participantes	122
6.4.2	Aparatos	123
6.4.2.1	Para el registro audiovisual global.....	123
6.4.2.2	Para el registro sonoro global e individual.....	124
6.4.2.3	Software empleado para el análisis sonoro-kinético	125
6.4.3	Procedimiento.....	126
6.4.4	Estímulo	128
6.4.4.1	Análisis y estructura formal del estímulo	130
6.4.5	Análisis, síntesis y procesamiento de los datos de sonido y movimiento.....	131
6.4.5.1	Extracción de las características temporales	132
6.4.5.2	Extracción de las características dinámicas	133
6.4.5.3	Extracción de las características kinéticas	134
6.4.5.4	Extracción de las características de afinación (desvíos de la altura).....	138
6.5	Análisis de los resultados.....	140
6.5.1	Resultados (Parte I)	140
6.5.1.1	Temporalidad, dinámica y movimiento	140
6.5.2	Resultados (Parte II).....	149
6.5.2.1	Afinación y movimiento.....	149

6.6	Discusión	158
-----	-----------------	-----

PARTE III - CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

CAPÍTULO 7	161
Discusión general.....	161
7.1 Introducción.....	161
7.2 Resumen del trabajo experimental.....	164
7.2.1 Claves multimodales en las descripciones de primera persona de los coreutas: <i>Análisis cualitativo de entrevistas</i>	165
7.2.2 Claves multimodales en las descripciones de tercera persona de la ejecución coral: <i>Microanálisis de la ejecución en el coro como complejo sonoro-kinético</i>	166
7.3 Conclusión	168
7.4 Comentarios finales	171

PARTE IV - APÉNDICES Y ANEXOS

APÉNDICE I - Capítulo 4	175
Repertorio Coro del Hospital El Cruce (2010-2016).....	175
APÉNDICE II - Capítulo 5.....	177
Entrevista administrada a los coreutas.....	177
Respuestas de la entrevista a los coreutas.....	180
Respuestas codificadas de la entrevista a los coreutas	216
APÉNDICE III - Capítulo 6.....	238
Análisis temporales, dinámicos, kinéticos y de altura	238
ANEXO I - Capítulo 6.....	246
REFERENCIAS	251

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis de posgrado fue posible gracias al financiamiento exclusivo de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata en el marco del sistema de Becas Tipo A y Tipo B de Investigación, Desarrollo Científico, Tecnológico y Artístico.

El desarrollo de la investigación que aquí se presenta hubiera sido imposible sin el apoyo y los aportes del grupo académico y colegas del *Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical* (LEEM) de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata y los equipos de investigación B298 *La Corporeidad de la Mente Musical. Hacia una definición de su estatura en el estudio de la Ontogénesis, la Percepción y la Performance de la Música* y PICT 2013-0368 *Musicalidad Comunicativa en las Artes Temporales y la Infancia Temprana* ambos dirigidos por la Dra. Isabel Cecilia Martínez.

A mi directora de tesis, de beca, de laboratorio, profesora titular, la Dra. Isabel Cecilia Martínez, mi profundo y especial agradecimiento por su inmensa dedicación para con mi formación como docente-investigador y en particular por el trabajo que demandó el desarrollo de esta tesis. En este sentido destaco que esta tesis se materializa gracias a la orientación constante de *Chabela*, quien colaboró con la revisión del manuscrito y la orientación epistemológica y metodológica permanente durante todo el proceso de la investigación.

Agradezco especialmente al Dr. Luiz Naveda, quien me ha realizado valiosísimos aportes respecto de la metodología empleada en esta investigación lo cual se resignifica dado que es considerado uno de los expertos de hoy en día en el estudio del sonido y movimiento.

Se agradece a todos los profesores que dictaron los seminarios del Doctorado en Artes quienes me brindaron su conocimiento y colaboraron en ir delineando los caminos que llevaron a la concreción de esta tesis.

Agradezco especialmente a la Secretaria de Posgrado, María Elena Larregle por su siempre amable y distinguida atención y rápida respuesta a todas las consultas y eventuales trámites administrativos que surgieron en las distintas instancias de la carrera.

Agradezco a todos los músicos amigos, maestros y profesores, que cimentaron mi formación práctica alrededor del piano, la dirección coral y el conocimiento musical en general.

Se agradece especialmente a quienes fueron mis maestros en la especialidad de dirección coral tanto durante mi formación académica como en el ámbito profesional, quienes me fueron aportando diversas visiones acerca de lo que significa dirigir y me permitieron desarrollar un pensamiento crítico acerca de la dirección musical.

A mi querido *Coro del Hospital El Cruce*, quienes me brindan la posibilidad de seguir desarrollando mi actividad profesional y aprendiendo todos los días; además de formar parte de esta tesis como participantes de los estudios que aquí se presentan.

A las autoridades del *Hospital El Cruce-Alta Complejidad en Red “Dr. Néstor Carlos Kirchner”*, en especial a la oficina de comunicación y dirección ejecutiva por ceder las instalaciones para las grabaciones de los estudios.

A Sebastián Divita, Alejandro Del Rosso y Nacho Ibarlucia por hacer posible la extensa sesión de grabación que derivó en los estudios de esta tesis, y por las horas y viajes invertidos con la única motivación de ayudar a un amigo.

A Demian Alimenti Bel, además de compañero de cátedra y colega, un gran amigo que contribuyó con los infinitos análisis acústicos, además de compartir largas horas de discusión respecto de cuestiones metodológicas que aportaron a esta tesis.

A todos mis amigos y colegas que estuvieron y siguen estando en las buenas y en las malas, a los de toda la vida que me dio mi infancia en Balcarce, y a los que me fue dando la música en La Plata.

Agradezco también a todos mis compañeros y colegas del LEEM con quienes compartimos muchas horas de trabajo, discusiones, proyectos, congresos, cátedras, seminarios, y la reflexión permanente acerca del estado del arte en el estudio de la psicología de la música.

A mi familia, mis hermanas y mis sobrinos, que siempre fueron mis cables a tierra, quienes me sostuvieron siempre; y especialmente quiero agradecer y dedicar este trabajo a mi madre por el apoyo incondicional durante todo mi trayecto formativo de grado y posgrado, inculcándome desde muy chico el valor de la universidad pública.

A Rosario, a quien amo profundamente y le agradezco por alegrarme cada día de mi vida, acompañarme a donde sea y ayudarme siempre incondicionalmente en todo lo que necesite, y mucho más en estos últimos meses de intenso trabajo.

Manuel Alejandro Ordás; Septiembre de 2016

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone indagar cómo se construye la interacción entre los coreutas y el director en la interpretación de la música coral, entendida como práctica de significado corporeizada, intersubjetiva y multimodal. En este sentido, respecto de la comunicación que tiene lugar en este hecho artístico, nos preguntamos cuál es la naturaleza de las claves multimodales en la práctica coral cuyas implicancias se vinculan con la regulación adaptativa de la temporalidad, donde el individuo y el conjunto se unen con el objeto de interpretar una obra musical. La indagación de la interacción entre el investigador/artista -inmerso en la propia producción- y su coro favorecerá a ampliar la perspectiva acerca de la disciplina objeto de estudio, por caso la dirección coral y la práctica coral en su conjunto, investigando la propia experiencia e interactuando dentro del coro *desde adentro*, con todos los demás actores de este escenario coral y por ende con todos los factores intersubjetivos intervinientes que complejizan la mirada de la práctica.

Esta tesis trata de una investigación basada en la práctica artística, informada fuertemente por y desde la teoría, para volver a reinterpretar la práctica, a partir de nuevas ideas que tienen su basamento teórico en nuevas concepciones acerca de las relaciones sociales, la interacción entre participantes de un hecho artístico, la intersubjetividad y el estatus de la unidad cuerpo-mente.

Los modos de introducirme en la temática y problematizar acerca de los supuestos de la actividad coral que se pondrán de manifiesto en la presente tesis, son el resultado de un conjunto de experiencias que vengo desarrollando, tanto como estudiante egresado de dirección coral de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, como de director profesional en ejercicio, contando además con la activa e intensa colaboración del *Coro del Hospital El Cruce* de Florencio Varela, uno de los grupos corales en el cual me desempeño actualmente como director musical al frente de la mencionada agrupación desde el año 2010.

Estado del arte y fundamentación sobre el tema

La ejecución musical ha sido considerada casi naturalmente como un ámbito de estudio de la experiencia donde intervienen procesos psicológicos que involucran

acciones sincronizadas tanto en un individuo (Shaffer, 1976; 1981; Parncutt, Sloboda y Clarke, 1997) como entre individuos (Rasch, 1979; Shaffer, 1984; Davidson y Williamon, 2002; Repp, 2003). Con el advenimiento de las ciencias cognitivas de segunda generación, que rescatan el papel del cuerpo en la cognición, poniendo el énfasis en la vinculación del sujeto con otros sujetos y con el entorno (Johnson, 2007), y con el cambio del paradigma comunicacional desde la metáfora del transmisor (Shannon y Weaver, 1949) hacia la metáfora de la danza (Shanker y King, 2002), otras dimensiones de la psicología de la ejecución musical conjunta comienzan a tenerse en cuenta.

En particular se explora la dimensión intersubjetiva de la experiencia musical, a través del manejo intersubjetivo del tiempo (Schögler 2000; 2008; Salgado y otros 2008; Davidson y otros, 2008) conforme a los conceptos de musicalidad comunicativa que provienen de la psicobiología (Malloch y Trevarthen, 2008), y de *entrainment* (Clayton y otros, 2004) que proviene de la teoría de los sistemas dinámicos adaptados a la idea de que la experiencia intersubjetiva temporal se comportaría como sistemas dinámicos que se acoplan, es decir que *estar en fase* con el otro cuando uno interactúa rítmica y temporalmente es un comportamiento humano similar al comportamiento que tiene la física cuando explica el acoplamiento de osciladores. A partir de este marco, la actividad coral, entendida tradicionalmente como el resultado de un proceso unidireccional desde el director hacia los coreutas, podría reformularse como un ámbito de actividad intersubjetiva múltiple, lo que incluye relaciones en más de un sentido entre director y coreutas (director-coreuta-coreuta-director) y entre los coreutas (coreuta-coreuta), lo cual sugiere que debería examinarse cómo la intervención de uno u otro de estos participantes afecta al desempeño del coro como grupo, agregando riqueza y complejidad a la actividad intersubjetiva en este tipo de práctica musical. En esta línea es poco lo que se sabe sobre la comunicación intersubjetiva, más allá de algunos estudios sobre la comunicación del director de orquesta (Luck y Toiviainen, 2006). Sin embargo, otros estudios (Leman, 2008) abordan aspectos de esta comunicación desde el paradigma de la Cognición Musical Corporeizada. La tesis central de esta nueva corriente de estudio de la cognición musical humana, postula que el conocimiento tiene lugar en el complejo mente-cuerpo y que al conocer establecemos relaciones corporales (o corporeizadas) con el objeto conocido, el entorno y los otros con quienes compartimos la producción de significados (Gibbs, 2006; Johnson, 2007). Este proceso de apropiación de significados comienza incluso ya en la temprana infancia (Stern,

1985), se observa en las prácticas que signan la musicalidad comunicativa (Trevarthen y Schögler, 2007) y está fuertemente comandado por el modo en que los aspectos intersubjetivos de la experiencia humana se configuran en el tiempo. Siendo la música un arte temporal, el estudio de los aspectos de la temporalidad en la comunicación intersubjetiva durante la práctica coral resulta de importancia sustancial.

En este momento, el estado del arte del estudio de la música y su experiencia es multidisciplinario e invita a un pensamiento vincular-relacional no admitiendo el pensamiento reduccionista. Tradicionalmente el coro ha sido pensado a partir del modelo conceptual subyacente del poder de autoridad del director hacia la masa de los dirigidos, los que se subordinan a su conducción, dando lugar a una serie de relaciones sociales y prácticas pedagógicas concurrentes con dicha concepción. Sin embargo, las hipótesis que emergen de las teorías actuales de la psicología social de la música (Hargreaves y North, 1997; North y Hargreaves, 2008), de la psicología cognitiva de la música de segunda generación (Clark, 1999; Johnson, 2007; Lakoff y Johnson, 1999; Leman, 2008), de los estudios etnomusicológicos y de la nueva musicología (Clayton, Herbert y Middleton 2003; Cruces, 2001), cuestionan seriamente dicho modelo e informan acerca de la necesidad de incorporar en el estudio de la experiencia musical en el contexto de la práctica coral, la consideración de nuevas variables de análisis no contempladas en los estudios tradicionales de la psicología de la ejecución musical, como son las que proponemos realizar en esta tesis.

Se asume a la ejecución coral como la acción intencional de compartir o estar juntos en el tiempo, esto es, de *entonar* temporal y recíprocamente (Leman, 2008), coordinando y/o sincronizando las acciones entre los participantes/intérpretes de la obra musical. Se considera que los resultados que se obtendrán en los estudios propuestos revisten suma importancia para la reformulación de algunas de las ontologías que integran los modelos conceptuales de arte, en particular los que se refieren a la enseñanza de la práctica de la dirección coral. Por lo tanto entendemos que el tema propuesto y los modos de tratarlo adquieren relevancia tanto para construir nuevo conocimiento sobre el campo abordado como así también por las potenciales derivaciones que el estudio tendrá para el diseño de una pedagogía diferente de la actividad coral.

Tipo de estudio y diseño a implementar

En esta investigación realizamos un estudio situado, que indaga en la experiencia de un coro amateur dirigido por el autor de esta tesis. Los estudios son de naturaleza descriptivo-explicativa y utilizamos una perspectiva metodológica híbrida con un diseño mixto (etnográfico-experimental), con el propósito de reunir información tanto cualitativa como cuantitativa. Utilizamos métodos cualitativos de entrevistas (Capítulo 5) y cuantitativos de análisis -desde la perspectiva de la tercera persona- de las respuestas vocales y kinéticas de los participantes del coro (Capítulo 6). La obtención de los datos cuantitativos proviene del microanálisis del registro audiovisual de performances corales del mencionado coro, tanto en situaciones de ensayo como de conciertos reales, (con el objetivo de preservar así el entorno ecológico propio de la práctica), como en situaciones experimentales generadas a propósito (en un entorno de laboratorio). Para la recolección de los datos cualitativos, que tienen que ver con la experiencia individual sentida de cada cantante como parte del grupo, se recurre a la formulación de entrevistas semiestructuradas en pos de encontrar categorías de primera persona susceptibles de describir la experiencia de los coreutas.

En esta tesis se define a la práctica coral como un contexto multimodal de percepción-acción. En particular se intenta indagar la experiencia intersubjetiva con el fin de identificar las claves multimodales que guían a los coreutas en el desarrollo de dicha práctica. Al considerar al conjunto coral como un organismo social en el interior del cual se producen relaciones de acoplamiento temporal que, se asume, tienen como fin construir una mutualidad creciente y preservar los niveles de equilibrio dentro del conjunto, se propone una reinterpretación de las prácticas de significado musical dentro del coro.

Antecedentes de corte etnográfico

Durante el relevamiento del trabajo en el *Coro del Hospital El Cruce* -que a los fines de la tesis se constituye de aquí en más como el coro motivo de estudio- se trató de promover y garantizar el contacto permanente entre todos los participantes del grupo interviniendo en las diversas situaciones de práctica coral, ensayos, conciertos, y grabaciones. Al desenvolverme como director estable del grupo y desarrollar mi producción artística con el mismo, el conocimiento de quiénes son las personas que cantan, de sus vínculos, su procedencia socio-cultural, los intereses particulares, y la

experiencia coral/musical de cada uno en el contexto de actuación del coro, reunió un cúmulo de información valiosa, que contribuyó a caracterizar el significado inherente al ambiente de práctica que tenía lugar en el interior del coro, y proveer una base de información de todos aquellos aspectos que generalmente quedan relegados cuando el investigador realiza el estudio enfocado exclusivamente en el análisis de datos desde la perspectiva de la tercera persona, es decir, como alguien que analiza una realidad que le es ajena (López Cano y San Cristóbal, 2014; Cordero Arroyo, 2004). Entendemos que la base de información acerca de antecedentes de corte etnográfico aporta riqueza al estudio de la comunicación en el coro. De este modo fui recopilando información a través de la experiencia directa vivida en el campo (esto es, la acción del coro en sus contextos de actuación) donde tanto como investigador y artista estaba interactuando con todos los participantes. Esta perspectiva de investigación me permitió además ir elaborando mis ideas acerca de la ontología de la práctica coral, a partir del análisis de los marcos teóricos y la comparación con la situación real de práctica, en la búsqueda de respuestas a interrogantes personales -surgidos de mi experiencia como estudiante de dirección coral y luego ya como director coral profesional- acerca de cuáles son los principios o supuestos tradicionales y los modelos de producción canónicos que continúan predominando en la práctica coral, y de los cuáles surge la necesidad de cuestionar o al menos repreguntarse acerca de las ideas y conceptos de la dirección a partir del modelo dominante y de la tradición coral, tanto desde la práctica como en su aplicación a la pedagogía.

Objetivos

Objetivos generales

- Describir la práctica coral intersubjetiva de un coro amateur recabando evidencia empírica, observacional y anecdótica de las claves multimodales que intercambian los coreutas y el director en interacción durante una ejecución coral.
- Problematizar, a partir de la evidencia emergente de los aspectos sonoro-kinéticos de los que consta la ejecución coral, la ontología del director y del coro en tanto práctica musical corporeizada, intersubjetiva y situada.

Objetivos específicos

1. Indagar la experiencia individual e interactiva de coreutas vocacionales, recabando información anecdótica en el registro experiencial de las descripciones verbales de primera persona tanto dentro del grupo como en la propia cuerda durante el canto coral.
2. Describir las situaciones que ocurren durante la práctica musical de un coro vocacional y obtener pistas del comportamiento interno del coro identificando su variabilidad en términos acústicos, temporales y kinéticos.
3. Vincular los resultados de 1. y 2. con el fin de reinterpretar la práctica coral a partir de un modelo de claves multimodales.
4. Derivar conclusiones en vías a discutir las ontologías de coro y director para aportar nuevo conocimiento a la pedagogía de la dirección coral.

Hipótesis general

En el coro vocacional objeto de estudio, los coreutas y el director emplean claves de naturaleza multimodal para regular su desempeño. La comunicación entre los participantes de la práctica musical coral es multidireccional e intersubjetiva y la meta de homogeneidad intra e inter-cuerdas en la obra coral se logra mediante un proceso interno de heterogeneidad manifiesto en la variabilidad sonoro-kinética.

PARTE I – MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1

Revisión histórica y social de las concepciones de coro y director

1.1 Definición, concepciones y teorías tradicionales: *El modelo cultural del coro y del director*

Para adentrarnos en las diversas concepciones acerca de la práctica coral (incluyendo la dirección coral) es necesario precisar la definición de qué es el coro, cuál es su naturaleza y alcance, y desde dónde nos posicionaremos para situar la práctica interpretativa coral en la actualidad, en Latinoamérica, y más precisamente en Argentina, dado que es nuestro campo de acción profesional y el coro que participa en la investigación es un grupo que se desempeña actualmente desde este lugar geográfico. Nos preguntamos entonces ¿cuál sería la ontología de la dirección y la práctica coral?

Desde una perspectiva clásica se ha caracterizado a la actividad coral como un tipo de conocimiento que se desarrolla mediante la realización de una práctica de tipo repetitiva, en el sentido que la única guía de la interpretación es representada por un director que imparte las indicaciones y gestos convencionales de dirección a un coro que obedece, y en el caso de no cumplir con las expectativas del director, se reitera la ejecución prescripta a la partitura, sus decisiones interpretativas y el contexto de acción (un ensayo o un concierto). Si bien cualquier actividad musical para ser lograda necesita de ensayo, y quizás en buena medida, durante la etapa de estudio y preparación de una obra se practica la repetición, ésta debería ser de carácter reflexivo, es decir, en cada una de las repeticiones de un fragmento que se esté estudiando (ya sea de manera individual o grupal) se intenta dar un paso más hacia llegar a la interpretación deseada. La reiteración de lo que se está ensayando implica realizar algo varias veces pero desde distintas perspectivas: cognitivas, sensorio-motoras, interpretativas, de manera simultánea o cíclica, no de manera exclusivamente sucesiva abonando al debate de la

separación de la técnica frente a la interpretación. En este sentido la función de la repetición en el contexto de un ensayo sería la de agregar capas de significado a lo que se esté interpretando de manera reflexiva, en y acerca de la acción misma (Schön, 1992) de acuerdo a ir construyendo la interpretación deseada.

Entendemos que el carácter mecanicista de dicha práctica no permite dar cuenta de una multiplicidad de aspectos de la experiencia tanto del director como de los coreutas que intervienen en ella. Alternativamente, una visión experiencialista crítica del modelo clásico de la cognición coral, con base en la psicología de la música intentaría explicar la actividad en el coro haciendo eje en la experiencia corporeizada de sus integrantes, y entendiéndola además como intersubjetiva, multimodal y situada.

Un coro puede ser únicamente de carácter masculino, únicamente femenino o mixto que consta de voces masculinas y femeninas. Básicamente se divide en distintas voces de acuerdo al registro (vocal) de cada uno de sus integrantes según sea agudo, medio o grave. La división estándar de las voces en un coro mixto, por ejemplo, del registro agudo a grave, la componen las voces de sopranos, contraltos o altos (voces femeninas), tenores y bajos (voces masculinas), aunque también puede haber divisiones intermedias entre las mujeres (mezzo-sopranos) y varones (barítonos) dependiendo de las características de la obra, cantidad de voces o líneas que la componen y características del coro, sobre todo basadas en la cantidad de personas que lo integran.

Respecto del número necesario de personas para que un grupo de cantantes se denomine coro, es una pregunta que siempre supone debate en base al grado de generalidad en su definición. Por ejemplo, si partimos de la base de que cantar en coro es *cantar a voces*, ¿dos cantantes podrían conformar un coro?, ¿O eso sería un dúo?, y así sucesivamente podemos mencionar el caso de tríos, cuartetos, quintetos, sextetos vocales, etc. Entonces, ¿cuándo un grupo de gente que canta junta podría decir que es un coro? Abonando con una idea amplia de lo que puede llegar a considerarse un coro, entendemos que más que por la cantidad de integrantes que conforman al grupo, lo que define a un coro es simplemente poder interpretar el contenido de una obra con una idea en común acerca de lo que se está cantando. Bajo esta visión, podríamos decir que hasta una hinchada de fútbol puede ser un coro, y estaríamos en lo cierto. Lo que creemos que es esencialmente importante para que un grupo de gente se constituya como coro, es estar juntos en esa misma idea, esa meta que van a expresar a nivel principalmente sonoro por medio del canto. Volviendo al ejemplo de la hinchada de fútbol, se podría decir que hasta cuando cantan todos juntos desde las tribunas la resultante sonora se

escucha relativamente *afinada*. Sin embargo, si se pudieran registrar todas las voces por separado de toda esa gente que está cantando, veríamos que hay un muy importante grado de variabilidad (cuanto menos, de afinación, pero también de ritmo, *tempo* e intensidades), pero la inmensa cantidad de personas (hablamos de miles en un estadio lleno), el hecho de *estar todos juntos en el tiempo* congeniando en hacer algo, y desde muy lejos, hace que *la media* entre todas las voces sea percibida de manera agradable y por tanto asimilable a nuestro oído culturalmente entrenado. Ésta también es una característica que se *vive* hacia el interior de los coros (y las orquestas), y que abordaremos en los estudios experimentales de esta tesis, analizando la variabilidad interna de aspectos temporales, kinéticos y de afinación. Lo importante de destacar en este ejemplo que los constituiría como un coro, es que en ese *hacer juntos* hay algo que los unifica, por caso, alentar a su equipo y se encuentran congeniando todos juntos en el canto. Aunque lo que unifica a todos mediante el canto y guía las acciones es la idea o meta en común, lo que nos faltaría aquí para dirigirnos a una visión más culturalmente *aceptada*, es la figura del director, un guía, quien es el encargado de unificar el discurso y la intención expresiva y emocional del conjunto y guiar esa meta común.

El director lo que hará es gestar esa idea común, trabajar para unificar todas las diversidades y heterogeneidades que hay dentro de un coro y llevarlos a una idea sonora, expresiva, emocional y afectiva. El trabajo del director, principalmente se desarrolla durante los ensayos, y luego ubicamos su tarea de dirección (conducción, guía de la interpretación) en tiempo real durante los conciertos. El trabajo que se realiza durante los ensayos, es lo que los cantantes (y el director) van a evocar en un concierto o presentación pública, mientras que en tiempo real es todo lo que el director (y los cantantes) hace durante esa presentación o concierto. Todo el trabajo del director se dirigiría a unificar ese grupo de personas en una determinada idea (o varias), pero deberá procurar que sean comunes y simultáneas. En ese punto, desde la experiencia personal de la práctica coral, se genera algo fascinante: el convencimiento del director y la manera en la cual *seduce*, convence y pone a sus cantantes en el camino de la interpretación que él quiere seguir y la manera en que los estimula para lograr que ellos unifiquen lo que ellos hacen coherentes a lo que el director piensa que debería ser el resultado final. Reconocemos dentro de la práctica coral un muy importante componente de liderazgo desde el director, pero también veremos que hay liderazgos internos entre las voces, dada la característica inherentemente social de la actividad.

Algo que abordaremos más adelante, es que el modelo cultural tradicional intenta *eliminar* el componente individual. Con los experimentos de esta tesis, principalmente los de registro acústico individual, intentaremos rescatar cuál es la contribución personal a la problemática grupal. Si bien entendemos, como ya dijimos, que la actividad del coro es coordinar acciones siempre con una meta que es común, ésta meta común, para el modelo tradicional, implica eliminar el componente personal/individual en pos del coro (la uniformidad, la *masa*, el conjunto).

Ahora bien, ¿en qué medida se aclara la definición de lo que es un coro intentando una caracterización según la cantidad mínima de integrantes?, podríamos mejor hablar de *cuerpos musicales* donde incluimos la noción de hacer música juntos de manera principalmente vocal aunque no exclusivamente, y podemos hablar de una guía o conducción de la interpretación, que está representada en la figura del director, que si bien tradicionalmente se lo ve como agente externo a ese *cuerpo*, en los orígenes del coro, el director nace como parte del grupo *desde adentro*; constituyéndose así como una de las *partes del cuerpo*. Como toda entidad que se compone de distintas partes que se relacionan entre sí, el coro también tiene una vida interna que manifiesta variabilidades aunque su conjunto exprese una totalidad integrada. También podemos definirlo a partir de alguna funcionalidad particular:

“Puesto que la actuación coral [en el periodo 1470-1770] fue alimentada casi por sí sola por la Iglesia, basta definir un “coro” provisionalmente como ‘un cuerpo organizado de cantantes que representan o dirigen las partes musicales de un servicio religioso’¹. Esto tiene el mérito de no hacer ningún intento de prescribir cómo tal órgano está musicalmente organizado (ya sea para el canto unísono o para la música que requiere sólo tres voces solistas o una multiplicidad de voces mezcladas con instrumentos), y por lo tanto nos anima a no concentrarnos indebidamente sobre aspectos familiares de la interpretación ‘coral’ tal como la comprendemos ahora”. (Parrott, 2012; p. 7).

La disposición espacial de un coro puede variar en una infinidad de propuestas, aunque tradicionalmente, en la *formación* también influye el componente registral de las voces, lo que deviene de la ubicación de la orquesta clásica según el aspecto tímbrico (instrumentos de cuerda, maderas, metales, percusión) y registral (agudos, intermedios, graves), donde en la línea de adelante se ubican las voces agudas y detrás las graves, o si la ubicación implica una sola línea, de izquierda a derecha siguiendo el criterio agudo a grave.

¹ The New Shorter Oxford English Dictionary (Oxford University Press, 1993), “Choir.” [Coro].

Asimismo, hoy en día podemos asistir a distintas situaciones de interpretación musical (conciertos²) que incluyen presentaciones de diversas formaciones corales, y somos testigos de una diversidad de propuestas *performáticas*³/interpretativas, que varían el repertorio y las formaciones registrales o tímbricas, tanto en su distribución espacial como en la cantidad de integrantes, entre otras posibilidades. Sin embargo, a cualquiera de esas propuestas de interpretación musical vocal conjunta las denominamos coros por más que sus resultados artísticos sean muy diferentes.

Intentaremos primero rastrear una genealogía de la práctica coral y su llegada a América para interpelarla e identificar cuestiones silenciadas en la agenda contemporánea de los estudios psico-musicológicos de la práctica coral, cuestiones que, postulamos, resultan esenciales para una reformulación de las ontologías de coro y director hoy. Luego, valiéndonos del aporte de la nueva musicología y la nueva psicología de la música intentaremos ensayar nuevas definiciones sobre todos estos aspectos reinterpretando las prácticas de significado coral desde las prácticas actuales y ya no como producto de la mera reproducción de modelos *enculturados*.

1.1.1 Etimología Coro-Coral/*Choir-Chorus*

Si bien en nuestra lengua española la única palabra que conocemos para referirnos al grupo coral interviniente en la ejecución de muchas voces conjuntas es *coro*, en inglés, en distintos momentos y por distintas razones, se acuñaron los términos *choir* y *chorus* (Hillier, 2012). El origen de ambos es del griego *xopós* pero estos términos poseen una cierta distinción subyacente que resulta intrigante dado que proveen de un alcance diferente.

Choir refiere originalmente al lugar en la iglesia donde se canta el servicio litúrgico y, por extensión, de quienes lo cantaban. Es decir, que este uso del término denota un lugar y un contexto determinado, prescripto. *Chorus* en cambio, entró en uso durante el siglo XVI directamente del griego, junto con muchas otras palabras nuevas introducidas por el renacimiento humanista de la cultura griega. Su significado primario se refiere a un grupo de bailarines y cantantes. Esta utilización describe la expresión

² Utilizamos el término *concierto* en un sentido amplio, haciendo referencia a una determinada presentación, actuación o *performance* donde se interpretan obras musicales; y no en el sentido de la música clásica occidental que alude a una característica morfológico-compositiva.

³ Uso contemporáneo del término *performance* en español; *performático* denota la forma adjetivada del aspecto no discursivo de la *performance* (Taylor y Fuentes, 2011).

colectiva y el movimiento simultáneo. Refiere también a la funcionalidad sociocultural de la práctica a la vez que genera cierta ambigüedad entre la práctica de la danza, el canto y el drama (teatro) y nos conduce hacia la noción de cuál podría ser la función de un conjunto de cantantes, tanto en un sentido musical como dramático. Sin embargo, ambos términos hacen alusión al contexto grupal de la práctica, a la característica de índole social-humana y a la extensión o cantidad de actores involucrados, es decir que el coro se compone por dos o más personas, un guía o líder y una audiencia.

Resulta relevante marcar esta distinción dado que el marco teórico revisado en gran parte está escrito en el idioma inglés y debemos ser cuidadosos con la utilización del término en español en la traducción que podamos realizar al consultar las fuentes primarias, dadas sus grafías similares pero disímiles en significado. Hoy en día, sin embargo, la palabra *choir* se utiliza mayoritariamente para hacer alusión al grupo de personas que forman el coro, no así el término *chorus*, derivado al denominar a la textura que es cantada por voces (el coro '*choir*' que cantó el coral *chorus* de Bach) o también a la repetición cíclica de una pieza de jazz donde se suceden la melodía estructural y los *solos* subsiguientes, que devienen de los estribillos corales repetidos en el *gospel* que, como es sabido, es una de las fuentes del jazz en sus orígenes. En el primer caso, las palabras *música coral* abarcan ambos términos.

En nuestro idioma siempre utilizamos la palabra *coro* sin utilizar como sinónimos más que a grupo vocal o a agrupación vocal, que en general hacen alusión a un número de cantantes mayor o menor para denominar al grupo en cuestión, aunque sus límites son arbitrarios y carentes de fundamentación estética.

Si bien estas concepciones subyacentes referidas a la etimología de la palabra *coro* no presentan mayores problemáticas en nuestro idioma, cabe reconocer su origen en el teatro griego, para analizar de qué manera el concepto de coro llega hasta nuestros días como también para comprender la naturaleza de la actividad. De manera general, entendida como este conjunto de individuos que se presentan como una sola entidad ante una audiencia. Entonces habría que comenzar por analizar ¿Cuál sería el origen de la práctica coral y de la dirección? El coro como grupo, parece representar algún tipo de autoridad, pero ¿cuál es la naturaleza de esa autoridad? Podemos encontrar algunos de los elementos del drama griego aun hoy en la performance coral moderna (Hillier, 2012), sin embargo, muchas cosas han cambiado.

1.1.2 Apuntes para una genealogía de la práctica coral

La dirección coral como práctica más o menos sistemática en occidente tiene una extensa tradición que se remonta hasta la Grecia Clásica. Ya desde esos momentos se registra la aparición de una modalidad de ejecución musical grupal en donde la mayoría de los participantes cantan (e incluso danzan) coordinados por otro de los participantes que es especialmente designado para tal fin (Sachs, 1927); esta modalidad es una de las tantas formas de práctica social de significado musical, que en el mundo académico de Occidente ha evolucionado hasta la forma que entendemos actualmente como canto coral, con sus cantantes denominados como coreutas y el coordinador o conductor del grupo, denominado como director. Ahora bien, no obstante el hecho de que, desde una perspectiva intersubjetiva de la práctica del canto coral, los roles que han tenido a lo largo del tiempo cada uno de los participantes han sido claros (pues el significado emergente de la normativa social de práctica indicaba que los coreutas debían cantar y el director dirigir), el modo en que tales roles se cumplen de maneras satisfactorias no ha sido aún esclarecido en igual medida.

En la Grecia Clásica, la música (lo propio o relativo a las musas) era predominantemente vocal. Las obras líricas se componían para ser cantadas. El canto cristiano medieval incluyó la práctica del canto *a capella* (en la capilla), que se realizaba al unísono y sin acompañamiento alguno (Belinche y Benassi, 2016). Desde estas primeras etapas en la práctica del canto coral, el rol del director ha sido el de marcar⁴ y sostener la temporalidad mediante el batido de una pulsación que indique al grupo tanto cuál es la velocidad de la música como la división del continuo temporal en unidades discretas (pulsos o *tactus*), permitiéndoles cantar de manera coordinada. Esta caracterización estándar de la tarea del director y el rol de su géstica presentan a priori un problema epistemológico, ya que si por unidades discretas entendemos una unidad separada en el tiempo de otra unidad, esta división de la temporalidad no resulta suficiente para encuadrar la tarea del director. Dicha tarea consiste en la realización de movimientos factibles para coordinar acciones y organizar unidades temporales; sin embargo, este repertorio de movimientos (que conforma la géstica resultante de la dirección) acontece en el devenir temporal, no de un modo escandido en unidades discretas, sino de manera continua. Esta problemática será abordada más adelante.

⁴ *Marcar*: La marcación hace referencia al gesto que indica el tempo (o la unidad del mismo) de la obra de manera regular, organizando así la estructura métrica, que a menudo se corresponde, si lo hubiere, con el compás escrito.

En el Renacimiento europeo, los instrumentos imitaban a las voces humanas en el registro y el timbre; voces e instrumentos solían ir juntos en pasajes de duplicaciones e imitaciones melódicas y registrales. A partir de la modernidad ocurrió lo contrario. Los cantantes vibraban como los *violoncellos*. La voz lírica idealizada, modélica, universal y limpia, apreciada durante siglos por la modernidad, es en el presente una extravagancia. En los ambientes actuales de práctica musical, la variedad de prácticas musicales corales es de tal magnitud que el canto lírico está restringido a la práctica coral de ciertos repertorios, resultando por ende menos frecuente. Las mismas características tímbrico-vocales que antes no cumplían con el modelo estilístico más previsible y que resultaban extemporáneas, hoy forman parte de un espectro de circulación sonora tan habitual como poco estudiado (Belinche y Benassi, 2016). Por lo tanto, entendemos que cantar es una actividad humana que se apropia de atmósferas de época y tradiciones siempre variables que también deben ser estudiadas.

El estudio de la dirección coral como disciplina moderna se ha centrado en los aspectos concernientes a la técnica gestual que permiten marcar una pulsación y un compás⁵; esto incluye sobre todo la sistematización de esquemas de marcación convencionales (como el esquema de tres tiempos, de cuatro tiempos, etc.) y a la conciencia postural. Sólo en escasa medida el estudio de la dirección ha hecho hincapié en el uso estilístico y expresivo de la géstica para la interpretación. Referentes tales como Davidson (1946), Van Hoesen (1950), Inghelbrecht (1954), o Gallo y otros (1979) entre otros, sitúan el problema del estudio de la dirección musical en la sistematización del desarrollo de una habilidad técnico-motriz, utilizando la *quironimia*⁶(o técnica gestual) como eje esencial de la práctica de dirigir. Esta línea de pensamiento puede observarse notablemente en exponentes de la dirección orquestal, tales como Scherchen (1988):

“El director dispone de tres medios de expresión: el gesto, la mímica expresiva y la palabra. La única que nos interesa de esas tres posibles maneras de comunicarse el director con la orquesta, es la primera, el gesto; la mímica y la palabra son medios harto

⁵ Entendido según la música de occidente en términos de jerarquías métricas de pulsos salientes y divisiones del mismo que constituyen estructuras definidas (Martínez y Valles, 2016).

⁶ Se entiende por *quironimia* (*Cheironimia*, denominación inspirada en los griegos) al *lenguaje de la mano*, la utilización de movimientos manuales por parte del director, para significar los elementos rítmicos de la obra musical y sus distintos matices, con el fin de lograr la más perfecta interpretación. La *quironimia* del canto gregoriano se basa en la marcación de los tiempos compuestos por ser éstos los que dejan percibir con mayor claridad las pulsaciones del movimiento rítmico (Ward, 1938; p. 41).

problemáticos, cuyo empleo puede dar los resultados más contradictorios. El uso de la palabra, por otra parte, debe estar reservado exclusivamente para los ensayos”. (Scherchen, 1988; p. 18).

Pensamientos como el de Scherchen profundizan estos postulados acerca de lo que significa la acción de dirigir, sosteniendo que la misma consiste en la clara y exacta traducción del componente métrico de la obra mediante el gesto físico y los movimientos del director (esquemas de marcación convencionales). Así, la *quironimia* conformada por estos gestos de dirección se encuentra meramente reducida a la marcación del pulso, la cual parece considerarse como el medio principal que posee el director para comunicar sus intenciones expresivas al coro, e indicarle y solicitarle a los coreutas cómo realizar su interpretación. He aquí una cita de cómo se describe en la literatura esta característica:

“Lo primero que debe exigirse [al director], es la precisión y la claridad inalterables de la imagen métrica del gesto, ya sea éste amplio o bien corto, ya sea lento o rápido, suave o violento”. (Scherchen, 1988; p. 19).

Sostenemos aquí que este recurso, si bien necesario, resulta insuficiente para explicar todos los aspectos expresivos de la dirección. Entendemos que en todo el *repertorio* de movimientos y gestos del director es posible identificar un cúmulo de información que no forma parte del análisis tradicional de la géstica. Nos referimos a que los gestos contienen diferentes atributos que pueden considerarse como sumamente importantes para lograr comunicar ideas a los coreutas, para indicarles qué y cómo cantar: en la técnica gestual, los movimientos poseen una dinámica y una energía particular, un recorrido, una trayectoria y una ubicación en el espacio en cada instante de su despliegue temporal; a través de la postura y la conciencia corporal tiene lugar no sólo la realización del esquema de marcación de tiempos sino también una compleja actividad comunicativa que es el producto de la integración entre lo que el propio director quiere que su cuerpo comunique y lo que el cuerpo del director *dice* (mente-cuerpo) para los coreutas (entorno). Estos supuestos sugieren que habría una estrecha vinculación entre el cuerpo, la mente y el entorno en la conciencia del director, al punto de poder considerar al complejo mente-cuerpo-entorno como una unidad indivisible en donde cuerpo y mente comunican e interpretan el significado musical.

La literatura tradicional específica para el estudio de la dirección no brinda una perspectiva que contemple el conocimiento que el director de coro posee para una definición de competencia comunicativa en donde cuerpo-mente son un todo

indivisible; por el contrario, pareciera o bien que la mente del director no tiene nada que comunicar, o bien que lo que el director siente y pretende para su interpretación no es posible de ser estudiado, aprendido y comunicado sistemáticamente con y/o a través del cuerpo.

1.1.3 Contribución de la perspectiva psicológica

El modo clásico de conceptualizar -en psicología de la ejecución- al director como fuente exclusiva y excluyente de información temporal que permite a los coreutas interactuar de maneras coordinadas entre sí ha dominado las prácticas musicales de occidente llegando a estar vigente hasta nuestros días. Sin embargo, desde una perspectiva alternativa como la que proponen las nuevas teorías en el estudio de la cognición musical humana (Clark 1999; Lakoff y Johnson, 1999) es posible reconsiderar a la problemática mente-cuerpo y plantear la posibilidad de que la dirección y su géstica podrían llegar a pensarse como producto de una acción inteligente, corporeizada y multidireccionada desde y hacia el ambiente del coro, lo que contribuiría a comprender la tarea del director de una manera más ecológica. Con el advenimiento de la nueva ciencia cognitiva, que rescata el papel del cuerpo en la cognición (Lakoff y Johnson, 1999) y pone el énfasis en la vinculación del sujeto con otros sujetos y con el entorno (Clark y Chalmers, 2002; Johnson, 2007; Trevarthen, 1998), cambia el paradigma comunicacional desde la metáfora del transmisor (Shannon y Weaver, 1964) hacia la metáfora de la danza (Shanker y King, 2002).

La teoría de la información de Shannon y Weaver (1949) puede comprenderse sencillamente por medio de la siguiente expresión gráfica:

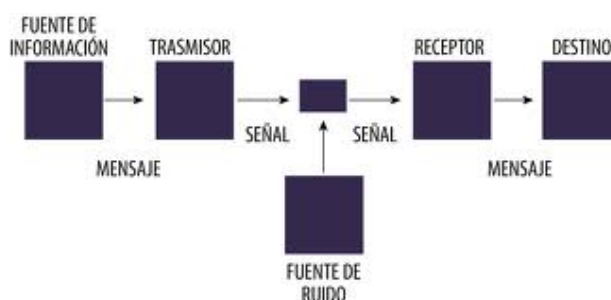


Fig. 1.1: Diagrama esquemático de un sistema general de comunicación. (Adaptado de Shannon, 1949; p. 34).

En la Figura 1.1 se presenta simbólicamente un sistema de comunicación. En términos de Weaver (1949) “*La fuente de información selecciona a partir de un*

conjunto de posibles mensajes el mensaje deseado. El transmisor transforma el mensaje en una señal que es enviada por el canal de comunicación al receptor". Hay una intención que aparece codificada a partir del mensaje, ese código es común al emisor y al receptor, por lo tanto, el receptor está en condiciones de descodificar ese mensaje. Esta teoría tiene una limitante muy importante que no explica la comunicación ya que la información es una unidad cuantificable y que no tiene en cuenta el contenido del mensaje (López Pérez, 1998) y supone un despliegue unidireccional y a menudo unilineal de la cadena comunicacional, por lo que dicho modelo, aunque atractivo por su sencillez, explica muy poco sobre la comunicación humana.

"Mientras que la metáfora de la transmisión trata a la comunicación como un proceso secuencial en el que los interlocutores se turnan para emitir y procesar los mensajes de los demás, la metáfora de la danza se centra en las interacciones co-reguladas y en la aparición de intenciones comunicativas creativas dentro de ese contexto". (Shanker y King, 2002; p. 605)⁷

Como abordaremos con más detalle en el capítulo 2 de esta tesis, la metáfora de la danza centra el foco del proceso comunicacional en el sostén del sentimiento de ritmo y movimiento compartido. De este modo, nos situamos frente al cambio de paradigma que nos lleva de una noción de *procesamiento de la información* a la de *experiencia intersubjetiva* (Shifres, 2007). Nuevas dimensiones de la psicología de la ejecución musical conjunta comienzan así a vislumbrarse.

1.2 Una ontología del coro y del director: *Las relaciones de dominación en Latinoamérica*

La práctica de la ejecución coral se ha basado tradicionalmente en la suposición de que la temporalidad en la ejecución no se construye de una manera adaptativa entre los diferentes participantes sino que se imparte desde una perspectiva unidireccional desde el director hacia sus dirigidos. Subyace aquí la idea de que el director es el único actor de este proceso comunicativo, dado que es él quien debe regular todos los parámetros musicales para construir la interpretación. Esta visión reduccionista del

⁷ La traducción es nuestra: *"The transmission metaphor treats communication as a sequential process in which partners take turns emitting and processing one another's messages (Argyle 1988). The dance metaphor focuses on co-regulated interactions and the emergence of creative communicative behaviors within that context (Fogel 1993)". (Shanker y King, 2002; p. 605).*

problema prescinde del tratamiento de aspectos que, se presume, resultan esenciales para caracterizar la naturaleza intersubjetiva de la actividad coral.

Profundicemos en la definición acerca de cuál es la naturaleza de la actividad coral, la concepción de director y de coro, y cuál ha sido el tratamiento de las relaciones de poder de subordinación director-dirigidos rastreando en la genealogía de su práctica en Latinoamérica.

En el desarrollo de la práctica coral se han reproducido hasta la actualidad los modelos estereotípicos que, situados desde sus inicios en la Grecia Clásica, se trasladaron hacia la Europa occidental de los siglos XVI a XVIII. La figura del director como lo conocemos hoy en día deviene de la orquesta clásica del siglo XVIII. En este sentido nos preguntamos cómo se construyeron las relaciones de dominación hacia el interior del coro, y hasta qué punto se siguen reproduciendo en nuestro medio las relaciones de poder que replican los modelos de siglos anteriores.

1.2.1 Colonialismo: Misiones corales como forma de dominación

Para revisar algunas cuestiones que resultan esenciales para una reformulación de las ontologías de coro y director actual, es necesario rastrear la llegada de la práctica coral a América, mediante la enculturación del modelo coral jesuita a partir de la inclusión de la función litúrgica de la práctica coral y la alfabetización como forma de dominación cultural.

Primeramente definimos al colonialismo como un sistema político de dominación y dependencia de un estado sobre un nuevo territorio que no pertenecía originariamente a la nación que representa dicho estado. Ha adoptado múltiples formas, y en general ha significado un ejercicio de poder de un estado sobre un determinado lugar, en donde en ese ejercicio de poder, las instituciones de un estado se trasladan a ese nuevo lugar, por ejemplo como sucedió a partir del descubrimiento de América, donde España y Portugal trasladaron sus instituciones y comenzaron a establecer así la relación colonial (Lander 2000a).

La música coral en América fue establecida como el producto de la colonización española y la inmigración; más precisamente ingresó a América con las misiones de la iglesia católica, cuyos misioneros eran responsables tanto de la educación como del entrenamiento musical de la población. De este modo, las colonias fueron reproduciendo los modelos europeos de la práctica coral ligada generalmente a la música sacra, la liturgia, y las hermandades eclesíásticas; mayoritariamente cantada en

idioma latín, la práctica coral se desarrolló sobre todo entre el siglo XVI y el comienzo del siglo XIX. Un ejemplo de esta práctica se remonta al estilo del arte colonial hispanoamericano que tuvo lugar durante la etapa colonial sudamericana mediante la ejecución de música barroca, a la que hoy denominamos Barroco de las Indias (Picón Salas, 1994), Barroco Musical Sudamericano (Ayestarán, 1962) o simplemente Barroco Colonial (Borsò, 2004). Por otro lado, el desarrollo de la música coral y sinfónico-coral durante la colonia estuvo ligado íntimamente a la organización política centralizada mediante los Virreinos⁸ ya que en esos lugares se ubicaron las principales catedrales para las cuales se componían obras en latín con el otorgamiento de una funcionalidad a la música en torno a cada servicio litúrgico (misas, *motetes*, misas de *requiem*, *magnificat*, entre otros) con el fin de reproducir los modelos estilísticos pertenecientes a las estéticas del Renacimiento y del Barroco europeo. Uno de los músicos (compositor misional) más trascendentes en América durante el periodo colonial por su formación, y que más contribuyó al desarrollo musical en las misiones jesuíticas fue Doménico Zípoli⁹ (Ayestarán, 1962; Roldán, 1987) de quien su obra se conoce y permanece escrita y alojada en bibliotecas lo que permite que se siga tocando hasta nuestros días en numerosas salas de concierto de nuestro país, bajo la reproducción del mencionado Barroco Musical Hispano-Americano, que incluye el desarrollo del espíritu y el arte Barroco europeo en el ámbito colonial¹⁰.

⁸ En el Virreinato de Nueva España: ciudad de México, Puebla y Guatemala, y posteriormente en Cuba; en el Virreinato de Nueva Granada en Bogotá y luego en Caracas; en el Virreinato del Perú en Lima y Cuzco; y en el Virreinato del Río de La Plata en La Plata, hubo gran desarrollo de la música coral en catedrales.

⁹ Compositor italo-argentino del Barroco, nace en Prato, Italia en 1688 y muere en Córdoba, Argentina en 1726, y en su obra se destaca tanto su período europeo como su período americano con marcadas diferencias producto de la tradición jesuítica de raíz española en el caso de la música de las misiones. Otros compositores importantes fueron Juan de Araujo (España, 1646-Bolivia, 1712) o Manuel de Mesa (1725-1773). No fue un compositor misionero (él no catequizó indígenas), sino un compositor misional (hizo música para las misiones de los jesuitas, y sólo para esas).

¹⁰ Véanse *Revista Musical Chilena* (Santiago), 16, núm. 81-82 (julio-diciembre 1962); Lauro Ayestarán, “Doménico Zipoli y el barroco musical sudamericano”, 94-125; José Antonio Calcaño, “Música colonial venezolana”, 195-200; Pablo Hernández Balaguer, “Panorama de la música colonial cubana”, 201-208; Andrés Sas, “La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia”, 8-53; Robert Stevenson, “La música colonial en Colombia”, 153-171; “La música en Quito”, 172-194, y Carlos Vega “Un código peruano colonial del siglo XVII”, 54-93.

Sin embargo, el canto como modo de comunicación, en tanto práctica social y/o ritual, ya existía en las sociedades precolombinas. Así lo demuestran los reportes y diarios de viaje de los primeros misioneros y colonos, que conformaron los primeros tratados de principios de la historiografía moderna (Bohlman, 2003), que ponían de manifiesto las contradicciones propias de la distancia entre aquello conocido que pasa a constituirse en un factor de poder y dominación, en lo único superior y civilizado, frente a lo desconocido, inferior y bárbaro (ver *La colonialidad del poder* más abajo).

La música representa la cultura de dos maneras, como una forma de expresión común de la humanidad, y como una de las manifestaciones más extremas de la diferencia. Así, las prácticas observadas por los colonizadores, como cantos y danzas, siempre formaban parte de situaciones rituales, diferentes y por ende menores o inferiores. En palabras de Bohlman (2003) acerca de las descripciones de la canción *Tupinamba*¹¹ por parte de escritores europeos:

“[...] la posibilidad de que la música pueda acompañar a los actos culturales aparentemente horribles, especialmente el canibalismo, la hizo más desconocida, mientras que las canciones aparentemente consonantes con repertorios europeos, sin embargo, representaron familiaridad” (Greenblatt, 1991; pp. 14-19), en Bohlman (2003, p. 47)¹².

Este enfoque de la cultura dominante sobre la cultura nativa, va generando paulatinamente nuevas prácticas culturales, a la vez que se van configurando modelos de producción que se legitiman con su reproducción. En el caso de la actividad coral, las relaciones entre el coro, o la práctica de cantar en conjunto, con un conductor, director o guía, reproducen estas formas de dominación hacia el interior de las relaciones intersubjetivas que allí se suceden. Los mismos compositores muchas veces eran quienes dirigían sus propias obras, dado que constituían el medio educativo de la cultura dominante. Los misioneros enseñaron las ideas cristianas a las poblaciones nativas justamente mediante la música:

¹¹ Danza y ritual de una estancia entre 1557-1558 cerca de la bahía de Río de Janeiro fueron reproducidas por los escritores europeos como Montaigne en su célebre ensayo, *Des Cannibales* (cf. de Lery 1578; Montaigne [1580] 1952).

¹² La traducción es nuestra: [...] *“the possibility that music could accompany seemingly horrific cultural acts, especially cannibalism, made it most unfamiliar, while songs seemingly consonant with European repertoires nonetheless accounted for familiarity”* (Bohlman, 2003; p. 47).

“La cultura permite no solo la domesticación y la posesión de la música, sino que también permite a las formas de dominación. La música está bien equipada para hacer el trabajo cultural, pero cuanto más nos involucramos en el trabajo cultural, más mancillada está su ontología como objeto estético. Así es como siempre ha sido. Cualquier historiografía de la música que pase por alto el tratar de establecer interrelaciones claras entre la música y la cultura, necesariamente también ignoraría el poder que surge cuando la música interactúa con la cultura de una manera que no queremos” (Bohlman, 2003; pp. 55-56)¹³.

Ahora nos preguntamos ¿cómo llega este formato de práctica cultural hasta nuestros días? Las relaciones de poder dentro del proceso del hacer musical (dentro del coro), ¿llegan hasta la actualidad con el reconocimiento de ciertos repertorios validados universalmente?; o bien ¿la práctica coral en sí misma como práctica heredada de Europa que tiene siglos, se reproduce hoy en día del mismo modo?; o alternativamente ¿podríamos hablar de que existe ya una escuela coral latinoamericana?

1.2.2 Colonialidad e imperialismo

Estableciendo una diferencia con la idea de colonialismo, el concepto de *colonialidad*¹⁴ (Lander 2000b), se desarrolla a finales de los años ‘90 por un conjunto de filósofos y epistemólogos, principalmente latinoamericanos, que propusieron una mirada diferente del colonialismo y por lo tanto una mirada diferente de la modernidad y de la postmodernidad. La colonialidad es la estructura de dominación que engloba y pervive al sistema político. Es el modo en el cual subsiste esa forma de dominación y de dependencia. Lo que deberíamos preguntarnos aquí respecto de lo que producimos artísticamente en nuestro contexto cultural actual, y más precisamente en los modelos que reproducimos desde la práctica coral, sería: cómo a pesar de los procesos de independencia que tienen ya más de doscientos años de iniciados en Latinoamérica

¹³ La traducción es nuestra: “*Culture allows for the domestication and possession of music, but it also allows for forms of domination. Music is well fitted to do cultural work, but the more we engage it in cultural work, the more its ontology as an aesthetic object is sullied. This is how it has always been. Any music historiography that would ignore that, by seeking to establish neat interrelations between music and culture, would necessarily also ignore the power that emerges when music interacts with culture in ways we do not want*”. (Bohlman, 2003; pp. 55-56)

¹⁴ Concepto acuñado por un colectivo crítico de pensadores latinoamericanos Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, Walter D. Mignolo, Aníbal Quijano, entre otros. Ver Lander (Ed.) 2000.

existe aún hoy una cierta estructura de dominación proveniente de aquellas estructuras coloniales que sobrevive.

Retomando las diferencias respecto del colonialismo que está representado en las instituciones políticas, la colonialidad, en cambio, lo hace mediante las relaciones de poder, saber y ser (Holguin y Shifres, 2015). Si bien nos interesa conceptualizar la colonialidad del poder que tiene que ver con cómo se establece la matriz de poder político y económico, ésta se extiende a una colonialidad del saber, (es decir que es ese saber, ese conocimiento el que está colonizado, y a su vez esa colonialidad del saber se extiende a una colonialidad del ser. Algunos componentes de estas relaciones fueron configurando ciertas ideas importantes con respecto a lo que entendemos hoy por música, y por lo tanto a cómo caracterizamos a nuestro objeto de estudio, señalando algunos de ellos como procesos que sobreviven tanto en la práctica coral actual como en las relaciones de poder director-coreutas, y en la *performance* e interpretación.

1.2.2.1 La colonialidad del poder

La conquista de América estableció una modalidad particular de diferencia colonial. El planteo colonialista crea una diferencia entre el que coloniza y el que es colonizado, que puede entenderse en términos de superioridad e inferioridad. En el caso del descubrimiento de América, esa diferencia fue establecida a partir de la invención del concepto de raza¹⁵, que hasta el momento no era tomado como tal. Esta idea de dominación colonial surge en relación a la distribución del trabajo; a su vez, la diferencia colonial establece un saber superior frente a un saber inferior (y por lo tanto, a las formas de aprender y de ser enseñado) y frente a las formas de expresión de la subjetividad superiores e inferiores. Esta distinción resulta sustancial ya que diferencia entre el arte del conquistador o vencedor y el arte del conquistado o vencido. La primera tiene que ver con *el arte* o arte mayor, mientras que la segunda pasa a ser considerada como arte menor o *artesanía*. En este proceso, el modelo (de enajenación) jesuita ocupó un lugar relevante, dado que suprimió la identidad y el pasado originarios, y en el campo de la música implicó lo siguiente (Holguin y Shifres, 2015):

- *La disciplina del instrumento musical* dado el advenimiento de los instrumentos de Europa y las escuelas de especialización en un determinado instrumento.

¹⁵ Un ejemplo podría remontarse hacia la iconografía medieval donde podemos encontrar figuras de Cristo de piel negra.

- *El encuadre temporal de la música*, esto es, la idea de que la música es una actividad que se realiza en un tiempo determinado con una estructura temporal determinada impuesta por la musicalidad europea. Se impone una lógica de pensar la música desde la concepción del tiempo de Europa Occidental. La lógica de la temporalidad en esa época (siglo XVI) estaba muy ligada a la lógica del orden y a la liturgia católica (como por ejemplo, la estructura de la misa). Esto deviene en una manera distinta de entender la música, y genera un cambio muy profundo que permanece hasta nuestros días.
- *Las formas pre-capitalistas de producción musical*. La noción de obra y el circuito comercial Atlántico que desplaza al circuito comercial del Mediterráneo. En este circuito empiezan a circular obras como mercaderías. En este sentido el desarrollo de la música coral de las misiones jesuíticas se establece en determinados lugares, como por ejemplo, el archivo musical de *Chiquitos*¹⁶ en Bolivia, que hoy en día sigue siendo uno de los más vastos en producción musical.
- *La alfabetización musical (pensamiento)*. Los jesuitas traen la escritura musical con todo lo que implica esta nueva manera de posicionarse frente a la música. En este sentido, la alfabetización formaría parte de la tarea evangelizadora, lo cual tiene una íntima relación con la dicotomía antes mencionada superior-inferior.

De este modo, en la colonia se imponen nuevas formas de pensamiento; no se trata solo de cambiar el repertorio, sino que cuando los jesuitas traen consigo la alfabetización tanto del lenguaje en general como la notación del lenguaje musical, están imponiendo una manera de pensar.

1.2.2.2 De la colonialidad del saber a la colonialidad del ser

En el período de la conquista de América que transcurre durante el siglo XVI se traza la diferencia colonial que marca la superioridad-inferioridad en base a la idea de raza, y ya hacia el siglo XVIII se produce en el mundo occidental un desplazamiento

¹⁶ En Bolivia se han preservado numerosas y voluminosas colecciones con música de la época de la colonia, y del tiempo de la primera evangelización de los pueblos americanos. La colección de música que más atención ha recibido, de parte de investigadores y músicos, es la de las antiguas reducciones de Chiquitos, encontrada en San Rafael y Santa Ana de Chiquitos, y hoy guardada en Concepción. Más de 5.500 páginas de música de la época de las reducciones *chiquitanas*, constituyen el documento más importante en el mundo, para demostrar el rol que la música ocupó en la evangelización de los pueblos americanos.

imperial, donde emergen las nuevas potencias imperiales del norte (Inglaterra y Francia) en detrimento de las potencias ibéricas en decadencia (España y Portugal). Aquí se delimita nuevamente una diferencia imperial (superioridad-inferioridad) con base en la lengua (el inglés y el francés como superiores) y en la religión (el protestantismo por sobre el catolicismo). En el marco de este nuevo modelo imperial se expulsarán los modelos jesuitas y se reemplazarán por otros más afines a la construcción ideológica del siglo XVIII. Resulta interesante analizar este proceso en términos de una nueva concepción de música que cobra relevancia y que en parte continúa signando actualmente las prácticas de significado de la *performance* coral. Ya adentrados en el siglo XIX (alrededor de 1850 en adelante), podemos mencionar entre estos ideales, el modelo conservatorio tal como lo conocemos hoy en día (Kingsbury, 1988; Musumeci 1998; 2001), el concepto de las *bellas artes* como idea de que el arte es un objeto creado por el ser humano para el regocijo de los individuos, algo para ser contemplado, opuesto a las artes menores, denominadas decorativas porque producían objetos para ser usados.

Este concepto de la música como objeto y las bellas artes se incluye además en la cosmovisión de las relaciones que empiezan a surgir a partir de la independización del artista (y su alienación) en el contexto de la revolución industrial, el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción y la división del trabajo, junto con el surgimiento de los derechos de autor, entre otros hechos que caracterizan a los inicios de la modernidad. Esta ontología de lo sublime en el arte y de la *música como idea* desvincula a ésta última de otras fuentes de significado. Esto se advierte, por ejemplo, en la separación de la música del cuerpo: si la música es absoluta no puede estar corporeizada, o estar subordinada a otra cosa. La música en tanto objeto será objeto de contemplación: de ahí la idea del museo como creación del pensamiento iluminista de reunir el arte como objeto. La sala de concierto como el lugar para que la música sea contemplada definirá a la situación de concierto con el formato que se reproduce hasta nuestros días.

La colonialidad del saber (constituida por aquellas categorías de pensamiento que fueron colonizadas) se extiende así a la experiencia vivida dentro de la colonización y a su impacto en las formas expresivas. Es decir que esa manera de pensar termina siendo una manera de sentir, de modo que hablamos de una colonialidad del ser que caracteriza el modo en el que se elabora el sentido común, la auto-imagen de los pueblos, las aspiraciones de los sujetos, entre tantos otros aspectos de la experiencia (Holguin y Shifres, op. cit.). En la actualidad los conciertos corales perpetúan, mediante

la colonialidad del saber, el desarrollo de la colonialidad del ser, al continuar reproduciendo las relaciones de contemplación de los oyentes hacia los ejecutantes.

1.2.3 Culturas Híbridas

El estudio cultural de la música llama nuestra atención sobre la importancia crítica de la comprensión de la relación entre la música y la cultura (Bohlman, 2003). En este sentido, entendemos que la cultura latinoamericana es producto de una hibridación (García Canclini, 2000) en tanto fenómeno de fusión. Este término refiere a los procesos socio-culturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. En otras palabras, la combinación de estructuras discretas es lo que posibilita la hibridación. En este sentido, en el contexto de la práctica coral en Latinoamérica, la hibridación podría hipotetizarse como una forma de resistencia de lo originario por sobre lo dominante, es decir, algo que no puede ser quitado y que pervive en la producción cultural. Podríamos pensar a su vez, que este proceso contiene un signo que se presenta en la colonialidad como un vestigio de resistencia al colonialismo.

Una manera de describir el tránsito de lo discreto a lo híbrido y a nuevas formas discretas, consiste en delimitar *ciclos de hibridación*¹⁷. En la historia pasamos de formas más heterogéneas a otras más homogéneas, y luego a otras relativamente más heterogéneas, sin que ninguna sea pura o plenamente homogénea. Este concepto podría brindar una explicación al fenómeno que tuvo lugar durante el proceso cultural que condujo el desarrollo de la música coral en Latinoamérica. Al observar la práctica real en una performance coral de la obra *Latinoamérica*¹⁸, donde se incluye un cajón

¹⁷ Concepto propuesto por Brian Stross en García Canclini (2001).

¹⁸ *Latinoamérica* es una obra original compuesta en el año 2011 por el grupo puertorriqueño *Calle13*, escrita por Eduardo Cabra, Rafael Arcaute y René Pérez Joglar, principal compositor de las letras y voz líder de la banda que constituye uno de los exponentes actuales de la canción de protesta en pos de la unidad latinoamericana, anti-imperialismo y anti-fascismo. El arreglo para coro de voces mixtas interpretado por el *Coro del Hospital El Cruce* (Florencio Varela, Buenos Aires, Argentina), bajo la dirección de M. Alejandro Ordás fue realizado por J. Martínez Dávila con el objeto de ser utilizado en un concierto en masa coral final del evento *Cantapueblo – La Fiesta Coral de América*, en Mendoza, Argentina; que reúne coros de todo América Latina, justamente por lo que representa esta obra como identidad de la cultura de los pueblos americanos.

peruano¹⁹ y otros elementos percusivos autóctonos, no podemos perder de vista que por tratarse de una obra de temática relacionada a la cultura de nuestros pueblos, y ser realizada en la Argentina actual, la performance de hoy es emergente de una concepción latinoamericana de la música. Aquí se presenta una suerte de paradoja, donde aun cuando la formación profesional del director y la situación del coro en el concierto (sala de concierto con un escenario y las relaciones artista/publico, *performer/oyente*) están fuertemente arraigadas en las prácticas heredadas de la música coral europea occidental (vestimenta, formación, escenificación, técnica gestual, etc.); la inclusión de un cajón peruano además de otros instrumentos autóctonos en la *performance* ofician como una forma de resistencia *descolonial*.

1.3 Críticas al modelo cultural tradicional del coro y del director

En el contexto de la *música como idea*, separada del sujeto, y pensada -desde un punto de vista autónomo y sin necesidad de remitirse a nada de lo conocido en el mundo- como absoluta y sublime, tanto el rol social de la música como la intersubjetividad entre los participantes quedan anulados. Concurrentemente, el involucramiento del coreuta/instrumentista frente al hecho artístico-musical se realiza en este contexto de manera análoga a lo que caracteriza a la producción de bienes de consumo en serie: el coreuta no está habilitado a incorporar, como parte de su experiencia, la percatación consciente de su participación en el resultado total del producto artístico. Un modelo prototípico donde se pone de manifiesto esta relación se identifica en la práctica sinfónica orquestal. Si bien hay pocas situaciones de experiencia musical más intersubjetivas que la de la orquesta, siguiendo la idea del pensamiento industrialista de una línea de montaje para la producción en serie, cada músico instrumentista tiene un rol específico con su propia *particella*²⁰ individual (sea violín, viola, corno, oboe, etc.) dentro de la obra, y el trabajo que realiza allí queda restringido a una contribución parcial al resultado total de la performance, el cual queda fuera de su alcance; del mismo modo, su propia formación estuvo centrada en la individualidad y signada por la enajenación del contexto de práctica sociocultural. En

¹⁹ Instrumento de percusión de origen peruano, popularizado luego por su inclusión en el jazz moderno, la música afro latina-caribeña y el nuevo flamenco.

²⁰ Partitura individual que consta solo de la parte instrumental de la obra a ejecutar por cada músico por sobre la partitura general de la obra que solo posee el director musical.

este sentido, y específicamente en lo que se refiere a la actividad de las prácticas musicales de cualquier ensamble (coral u orquestal) es que podemos caracterizar a los modos de producción musical como guardando una estrecha vinculación con los modos de producción capitalista que viabilizó la revolución industrial.

Decimos entonces, que desde una revisión histórica y socio-cultural de las relaciones sociales de producción de saberes en música, el modelo de coro y director que tenemos hoy en día es coincidente con el modelo musicológico de la música en el conservatorio, un modelo de autoridad unidireccional, tal como lo hemos descripto antes.

1.4 Revisitando la psicología de la música para una redefinición de la experiencia hacia el interior del coro

Los modelos de la psicología cognitiva clásica de la música, que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX, se limitaron en general a tratar de comprobar el modo en el que los procesos y operaciones mentales eran susceptibles de mostrar isomorfismo con, y por ende valor explicativo de los conceptos de la teoría musical, tal como se abordan desde el modelo conservatorio, restringiendo así la idea de experiencia a la órbita del cerebro y del texto musicológico (Martínez, 2007). Sintomáticamente, el modelo conservatorio guarda correspondencia con el concepto de mente como *caja negra* de la cognición clásica, impidiendo estudiar la experiencia y la práctica de significados desde la perspectiva de la primera y la segunda persona (Gomila, 2003).

Sin embargo, tanto algunas hipótesis que emergen ya en las teorías actuales de la psicología cognitiva clásica de la música (Deutsch, 2013; Parncutt y McPherson, 2002), y que, tal como se señaló al inicio, se desarrollan enfáticamente en los postulados de la nueva ciencia cognitiva (Clark, 1999; Johnson, 2007; Lakoff y Johnson, 1999) y de la nueva musicología (Clayton, Herbert y Middleton 2003; Cruces, 2001), cuestionan seriamente este modelo. Informan acerca de la necesidad de incorporar en la construcción de significado de la experiencia musical -en el contexto de la práctica coral- nuevas variables de análisis no contempladas por los estudios tradicionales de la ejecución musical. Interpelan a la práctica coral e invitan a pensarla desde una perspectiva diferente, bajo la condición de que el director deje de ser exclusivamente una figura de dominancia cuyo rol es el de subordinar a la masa de dirigidos. En el modelo conceptual de las teorías tradicionales de la dirección musical, el director

siempre es quien *domina* a la masa. Si por el contrario la actividad coral fuera susceptible de ser pensada como una actividad intersubjetiva de relaciones sin sometimiento, entendemos que bajo la concepción de dominador-dominado subyace una gran variedad de significados humanos ocultos, los cuales han sido histórica y culturalmente *silenciados* en un sentido epistémico. Hallarían luz en una reformulación que aborde el estudio de la actividad del director y de los coreutas desde un punto de vista intersubjetivo, multidireccional y dinámico.

A partir de este enfoque, la práctica coral se configura como un ambiente donde se construye una manera idiosincrática de compartir la experiencia musical, con ciertas regularidades dentro de lo que es el manejo intersubjetivo del tiempo, expresado en una especie de *vida interna* dentro de las cuerdas. Por ejemplo, pensando en la ejecución de una determinada frase rítmico-melódica a resolver por parte de uno de los cantantes dentro de una cuerda (y como parte del coro), además de pensarse en términos de acierto-error o ajustado-desajustado (o en fase-desfasado), podemos dar cuenta también en términos de otras recurrencias que estén sucediendo, como distintas maneras de cantar ese perfil dinámico temporal del motivo con un cierto grado de variabilidad intra-individual (Clayton, 2013). Por otro lado, para describir la comunicación no bastaría con hacer una abstracción del movimiento de la mano o de la batuta, sino que también deberíamos analizar lo que sucede con y entre los coreutas, su sentido de pertenencia al grupo y la dimensión individual, los deseos, intenciones y demás aspectos propios de toda práctica social grupal.

Entendemos a la ejecución coral, donde el individuo y el conjunto se unen con el objeto de interpretar una obra musical, como una de las tantas formas de práctica social de significado musical donde participan un director y una multiplicidad de seres humanos (que cantan en un conjunto multiforme de voces) en interacción. Postulamos que, si bien tanto el director como los cantantes son ejecutantes e intérpretes al mismo tiempo, reducir el rol del coreuta a un mero instrumento, hace que se pierda de vista la riqueza de las relaciones intersubjetivas que ocurren en el interior del coro como un organismo vivo y sujeto a un intenso proceso comunicativo e interactivo.

La dirección musical en particular, ya sea frente a coros, orquestas o cualquier tipo de ensamble (en idioma francés el término *ensemble*, significa *juntos*) puede ser descripta como una manera de guiar la ejecución de un grupo compuesto por múltiples actores: instrumentistas, cantantes o ambos. Esta tarea es realizada mediante el empleo de algunos gestos físicos enmarcados dentro de un código gestual estandarizado por la

teoría de la técnica de la dirección, proveniente principalmente de la práctica orquestal. Dicha técnica carece de un contacto directo con las fuentes sonoras, a diferencia de lo que ocurre en el caso de la técnica de producción del sonido efectuada sobre un instrumento ejecutado físicamente. En el ambiente interactivo del coro donde, como ya hemos dicho, entendemos al director y al ensamble como ejecutantes, la información visual percibida por el ensamble dirigido sirve como un medio de transmisión de las intenciones musicales creadas por los gestos físicos y por todos los componentes expresivos contenidos en los movimientos del director. Estas intenciones musicales se exteriorizan y toman forma (cuerpo) como señales sonoras (voces) que le proveen al director una retroalimentación audiovisual a la vez que multimodal, lo que le permite regular su desempeño de manera interactiva con el coro momento a momento. En la Figura 1.2 presentamos una modelización de la ejecución coral donde se observa el proceso interactivo entre el director y el ensamble en términos de acciones orientadas que van construyendo la interpretación de una obra musical.

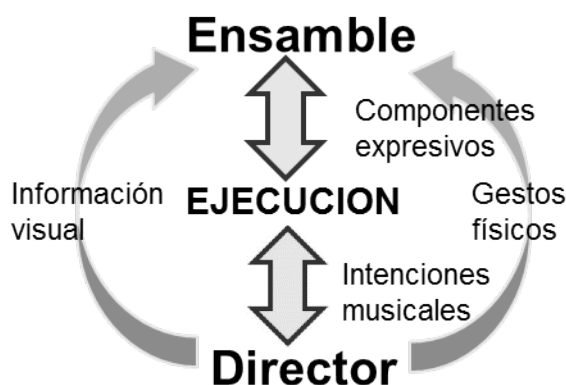


Fig. 1.2: Esquemmatización de una situación de dirección musical de ensamble durante la ejecución.

Si bien la actividad coral ha sido concebida tradicionalmente como el resultado de un proceso unidireccional que se conduce desde el director hacia los coreutas, podría reformularse como un ámbito de actividad intersubjetiva múltiple, que incluye relaciones en más de un sentido entre director y coreutas (director-coreuta-coreuta-director) y entre los coreutas (coreuta-coreuta), lo cual sugiere que deberían examinarse los modos en que la intervención de uno u otro de estos participantes afectan al desempeño del coro como grupo, agregando riqueza y complejidad a la actividad intersubjetiva en este tipo de práctica musical.

Dirigir, entonces, podría redefinirse como *corporeizar patrones de expresión para su comunicación al coro* y como un *modo de compartir* con el conjunto de

coreutas una determinada interpretación, bajo el supuesto de que, en el contexto intersubjetivo del canto coral, la circulación de significados es posible debido a que los modos de construcción de sentido son comunes a los partícipes de dicha práctica (Ordás y Martínez, 2013).

1.5 Consideraciones finales: *Notas para una redefinición descolonial de la práctica coral*

Las intersecciones entre la música coral y cultura expuestas en este capítulo, muestran apenas el lado alternativo de su relación como naturaleza del poder generado mediante sus arraigos. Reconocer en este poder a la destrucción, la cual es innegable, aumenta considerablemente la participación de una historiografía que interpele el estudio cultural de la práctica coral.

Si bien algunos autores sostienen que la música coral latinoamericana sólo fue posible gracias a la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del *Nuevo Mundo* (Orrego Salas, 1980), en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con heterogéneos alcances estéticos y técnicos y con proyecciones y trascendencias distintas, que no dependieron tanto de los propios compositores sino de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas o sociales de cada país. En palabras de María Guinand²¹ (2012):

“En la literatura coral de América Latina podemos encontrar una gran cantidad de música, que abarca desde piezas recién compuestas que utilizan diversas técnicas de composición contemporánea, a otras que incorporan materiales populares y folclóricos en nuevos conceptos formales, y también incluye una amplia variedad de arreglos y versiones corales de melodías populares. La mayoría de los compositores han trabajado en cualquiera de las dos primeras categorías, y casi todos en la última. En este periodo se han producido pocas grandes obras corales sinfónicas”. (Guinand, 2012; p. 144)

Un mapa musical de compositores de América Latina, quizá sea útil para pensar cuál fue el curso que siguió el desarrollo de nuestra música coral hasta la actualidad (Guinand, 2012) mediante un recuento de personas, obras y fechas que conforman una

²¹ María Guinand, es educadora, promotora cultural, directora coral y orquestal venezolana. Reconocida internacionalmente a partir de sus trabajos de difusión e investigación de la música coral, principalmente Latinoamericana, es uno de los principales referentes del movimiento coral venezolano.

lista representativa de una amplia categoría de notables compositores cuyas obras se basan en tradiciones populares:

- *Argentina:* Ariel Ramírez (1921-2010) compositor, Misa criolla (1964), Navidad nuestra (1964), y Misa por la paz y la justicia (1980); Damián Sánchez (n.1946), Dante Andreo (n.1949), Oscar Escalada (n.1945), Fernando Moruja (1960–2004), Liliana Cangiano, Ángel Lasala, Rubén Urbiztondo, Hugo de la Vega, y Néstor Zadoff. *Otros compositores que han escrito obras en las tres categorías:* Antonio Russo (n.1934), Alberto Balzanelli (n.1941).
- *Brasil:* Aylton Escobar (n.1943), director y compositor; Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), quien fundó el coro Madrigal Ars Nova que fue un modelo influyente en la música coral de Brasil. Inspirado en las tradiciones y rituales de los distintos pueblos africanos que viven en Brasil, escribió obras como la Misa Afro-Brasileira y Jubiaba para voces mixtas. *Otros compositores que han escrito obras en las tres categorías:* Marlos Nobre (n.1939), Ernst Widmer (n.1927), Ernani Aguiar (n.1950), Ronaldo Miranda (n.1948); Osvaldo Lacerda (n.1927), Edino Krieger (n.1928).
- *Cuba:* Guido López Gavilán (n.1946), es uno de los promotores más enérgicos de la cultura cubana. Como compositor coral e instrumentista apoya el Festival de Música Contemporánea de Cuba. Sus principales obras corales se relacionan con los ritmos cubanos, y requieren de un gran virtuosismo vocal. Electo Silva (n.1928) ha sido el director del Orfeón Santiago y ha tenido una vida muy activa como pedagogo. Sus composiciones y arreglos se caracterizan por un lirismo muy personal y único. Conrado Monier (n.1952) es bien conocido por sus numerosos arreglos de canciones populares, al igual que Beatriz Corona (n.1950) por sus composiciones melódicas inspiradas en la Trova Cubana. *Otros compositores que han escrito obras en las tres categorías:* Harold Gramatges (1918–2009), Aurelio de la Vega (n.1925), Julián Orbón (1925–91), Leo Brouwer (n.1939), Roberto Valera (n. 1938), Alfredo Rugeles (n.1949), Mario La Vista (n.1943), Jorge Córdoba Valencia (n.1953).
- *Venezuela:* Federico Ruiz (n.1948) es una de las principales figuras de la composición coral venezolana hoy, junto con Beatriz Bilbao (n.1957). *Otros compositores que han escrito obras en las tres categorías:* Alberto Grau (n. 1937), Cesar Alejandro Carrillo (n.1957), Miguel Astor (n.1962), Francisco Rodrigo (n.1938).

- Otros compositores son: en México, Carlos Jiménez Mabarak (1916–1994), Ramón Noble (1920–1999), Blas Galindo (1910–1993), Mario Kuri Aldana (n.1931), Sabina Covarrubias (n.1980); en Perú, Rosa Alarco (1911–1980) y Aurelio Tello (n.1951); en Ecuador, Luis Gerardo Guevara (n.1930) y Eugenio Auz (n.1958); y en Colombia, José Antonio Rincón (n.1937), y Alberto Carbonell (n.1932).

En las décadas transcurridas desde 1990 hasta la actualidad, muchos coros latinoamericanos han obtenido el reconocimiento internacional y han contribuido al fortalecimiento y estimulación de la música coral en sus países. Aun siendo una tarea casi imposible mencionarlos todos, a continuación presentamos la enumeración de algunos de los coros más representativos, con sus respectivos directores (Guinand, 2012):

- *Argentina*: Estudio Coral de Buenos Aires (Carlos López Puccio), Coro de Cámara de Córdoba (César Ferreyra), GCC-Grupo de Canto Coral (Néstor Andrenacci), Coral Femenino San Justo (Roberto Saccente), Coro Universitario de Mendoza UC Cuyo (Silvana Vallesi), Coro Nacional de Jóvenes (Néstor Zadoff), Coro de Niños y Jóvenes Ars Nova (María Beatriz de Briones), Coro de Cámara de la Provincia de Córdoba (Gustavo Maldino), Coro de Jóvenes (Hugo de la Vega); Bolivia Sociedad Coral Boliviana (José Lanza Salazar);
- *Brazil*: Canto em Canto (Elza Lakschewitz), Coral Brasilia (Emilio de Cesar), Madrigal de Brasilia (Eder Camuzis), Camerata Antigua de Curitiba (Helma Heller), Coro Orquesta Sinfónica del Estado de São Pauloi (Naomi Munakata);
- *Chile*: Coro de la Universidad Católica (Víctor Alarcón), Coro de Cámara de la Universidad (Guido Minoletti, b.1937);
- *Colombia*: Ensemble Vocal de Medellín (Cecilia Espinosa), Coro de la Universidad de los Andes (Amalia Samper), Coro de la Universidad Javeriana de Bogotá (Alejandro Zuleta); Cuba Exaudi (Maria Felicia Pérez), Entrevoce (Digna Guerra), Schola Cantorum Coralina (Alina Orraca);
- *México*: Capilla Virreinal de la Nueva España (Aurelio Tello, b.1951), Coro de Cámara de la Schola Cantorum de México (Alfredo Mendoza), Voce in tempore (Ana Patricia Carbajal), Coro del Teatro de Bellas Artes (Alfredo Domínguez);
- *Perú*: Coro Nacional (Andrés Santa María and Antonio Paz), Coro de Niños del Perú (Osvaldo Khuan);
- *Puerto Rico*: Coro de la Universidad de Puerto Rico (Carmen Acevedo Lucio);

- *Uruguay*: Coro de la Universidad de la República (Francisco Simaldoni);
- *Venezuela*: Cantoría de Mérida (José Geraldo Arriechi), Camerata de Caracas (Isabel Palacios), Schola Juvenil de Venezuela (Luimar Arismendi), Aequalis (Ana María Raga), Cantoría Alberto Grau (María Guinand), Orfeón Universitario Simón Bolívar (Alberto Grau and María Guinand).

A medida que fue evolucionando el desarrollo de la música coral, tanto en el aspecto técnico como en el estético, fue necesario buscar referentes en los modelos creados en los centros hegemónicos de la cultura con respecto a los cuales nuestras manifestaciones artísticas se pudieran legitimar.

Ahora bien, culturas diferentes tienen distintas ideas de música. Esto implica una construcción desde una *doble conciencia*²² (Du Bois, 1996) que tiene que ver con la experiencia de quien vivió y vive la modernidad (y agregaríamos a la postmodernidad) desde la colonialidad. Es decir, nosotros no vivimos la modernidad y la postmodernidad desde Inglaterra o Francia sino que la vivimos desde la diferencia colonial que no tiene una autoconciencia propia; por el contrario, la conciencia tiende a formarse y definirse con relación al *otro mundo*. Generamos esa conciencia en lo postmoderno en relación a ese origen de lo postmoderno, de modo que necesitamos entender la dualidad que allí acontece: por un lado somos postmodernos, pero somos a la vez postmodernos *desde otro lado*. También la conciencia vivida desde la diferencia colonial es doble porque es subalterna, es decir que en ese *desde otro lado* nosotros estamos en uno de los lugares, por eso tenemos esta conciencia doble. Entendemos que es necesario pensar en una nueva epistemología al pertenecer al ámbito académico con el objeto de entender desde qué lugar mirar los problemas con esta *doble conciencia*, con el momento que estamos viviendo, pero además, desde el lugar en el que estamos viviendo en este momento. Walter D. Mignolo (2010) sintetiza la idea acerca de cómo comenzar a posicionarse desde un pensamiento latinoamericano:

“La matriz colonial incluye la esfera económica y no la separa de las otras esferas. Todas ellas están interrelacionadas en la naturalización de la cosmología occidental (por ejemplo, la totalidad) que produce el efecto mágico de hacernos creer que el mundo es lo que esa cosmología dice que es. El desprendimiento es urgente y requiere un vuelco epistémico descolonial (que está en marcha en distintas regiones del planeta) aportando

²² Concepto acuñado por William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963), un pensador negro de principios de siglo XX. sociólogo, historiador, activista por los derechos civiles, panafricanista, autor y editor estadounidense.

los conocimientos adquiridos por otras epistemologías, otros principios de conocer y de entender, y por tanto, otras economías, otras políticas, otras éticas” (Mignolo, 2010; p. 17).

El recorrido realizado en el presente capítulo nos debería situar en las ideas que tenemos acerca de qué es la música coral; qué es un músico, cantante y director; qué es el conocimiento musical, cómo circula ese conocimiento y cuál es su naturaleza. Dado que tienen que ver con ese proceso de *colonialización* que fuimos sufriendo a lo largo de estos quinientos años en el que, de alguna manera, adoptamos las categorías del pensamiento de Europa occidental. Estimamos además que resultará de suma importancia un aporte a la construcción de una nueva pedagogía de la dirección coral, intentar repensar las problemáticas que tienen lugar en la experiencia musical con el auxilio de la nueva psicología de la música que rescata las problemáticas del cuerpo y las corporalidades, desde el contexto de práctica cultural en el que nos toca actuar, es decir, Latinoamérica como una unidad geopolítica.

1.6 Síntesis

La práctica coral ha sido conceptualizada tradicionalmente a partir del modelo conceptual subyacente del poder de autoridad y subordinación director-dirigidos, pero de acuerdo a las teorías actuales de la psicología social de la música y de la cognición musical corporeizada podría adquirir una mirada diferente. En el presente capítulo planteamos algunos interrogantes en torno a si, tanto dentro del coro como en la sala de conciertos situados en Latinoamérica, seguimos reproduciendo las relaciones de poder que replican los modelos de siglos anteriores, analizando cuál sería la relación existente entre las prácticas culturales, la colonización, la dominación imperial y los procesos de hibridación intervinientes.

Se puso el foco en la historiografía de la práctica coral en América Latina en tanto práctica colonizada, para poder encontrar las bases sobre las cuales ésta se ha ido desarrollando hasta la actualidad. Se discutió la ontología del coro y del director a los fines de viabilizar una mejor comprensión de las relaciones intervinientes, a la vez que favorecer a la construcción de una ontología coral nueva sobre bases más ecológicas, que modifique la pedagogía de la dirección, y que agregue capas de significado sobre aquellos aspectos de la actividad en el coro que no están respondidos por las teorías tradicionales, dado que, aunque son conocimientos que están presentes y circulan en la

práctica, han sido silenciados epistémicamente y permanecen ocultos por más que los directores y los coreutas operan implícitamente con ellos de manera constante.

En primer lugar revisamos histórica y socialmente el modelo cultural del coro y del director. Luego, partiendo de las definiciones propias de la perspectiva clásica, propusimos bases psicológicas para revisar críticamente a esa concepción, y finalmente terminamos discutiendo cómo se fue configurando la práctica coral en América Latina como un subproducto híbrido de la colonización, con vistas a una reformulación de su ontología en tanto práctica de significado desde una perspectiva *descolonial*.

CAPÍTULO 2

Un cambio epistemológico para comprender la comunicación en la práctica del coro

2.1 El cambio de paradigma de la comunicación: *Hacia una concepción interactiva de la práctica coral*

Repensar la epistemología de la comunicación implica redefinir la concepción de asimetría y *unidireccionalidad* para incorporar el componente intersubjetivo de la práctica. El paradigma comunicacional clásico (emisor-mensaje-receptor) no da cuenta de la interacción que tiene lugar en la práctica coral. En relación con el paradigma de la comunicación en términos de toma de turnos en la conversación (Sacks y otros, 1974), el abordaje de la interacción director-coreutas a partir de dicho paradigma no permite explicar del todo el fenómeno interactivo que ocurre hacia el interior de la práctica.

La comunicación entre el director y sus cantantes nunca se basa estrictamente en turnos. Es decir, el director no puede esperar a que el coro termine con una frase musical antes de volver a realizar algún movimiento o marcación que accione lo que sigue, además teniendo en cuenta que muchas veces las voces se comportan de manera contrapuntística y no funcionan siempre como una única entidad; sino que escuchan y ejecutan en simultáneo, a la vez que van retroalimentando sus acciones momento a momento. El director adapta su comportamiento para anticipar el futuro, más que reaccionar al *pasado* o al *presente*. Predice lo que el coro hará en términos de segundos (o milisegundos) e irá tratando de influenciar su comportamiento con la retroalimentación correctiva. El coro por su parte (y cada uno de sus integrantes) realiza un comportamiento adaptativo y cooperativo de manera multimodal y multidireccional (ve al director, ve al resto de los cantantes, escucha a su cuerda y la resultante sonora del coro como grupo).

Otro punto interesante es que el director durante la performance, sólo puede usar gestos y expresiones faciales para comunicar lo que quiere decir. Esto parecería un tanto limitado, pero de manera sorprendente un coro casi siempre sabe lo que el director quiere *decir*. Esto puede estar relacionado con el hecho de que ambos interlocutores comparten una gran cantidad de información (en el devenir temporal momentáneo y

durante el/los ensayos previos); tanto el director como el coro saben qué ejecutar (de qué notas se compone la música, el estilo que se está interpretando, las intensidades, la dinámica temporal). La tarea del director consiste en modificar algunos de estos aspectos en tiempo real y también evocar la manera en que éstos fueron trabajados durante el ensayo de acuerdo a *mantener* al coro en el camino de la interpretación.

En este sentido, una crítica a la teoría de la toma de turnos sugiere un nuevo paradigma de conversación (O'Connell y otros, 1990), donde ambos actores participan activamente de la *conversación*, que todo el tiempo pertenece a ambos interlocutores, ya que ellos están juntos en el tiempo, juntos con la mirada, los gestos, el tacto. Otro de los aportes que amplían el alcance de esta teoría (Bavelas y otros, 2000) supone entender además a los oyentes con un rol activo (en términos del análisis de la práctica coral serían los cantantes); que en este contexto serían co-narradores más que oyentes.

Para comprender la interacción entonces, mencionamos dos teorías del campo del análisis conversacional, el *Principio de Cooperación* (Grice, 1975) y los *Marcadores Mentales* (Poggi, 2002) que son factibles de ser aplicadas al análisis de la interacción director-coreutas:

- *Principio de Cooperación* (Grice, 1975): Es un modelo *hablante-oyente* que supone una serie de máximas de cooperación o axiomas que definen las suposiciones de un oyente sobre el hablante de lo que se quiera comunicar, como suponer que los actos del hablante son relevantes para el oyente. Si no parecen relevantes, el hablante debe significar algo diferente. Se basa en cuatro principios: de *Cantidad*, de *Calidad*, de *Pertenencia o Relevancia* y de *Modo o Manera*. Al emplearlo en la interacción entre el director y el coro, el director sería el hablante y los cantantes serían los oyentes. El coro, a su vez, hace suposiciones acerca de los actos comunicativos del director (sus gestos, movimientos y expresiones faciales), por lo tanto estas suposiciones deben ajustarse a las máximas de Grice también. A continuación ejemplificamos los cuatro principios pragmáticos de la teoría que establecen un vínculo entre lo que se dice efectivamente y lo que se infiere de las palabras pronunciadas, es decir, entre lo que efectivamente decimos y lo que queremos decir (Garchana Camarero, 2012).
 - *Principio de Cantidad*: La contribución del director debe ser tan informativa como sea requerida, pero no demasiado informativa. *Decir* lo necesario, la cantidad necesaria de información. Cuando en un determinado momento hay demasiadas señales para mostrar, esto podría resultar en una sobrecarga de

información para los cantantes y sólo las señales con más prioridad deben llevarse a cabo.

- *Principio de Calidad*: La contribución debe ser verdadera. Actuar sobre los eventos si el director está lo suficientemente seguro sobre ese evento. Se ajustaría al concepto de versión interpretativa de la obra. De todos modos entendemos que el director debe conducir con certeza, es decir, que todo lo que dirige es *verdad*.
- *Principio de Pertinencia o Relevancia*: Las contribuciones del director deben ser relevantes. Al hacer un gesto o dar una señal debe estar lo suficientemente anticipado para dar tiempo de reacción a los cantantes pero ajustado al evento señalado para ser relevante al mismo.
- *Principio de Modo o Manera*: Evitar la ambigüedad, ser breve, ordenado, *decir* de manera clara.
- *Marcadores Mentales* (Poggi, 2002): Esta teoría afirma que en una conversación, un hablante envía, junto a sus actos de habla normal, otras señales acerca de su estado de ánimo. La información de los marcadores mentales son acerca de las creencias, los objetivos y las emociones del hablante (*Marcadores de creencia, Marcadores de Meta y Marcadores Emocionales*)²³ y puede ayudar al oyente a entender mejor al orador. Estas señales pueden ser señales o gestos individuales, o también modificadores de señal. Aquí los cantantes del coro pueden utilizar esta meta-información de manera similar para entender mejor al director (suponiendo que el director envía estos marcadores).
 - *Los marcadores de la creencia*: Al igual que la máxima de *Calidad* de Grice cada señal que reciben los cantantes debe tratarse como *verdadera*, porque el director cree además que es cierto.
 - *Los marcadores de meta*: Al igual que en una conversación donde los objetivos pueden ser enviados en diferentes niveles (al nivel de la palabra, al nivel de la frase, al nivel de la oración), las señales del director también pueden tener metas en diferentes niveles, comparados con las intenciones comunicativas del director en relación a la interpretación de la obra.
 - *Los marcadores emocionales*: El director tiene dos tipos de emociones: las emociones dirigidas a comunicar algo (una indicación, un estilo de toque, una direccionalidad de una frase), y las emociones que realmente tiene (por

²³ La traducción es nuestra: *Belief Markers, Goal Markers, Emotional Markers*.

ejemplo, mirar con gesto adusto o enojado porque el coro está cantando desafinado o las notas equivocadas). La información sobre su emoción se transmite a través de los marcadores emocionales en todo lo que hace. De esta manera el coro sabe si debe levantar la afinación, cantar más fuerte o si el director está realmente molesto con ellos.

Ahora bien, en esta investigación proponemos analizar cómo concebimos la comunicación. Desde la perspectiva de las teorías matemáticas de la comunicación, ésta se produce mediante la activación de un circuito lineal, binario, de una sola vía (emisor-receptor). El traspaso de este paradigma de comunicación como transmisión de información al paradigma de la danza multidireccional supone pensar la comunicación de otra manera, no desde una perspectiva única o de una vía. En el apartado siguiente desarrollaremos con más detalle los enfoques del traspaso del paradigma de la comunicación como transmisión de información (Shannon y Weaver, 1949) a pensarla de manera intersubjetiva desde lo que los autores Shanker y King (2002) denominan metáfora de la danza, lo que sirvió como base de teorías alternativas al paradigma de una vía en el estudio de la comunicación en la ejecución musical.

2.1.1 Teoría matemática de la comunicación como transmisión de información

Esta teoría proporcionó una base científica a la disciplina emergente de la comunicación, pero hoy en día se reconoce con el objeto de abordar sólo algunas partes del campo: "*el problema fundamental de la comunicación es reproducir en un momento dado, ya sea exacta o aproximadamente un mensaje seleccionado en otro punto*". (Shannon y Weaver, 1964; p. 31)²⁴. La idea clave de la teoría de la comunicación de Shannon (originalmente publicada en el año 1949) es que los mensajes se distinguen seleccionándolos de un conjunto de posibles mensajes donde cualquier criterio determina dicha decisión. Weaver buscó extender la teoría de Shannon, al identificar tres niveles de comunicación: (i) el problema técnico de reproducir los símbolos con precisión, (ii) el problema semántico de reproducir con precisión el significado deseado de los símbolos, y (iii) el problema de la eficacia de causar una conducta deseada como resultado de transmitir un significado deseado. Además concibió diferentes códigos que operan en cada nivel, sin embargo, lo que subyace en los tres niveles de comunicación

²⁴ La traducción es nuestra: "*the fundamental problem of communication is reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point*". (Shannon y Weaver, 1964; p. 31)

es la idea de que la elección entre diferentes alternativas, es lo que marca la diferencia en la vida de las personas.

Si bien las concepciones matemáticas de Shannon contextualizan la teoría como un modelo de comunicación lineal, dado que el interés yace en la transmisión de la información y reproducción de mensajes de un punto a otro, no se excluye la ampliación de la teoría a las estructuras de comunicación circular (Krippendorff, 1986) ya que la teoría de Shannon ofrece un cálculo versátil, no un modelo de comunicación en particular. Para él, la información no es una entidad contenida en un mensaje, sino que es manifestada en los patrones que se mantienen durante los procesos altamente variables de comunicación. En términos de Krippendorff (2009):

“La teoría no pretende que los comunicadores compartan el mismo repertorio de mensajes, por ejemplo, que tengan las mismas ideas preconcebidas o hablen el mismo idioma. Al cuantificar cómo las decisiones hechas en un momento afectan a las realizadas en otro, la teoría afirma límites fundamentales en todos los niveles de la comunicación humana”. (Krippendorff, 2009; p. 618)²⁵

Shannon pretendía que su teoría no estuviera atravesada por problemas psicológicos ya que eran considerados como significados irrelevantes para el problema de usar, analizar y diseñar la comunicación mediada, sin embargo la publicación de la teoría alentó a muchos investigadores a tratar a los seres humanos como los canales de comunicación y a medir su capacidad de procesamiento de la información.

Una idea alternativa a este paradigma, es la que proponen Shanker y King (2002), quienes provienen del campo de la *primatología*, el estudio que abarca desde la anatomía de los ancestros de los primates hasta los estudios en el campo sobre el comportamiento y ecología de las especies actuales, y comprender cómo éstos se comunican. Mediante la investigación del lenguaje de los simios estos autores señalan el surgimiento de un nuevo paradigma; proponen pensar la comunicación de manera intersubjetiva como una alternativa a las teorías de transmisión de la información (emisor-mensaje-receptor) antes descriptas, aludiendo a la metáfora de una danza, y ya no pensando el modelo desde una única vía.

²⁵ La traducción es nuestra: *“the theory does not presume that communicators share the same repertoire of messages, for example, having the same preconceptions or speaking the same language. By quantifying how choices made at one point affect those made at another, the theory asserts fundamental limits on all levels of human communication”.* (Krippendorff, 2009; p. 618).

2.1.2 Teorías de la comunicación alternativas al paradigma de única vía

En el campo de la teoría de la información, Shanker y King (2002) se refieren a un sistema dinámico en donde todos los elementos de la comunicación están continuamente interactuando y cambiando con respecto a los otros, por lo que la reelaboración de dichos elementos comunicativos emerge de esta mutua acción. La metáfora de la danza aludida por estos autores pone su atención en cómo los sujetos van estableciendo continuamente la comunicación y mantienen una sensación en la que comparten ritmo y movimiento. Los sujetos no solo ajustan comportamientos específicos como expresiones faciales, vocalizaciones, sino que además también se acoplan uno al otro entre diferentes modalidades. En el paradigma de los sistemas dinámicos la comunicación es descripta en términos de acuerdos–desacuerdos, sincronía–asincronía, ruptura–reparación (Laguna, 2013). Es interesante esta mirada para el estudio de la comunicación en el coro, ya que nos invita a repensar las relaciones hacia el interior del mismo, poniendo el foco también en las interacciones entre los cantantes dentro del grupo y para con el director abandonando la perspectiva asimétrica de la práctica coral a la que nos tiene acostumbrados la teoría tradicional de la dirección musical.

Dirigir puede definirse por un lado como la posibilidad de corporeizar patrones de expresión con el objeto de comunicar la interpretación de una obra al coro, y por otro, como un modo de construcción de sentido en comunión con el conjunto de coreutas. Tanto los músicos instrumentistas que tocan en cualquier ensamble dirigido, como los músicos o coreutas que cantan en un coro, utilizan claves auditivas, visuales²⁶ y kinéticas con el fin de sincronizar su performance con la de los demás. Las claves auditivas son proporcionadas únicamente por los otros ejecutantes-coreutas, mientras que las claves visuales son proporcionadas principalmente por el director. Si bien en términos de percepción periférica (Droll y Hayhoe, 2008) los cantantes también pueden proporcionar algunas claves o pistas visuales de sincronización entre sí, incluso en un ensamble dirigido, es el director quien provee las claves visuales más relevantes a la hora de regular el desempeño temporal grupal. La capacidad de los coreutas para

²⁶ Las claves visuales incluyen ver el movimiento del otro con sus cualidades de *esfuerzo-forma* (inspiradas en la teoría *shape-effort* de Laban, 1971) conforme la teoría del sistema de neuronas espejo y del entonamiento corporeizado (Leman, 2008). Es decir que ver al otro moverse implica ver un complejo morfo-kinético-gestual que tiene una gran cantidad de información que repercute en la experiencia sonoro-morfo-kinética-gestual del cantante.

recoger y hacer uso de estas claves de sincronización visuales y auditivas, es por lo tanto, una habilidad necesaria para una interpretación conjunta satisfactoria (Keller, 2008). Es importante destacar que los aspectos no acústicos de la ejecución musical, tales como la información visual entran en juego no solo entre el coro y el oyente o entre el coro y el director sino que también entre los coreutas y en la comunicación no verbal entre ellos, mediante gestos y miradas, lo que da lugar a los procesos de *entrainment* (Clayton y otros, 2004; Shifres, 2006) e imitación alelo²⁷ (Leman 2008). Estos movimientos entre los coreutas, constituyen junto con el componente auditivo la interacción multimodal de la que se sirve el intérprete para regular su desempeño y co-construir la interpretación coral, entendida como una práctica de significado intersubjetiva.

Los estudios sobre sincronización en la ejecución (Repp, 2004; 2005; 2006; 2008) mostraron que interviene un complejo de fases de ajuste temporal que serviría como punto de partida para analizar la sincronización entre director-coreutas y entre coreuta-coreuta. En un trabajo anterior (Ordás, 2012) proponemos un modelo teórico preliminar de análisis para la actividad coral que contempla las múltiples relaciones de sincronía entre coreutas-director (audiovisuales) y coreuta-coreuta (auditivas), para dar cuenta de la complejidad de fases temporales presentes en la ejecución coral como punto de partida para su testeo experimental. El modelo triádico propuesto como herramienta metodológica para el análisis y la revisión de problemas comunicacionales en la clase de técnica de danza (Laguna, 2013), también provee claves para estudiar el escenario de la sincronía de ambas prácticas en términos de dimensiones comunicativas que exceden la habitual caracterización de una única vía (director-coreutas en el caso del coro) e implica reconocer que el intercambio de información multimodal se produce en múltiples direcciones, (en el caso de la práctica coral, desde el director hacia los dirigidos y viceversa, y entre los mismos coreutas.

En el siguiente apartado, abordaremos cómo el aporte del paradigma de la danza, también puede pensarse desde el movimiento así como desde la sincronía interactiva.

²⁷ Este concepto está desarrollado en el Capítulo 3, apartado 3.3 *Comprendiendo la experiencia musical en términos de entonamiento e imitación.*

2.2 Intersubjetividad y contextos de producción

2.2.1 El coro y la danza

En las últimas décadas, nuevas líneas de investigación musical han comenzado a estudiar el papel del cuerpo dentro de los procesos de producción, percepción y comprensión musical. Estas teorías postulan que existen relaciones entre las propiedades emergentes de la obra musical y la forma en que músicos, bailarines y oyentes experimentan la música en su cuerpo–mente. Se han asignado propiedades kinéticas a la música a partir de la idea de que las formas sónicas tienen la capacidad de generar movimiento, es decir, que la música nos mueve (Martínez y Epele, 2009).

El estudio de la cognición musical situada en contextos de interacción grupal es un área poco explorada aún, cuyo tratamiento puede brindar claves para entender el rol del movimiento percibido en tareas de ejecución musical simultáneas a dicho movimiento percibido, como por ejemplo ocurre en la ejecución dirigida del coro o en el contexto de producción de la danza. En este sentido, el modo en que ocurre la adaptación a patrones temporales expresivos se encuentra directamente vinculado a los mecanismos de sincronización temporal intervinientes en la ejecución coral (Repp y Keller, 2008). A partir de los estudios enmarcados en estas nuevas teorías de cognición corporeizada se supone que el movimiento percibido en los mencionados contextos de producción artística (clase de danza y práctica coral) es entendido como una de las claves que forman parte del complejo multimodal audiovisual (Repp y Pennel, 2004).

La interpretación de las claves audiovisuales se tornan pistas ambientales o *affordances* (Gibson, 1977) que conducen a una acción adaptativa de los mecanismos temporales de regulación del *timing* por parte del sujeto. En un estudio anterior acerca de la inducción del *beat*²⁸ (Ordás y Martínez, 2013), observamos además que el componente multimodal de la ejecución coral se presenta como una *affordance* que tiene una función ecológica reguladora en la experiencia de la inducción del *beat* y su

²⁸ La Inducción del Beat (IB) es una habilidad cognitiva primaria que permite experimentar un pulso regular en la música y sincronizar con ella (Honing, 2012). Se prefiere utilizar el término inducción del *beat* en lugar de percepción del *beat* (y sincronización) para enfatizar el hecho de que el *beat* no siempre necesita estar presente físicamente para poder ser experimentado.

manifestación en la acción de *tapping*²⁹. Se asume que esta misma función regulatoria ocurre en el interior del coro.

Así, cuando el coreuta modifica la temporalidad en los ataques del canto con el objeto de variar la organización del pulso a partir de las claves visuales de los movimientos de dirección, el foco no estaría en el seguimiento pasivo de alguna característica de la música, sino en el control activo (manifestación de la inclinación a atribuir intenciones a la música) y la predicción de corto plazo de las secuencias musicales que seguirán inmediatamente a lo que se está percibiendo.

Los gestos y movimientos específicos en la interpretación musical funcionan como señales ilustrativas y emblemáticas (Hatten, 2006) e indican claramente el foco de atención exclusiva del intérprete, ya sea en el contenido narrativo de una canción o en mostrárselo a la audiencia. Por lo tanto, los pensamientos y preocupaciones se comunican al público a través del movimiento del cuerpo. En este sentido el movimiento corporal tiene un rol fundamental en la construcción, ejecución y percepción de la performance musical (Davidson y Correia, 2002). En línea con uno de los aportes más significativos provenientes del campo de la psicobiología, entendemos que el reconocimiento de una interacción satisfactoria genera niveles crecientes de mutualidad (Malloch y Trevarthen, 2008) viabilizando una mejor interpretación.

Entendemos que todo lo que significa sincronización de acciones, está mediado por la temporalidad. Sin embargo en ciertos tipos de danza moderna hay una menor prescripción en la interacción entre bailarines y el músico acompañante de danza, esto es, hay más posibilidad de variación dado que hay menos determinación. Durante una clase de danza de este tipo (como por ejemplo danza contemporánea) la interacción sucede en tiempo real con menos componentes pautados de antemano. En cambio, en el ensayo de una coreografía estricta como en el *ballet* clásico, así como en la práctica del coro, durante, por ejemplo, el ensayo (trazando una analogía con la clase de danza) la posibilidad de variación en la interacción la da el armado e interpretación de la obra dada y no hay mucho lugar para la variación. Entonces la mediación, en el caso que se necesite reforzar alguna voz en particular, o modificar algo que esté sonando inadecuadamente estaría prescripta a la obra a interpretar (en la práctica del coro) o a la pauta coreográfica (en la clase de *ballet* clásico).

²⁹ Procedimiento metodológico que se basa en el ejecutar (literalmente ‘golpear’, en inglés *tap*) una tecla y/o botón a los efectos de generar una marca temporal sobre un estímulo dado. El paradigma de *tapping* conforma el paradigma metodológico en la investigación de la sincronía temporal.

El componente intersubjetivo del contexto de la danza llevado a la práctica coral excede la habitual caracterización de la única vía director-coreutas e implica reconocer que el intercambio de información multimodal se produce en múltiples direcciones, desde el director hacia los dirigidos y viceversa, y entre los mismos coreutas. De manera análoga al modelo de la danza, en la performance coral se consideran las relaciones temporales al sincronizar con otros en una ejecución compartida (como por ejemplo lo que sucede en las interacciones coreuta-coreuta) y la percepción visual de la acción del otro, que influiría en la propia acción (las interacciones entre coreuta-director). Además de la audición, la relación coreuta-coreuta podría estar influida por el movimiento al igual que en la coreografía de danza.

En la práctica coral, el marco métrico musical lo da la obra a interpretar y lo expone el director durante los ensayos, el sistema de comunicación aquí entre coreutas y director difiere en la situación del ensayo con respecto a la situación del concierto; en el primero se experimenta y se aprende el *timing* musical de determinada obra mediante diversas técnicas de ensayo (acompañamiento con instrumentos, refuerzos multimodales en la comunicación del *tactus*, aprendizaje de las distintas voces de manera separada por registros vocales y demás). Durante la performance real de concierto, son los coreutas quienes vinculan los movimientos gestuales del director a sus respuestas musicales (específicamente cantando juntos) de acuerdo a mantener la sincronía regulando su desempeño temporal en función tanto de su propia ejecución (claves auditivas) como la de los coreutas próximos (claves audiovisuales y kinéticas). El principal componente comunicativo en la danza se da durante la clase, mientras que en su equivalente coral (en el ensayo) se da la instancia previa a la comunicación, se construye el mensaje inicial que parte del director (en la danza sería el correlato verbal que acompaña un ejercicio propuesto por el profesor de danza) y luego durante la performance coral será recuperado, resignificado (en términos de entonamiento y empatía) y a la vez co-construido de manera interactiva.

Al igual que en cualquier interacción social, los comportamientos entre el/los intérprete/s y el público dependen de la comunicación de la información. Si bien la música en sí es por lo general el principal medio para comunicarse, los intérpretes y el público tienen que ser capaces de *compartir* este código musical. Actualmente un fuerte corpus de investigación indica que en este caso las adaptaciones de las intenciones musicales de los *co-performers* unos con otros generan un complejo musical coordinado (Williamon y Davidson, 2000), el público oyente tiende a detectar incluso pequeños

cambios expresivos en la música (Sloboda y Leman, 2001), y tanto los *performers* como la audiencia tienen ideas similares acerca de lo que está comunicando el material musical (Sundberg, Fryden y Friberg, 1995).

2.3 Implicancias y aportes desde las teorías comunicacionales

2.3.1 La mente intersubjetiva

La perspectiva intersubjetiva de doble vía o de segunda persona, se presenta como una alternativa válida para comprender la comunicación en la experiencia musical de los cantantes y el director durante la performance, respecto de la Teoría de la Teoría (TT) y la Teoría de la Simulación (TS), ambos conceptos de la teoría de la mente, abordados clásicamente por la filosofía de la mente.

La teoría de la mente es esa parte de la filosofía de la mente que se pregunta acerca de cómo hacemos los seres humanos para entender aquellas cosas que diferencian la mente de nuestros congéneres de nuestra propia mente. Sus tópicos se basan en preguntarse cómo se entiende al otro, es decir, aquellas cosas que el otro piensa con sus intenciones, sus creencias, sus valores, y que en términos de la filosofía de la mente son sus *actitudes proposicionales* (Premack y Woodruff, 1978). A una persona se le adjudica intencionalidad dado que se construye una teoría de su mente. Las dos grandes perspectivas distintas mediante las cuales se ha abordado la teoría de la mente son:

- *Teoría de la teoría* (TT): Implica que nosotros entendemos la mente del otro porque somos capaces de elaborar una teoría acerca de lo que uno piensa. Es decir que se trata de una teoría con premisas y conclusiones que derivan de esa premisa que le atribuyo al otro (Gopnik, 1993; Gopnik y Wellman, 1994; Stich y Ravenscroft, 1994). Esta perspectiva ha sido denominada de *Tercera Persona*.
- *Teoría de la simulación* (TS): Entendemos la subjetividad del otro porque somos capaces de ponernos en sus zapatos. Puedo sentir lo que siente el otro porque soy capaz de sustituirme. Yo me pongo en el lugar del otro simulando que soy el otro. Puedo entender al otro porque puedo *simular* que soy el otro (Gordon, 1979; 1995; 1996; Goldman, 1993). Esta perspectiva ha sido denominada de *Primera Persona*.

Si a partir de la perspectiva de *primera persona*, pasamos de una mirada acerca del yo, a la de *tercera persona*, la del *vos/él o ella*, una perspectiva de segunda persona

se enfoca en el *nosotros*. Ciertos cambios en los paradigmas de la filosofía de la mente en relación a esto, abrieron paso a esta nueva perspectiva de *segunda persona* (Gomila, 2002; 2003) que supone que yo entiendo al otro (entiendo su subjetividad) porque soy capaz de actuar con el otro. Esta perspectiva es la base las experiencias de intersubjetividad, que son también inherentemente musicales. De manera representativa en el *hacer conjunto* que supone cantar en un coro, esta perspectiva pone el énfasis en el *tiempo compartido* en la interacción. En términos de Gomila (2003):

“Es el modo de atribución mental implicado canónicamente en la interacción directa, cara a cara, con otro. Tales interacciones están mediadas por la atribución mental recíproca entre los participantes, que tienen lugar de manera directa, espontánea, implícita y reactiva, sin pretensiones explicativas o predictivas, sino como el modo de dar sentido a la conducta del otro y adaptar la propia adecuadamente al contexto relevante. Tales atribuciones son posibles por la dimensión expresiva, emocional e intencional, de la conducta, que es perceptible como un patrón (lo que no garantiza el acierto, ni elimina la posibilidad de engaño; al contrario, es lo que lo posibilita)”. (Gomila, 2008; pp. 4-5).

La explicación de segunda persona es más amigable que el modelo clásico, como marco para entender la comunicación en el coro. Implica menos pasos, menos intervención de la cultura, y por eso también resulta aplicable a la explicación de la comunicación en la temprana infancia, que aún no está mediada por el lenguaje, y mucho menos mediada por la cultura; un bebé se puede comunicar con su mamá más allá del lenguaje, se puede comunicar a través de *hacer algo juntos*. Hay una comunicación que va más allá de lo conceptual.

La teoría de segunda persona también tiene un fuerte asidero en los sistemas de neuronas espejo (Rizzolatti y Arbib, 1998; Gallese, 2005), que son grupos de neuronas que intervienen en la realización de una tarea, pero que se activan cuando nosotros observamos realizar esa tarea, aunque nosotros no la realicemos. Por ejemplo, si vemos comer a alguien, al verlo comer activamos neuronas motoras que serían las responsables de que hagamos las mismas acciones para comer. Esa activación es inhibida a tiempo para que no hagamos el esfuerzo físico que implicaría comer, pero sí nos predispone a hacerlo. Básicamente los sistemas de neuronas espejo tendrían la función de predisponer una tarea a partir de lo que percibimos visual o auditivamente. A su vez, esa activación de las neuronas espejo inhibidas a tiempo es lo que también podríamos llamar

simulación pero no en el sentido de la teoría de la simulación, sino que sería la simulación que interviene en el hacer con el otro, en la intersubjetividad.

En este marco de pensar cómo la comunicación puede ser entendida de *segunda persona*, al pensar cómo nos comunicamos con la música, cómo comunicamos la música, aparece el concepto de *Musicalidad Comunicativa* (Malloch y Trevarthen, 2008). El modelo de interacción que presenta esta teoría subyace a muchas modalidades diferentes de interacciones humanas, incluyendo también las que pueden existir entre un maestro y un alumno en un aula o entre el paciente y su terapeuta en la consulta (Trevarthen y Malloch, 2000).

2.3.2 Musicalidad comunicativa

Como discutimos antes en este mismo capítulo, proponemos abandonar el hecho de pensar la comunicación en la música (y más precisamente en el estudio de la práctica coral) mediante el proceso comunicativo lineal y simétrico de *emisor-canal-mensaje (código)-receptor*, pasando a una idea de construcción conjunta de una narrativa, esto es *hacer juntos* en la comunicación, mediante *estar juntos* en el tiempo.

El concepto de musicalidad más allá del lenguaje, está definida como “*una habilidad innata y universal que se activa en el nacimiento y que es vital para la comunicación sociable satisfactoria entre la gente*” (Malloch y Trevarthen, 2008). Sin embargo aun adhiriendo a esta idea de *musicalidad comunicativa*, comprendiendo la música como algo que está ocurriendo entre nosotros y se hace juntos, cuestionando la idea de la música como objeto sonoro, creemos que un punto discutible de la teoría es el innatismo que proponen los autores, es decir que los seres humanos nacemos con la habilidad de vincularnos de esa manera genéticamente. En este sentido, acordamos con pensar la comunicación desde una perspectiva de segunda persona, al igual que entendemos al otro porque hacemos algo con el otro y no porque elaboramos una teoría del otro, pero no pensamos necesariamente que eso depende de una habilidad innata.

Volviendo a la teoría, la *musicalidad comunicativa* se define específicamente como la habilidad para congeniar con el tiempo y el contorno del gesto motor y sonoro del otro. Dicho de otro modo, es la habilidad que nosotros tenemos para acoplar las conductas al ritmo (es decir a la evolución en el tiempo) y al contorno del gesto motor sonoro. Aquí nuevamente se amplía la visión de música más allá de lo sonoro. Es un concepto de índole no proposicional (Stubley, 1992) y que supone la idea de

construcción de la música juntos en el tiempo, lo que entendemos que sucede en la práctica coral.

La *musicalidad comunicativa* es la habilidad que nos permite comunicar y entender la vitalidad, la experiencia de lo vital, lo vivo. La experiencia de la vitalidad está en la base tanto de esa capacidad con función comunicacional como de aquellas que se vinculan a otras de las funciones como la autorregulación, el placer, etc. Esto da cuenta de que nosotros (si no padecemos ningún trastorno psicológico) nos comunicamos entre seres vivos, es decir no nos comunicamos con las paredes; y es esa misma experiencia de la vitalidad la que nos permite a nosotros comunicarnos (le hablamos a algo que se mueve o está vivo). Otro ejemplo sería cuando un niño mediante el jugo le habla a un muñeco, que aunque está inanimado, seguramente éste lo mueve o actúa sobre el muñeco para justamente *darle vida* y así poder *comunicarse* dentro de su entorno lúdico. En este ejemplo, la experiencia de la vitalidad está justamente en el movimiento que permite la comunicación.

Podemos decir entonces que esta idea de *musicalidad comunicativa* cobra interés al pensarla como un dispositivo que tiene lugar en la práctica del coro y que se da entre los cantantes y el director, dado que también tiene que ver con el modo en que nosotros podemos movernos con el otro (entre los mismos cantantes, dentro de la cuerda, entre cantantes de las distintas cuerdas, uno o muchos cantantes con el director, y viceversa). En este proceso de hacer la música juntos, cantar juntos; siendo el coro una de las actividades prototípica de construcción (social) conjunta de una meta común, la *musicalidad comunicativa* tiene que ver con la idea de que estamos entendiendo al otro si nosotros podemos congeniar nuestro movimiento con el otro.

Podemos mencionar un ejemplo que se da en las hinchadas de fútbol que resulta análogo a los coros, en el sentido de que todos juntos están destinados a realizar una meta común, algo que los unifica y hace que estén juntos dirigidos a eso, una idea a nivel sonoro que la expresan con su canto y sus movimientos: en el caso de la hinchada será alentar a su equipo, o molestar al rival; en un coro será el objetivo interpretativo de la obra y en este caso el director sería el que de alguna manera unifica el discurso y la intención (la narrativa en términos de la teoría de *musicalidad comunicativa*). Volviendo al ejemplo de la hinchada, imaginemos entonces un estadio repleto de gente, con todos cantando y sincronizando los movimientos del brazo y la mano en un gesto repetitivo hacia adelante y atrás; éste es el movimiento que hacen todos juntos para congeniar unos con otros en la *performance*. Esa *armonía* no tendría lugar si se mueven

todos de manera distinta, o hacen distintos gestos sin relación entre sí. En este punto hay un encuentro que empieza a ser conjunto, lo que se constituye como un aspecto fundamental para la comunicación. En un coro por ejemplo, en tiempo real durante la performance, no se dicen nada verbalmente entre ellos pero si se encuentran haciendo lo mismo, es que se están *entendiendo* en algún aspecto, y no hacen falta las palabras.

En el caso de cantar en un coro, estar juntos es tanto congeniar con el gesto del movimiento del otro como también con el contorno y la expresión sonora. En los modos similares de producir esa expresión se produce ese encuentro. No necesariamente se trata de hacer los mismos movimientos sino que lo importante es *congeniar* con el ritmo donde los sonidos y los movimientos puedan *aparearse*. Podemos mencionar por ejemplo el caso de la danza con una pareja de tango, ambos se mueven de manera diferente, no hacen una coreografía estricta (en la concepción del *ballet* clásico), sino que hay lugares rítmicos donde se produce el *encuentro*. En el caso del coro también pasa con el sonido, ese encuentro puede ser la intensidad, el ritmo, la altura, etc.

Los fundamentos de la teoría de la *musicalidad comunicativa* (Malloch y Trevarthen, 2008) suponen la base de la intersubjetividad en *segunda persona* para estudiar los procesos de intercambio comunicacional que se suscitan entre los cantantes y el director.

2.4 Hacia un modelo de comunicación interactivo

2.4.1 El estudio de la sincronía en la ejecución grupal

Estudios empíricos tales como los de Bruno Repp (2004; 2005; 2006; 2008) uno de los investigadores que más ha puesto el foco en el análisis de los procesos intervinientes en las relaciones de temporalidad entre ejecutantes, demuestran que durante la ejecución compartida existen períodos de adaptación y convivencia en el tiempo, lo cual deviene en su replicación como producto de las interacciones de las fases temporales que se suceden en el interior del proceso comunicativo. La adaptación del *timing* es uno de los procesos cognitivos que permite a los individuos alcanzar una meta común (entre miembros de un grupo/ensamble) y que brinda coordinación y cohesión al ensamble mientras se comparte la acción musical; para su realización se requiere ir ajustando el *timing* propio con el fin de mantener la sincronía frente a eventuales cambios de tempo u otros eventos más o menos predecibles.

Si queremos analizar el modo en que los procesos de regulación temporal (inducción del *beat* y *timing*) se sustentan en la práctica coral, debemos primero entender que dicha práctica provee un ambiente rico de interacciones entre director-coreutas, coreutas-coreutas, en donde los integrantes del conjunto construyen la temporalidad de la ejecución (Ordás, 2012). Luego, es necesario indagar acerca de cuáles son las claves o pistas temporales que el coro obtiene del director, el director de los coreutas y los coreutas entre sí; cuál es el grado de emparejamiento entre ellas (quién las guía o conduce en cada caso) y cuáles resultan ser más relevantes (dominancia auditiva, audiovisual o visual) en el devenir temporal de la ejecución coral.

La coordinación, la sincronización mutua y/o el intento de los ejecutantes de interactuar de maneras satisfactorias debieran considerarse como un tema de estudio central al momento de comprender cualquier manifestación de música grupal. En este sentido, uno de los aportes más significativos provenientes del campo de la psicología consiste en el reconocimiento de que una interacción satisfactoria genera niveles crecientes de mutualidad (Malloch y Trevarthen, 2008). El estudio sistemático de la temporalidad interactiva en la ejecución ha comenzado a realizarse recientemente en el campo de la Psicología de la Música. Se estudian las relaciones intersubjetivas en términos de la adecuación y adaptación continua de los intérpretes a la pauta temporal.

La sincronización sensorio-motora, en tanto coordinación rítmica con otros actores en contextos de percepción y acción³⁰ se pone de manifiesto en las artes temporales, más precisamente durante la ejecución musical y la danza. Las relaciones de sincronización entre los ejecutantes se organizan en un proceso complejo de interacción temporal denominado *entrainment* (Clayton y otros, 2004; Shifres, 2006) que básicamente es poner a alguien junto con otro a coordinar acciones sean éstas movimientos, cantos, pulsaciones, y demás, en el tiempo; lo que supone una readecuación permanente. Dichas relaciones han sido estudiadas en su mayoría mediante el análisis de la coordinación resultante entre la ejecución de una secuencia de pulsos o *beats* con referencia a un estímulo auditivo que provee otra secuencia de pulsos o *beats*. Estos estudios que abordan la sincronización denominados de *intertapping* por la técnica metodológica empleada (Repp, 2004; Repp y Keller, 2005; Repp y Keller,

³⁰ En el marco de las teorías de las ciencias cognitivas de segunda generación se ha caracterizado a la audición y a otras experiencias musicales como formas de interacción o percepción-acción con el ambiente (Leman, 2008; Clarke, 2005). Encuadradas así, la acción y la percepción se entienden en una relación recíproca como dos aspectos de un único proceso cognitivo.

2008) indagan acerca de cómo caracterizar de la mejor manera la información perceptiva y los procesos internos que les permiten a los ejecutantes tanto el logro como el mantenimiento de la sincronización sensorio-motora. Si bien el *entrainment* (Clayton y otros, 2004) y la sincronización sensorio-motora (Repp, op. cit.) tratan acerca del estudio de la temporalidad, ambos conceptos devienen de campos disciplinares distintos. Los estudios de sincronización se ubican mayoritariamente en el campo de las ciencias cognitivas clásicas, en cambio el *entrainment* es un concepto proveniente de los sistemas dinámicos que toma una metáfora del campo de la física.

La sincronización resultante del proceso de *entrainment* es controlada de manera conjunta mediante dos procesos de corrección del error denominados corrección de fase (CDF) que involucra la sincronización con un alto grado de automatismo, como ocurre al mantener una pulsación isócrona, y corrección de período (CDP) que es un tipo de sincronización que requiere altos niveles de conciencia y atención, como ocurre por ejemplo al seguir una pulsación con cambios de tempo. Ambos procesos difieren en el grado de control cognitivo que demandan y pueden estar asociados a distintos circuitos cerebrales (Repp, 2005). Asimismo, ambos procesos son útiles para ejemplificar de manera general la distinción entre los mecanismos subconscientes para la regulación de la acción y los procesos conscientes involucrados en el juicio perceptivo y el planeamiento de la acción.

Desde la perspectiva de la teoría de los sistemas dinámicos, la sincronización sensorio-motora es entendida como una forma de *entrainment* de un proceso oscilatorio (motor) con otro (perceptivo) a consecuencia de un apareamiento unilateral y/o mutuo (Pikovsky y Rosenblum, 2001; Wimmers y otros 1992); el apareamiento unilateral se produce, por ejemplo, al ejecutar una pulsación (proceso motor) sincronizando con una secuencia de sonidos percibida de un metrónomo (proceso perceptivo), en tanto que el apareamiento mutuo ocurre al sincronizar una pulsación con otro ejecutante; esta sincronización es el producto de un acoplamiento temporal adaptativo unilateral y mutuo respectivamente.

Volviendo al análisis de los procesos de *entrainment* modelizados por Repp, encontramos que la sincronización con una pulsación isócrona demanda el ajuste de la ejecución con una fase temporal, es decir, que en esta tarea se activa un proceso de CDF. En cambio, si la tarea consiste en sincronizar acciones rítmicas con una secuencia que consta de pulsaciones con cambios de tempo, la corrección temporal de la ejecución en relación a los eventos que se suceden en el tiempo pone en juego procesos del tipo

CDP. Durante estos procesos se sucede un ajuste continuo y adaptativo de la periodicidad de los eventos percibidos con respecto a la temporalidad interna auto-regulada o proceso oscilatorio (Repp, 2005).

2.4.2 Las claves visuales y auditivas como fuentes de información temporal

Otras investigaciones acerca de la temporalidad en la ejecución proveen evidencia empírica con respecto a la importancia que adquiere la información visual en toda situación de ensamble (Katahira y otros, 2007); se observa en estos estudios que la performance emerge de la co-construcción del tiempo mediante la adaptación y la sincronía interactiva audiovisual. Si bien los estudios acerca de la sincronización se habían basado mayoritariamente en la interacción en términos de la búsqueda de ajuste temporal respecto de una secuencia de sonidos musicales o de sonidos de un metrónomo, investigaciones como la citada previamente han comenzado a señalar que los ejecutantes utilizan un amplio repertorio de comportamientos no verbales que inciden en la coordinación con otros. Siguiendo esta línea de pensamiento, estos estudios tratan de examinar el rol del movimiento en la ejecución sincronizada, más precisamente la relación que existe entre los movimientos corporales de los participantes en condiciones visuales (los participantes van ajustando su ejecución mientras se observan y se escuchan) y no visuales (los participantes van ajustando su ejecución solamente escuchando al otro).

Los resultados del estudio de Katahira y sus colaboradores permitieron clarificar al menos dos aspectos significativos: i) la presencia de la información visual contribuye a la coordinación temporal entre los ejecutantes y ii) cuando se dispone de información visual la interacción entre los movimientos corporales de los ejecutantes ocurre en respuesta a la necesidad de coordinar temporalmente entre sí. Por lo tanto, sugieren que el movimiento corporal realiza un aporte significativo en la coordinación temporal entre ejecutantes. En el citado estudio, los investigadores examinaron las similitudes entre los movimientos de los participantes en la condición visual considerando el patrón temporal y el tamaño de los movimientos, con el fin de comprender la interacción existente entre ellos (Katahira y otros, op. cit.). La comparación mostró que los movimientos se asimilaban, es decir, que mientras los ejecutantes se observaban existía una similitud creciente en los patrones temporales y en el tamaño de dichos movimientos. La ausencia de esas similitudes durante la condición no visual dejó al descubierto que sin control visual los movimientos exhibían sus características individuales y no presentaban la

asimilación observada en la otra condición. Esto significa que la similitud en los movimientos corporales emerge de la interacción visual entre los ejecutantes, lo cual sugiere la posibilidad de entender a la música, no sólo como una señal sonora, sino como un objeto intencional susceptible de ser captado en forma de acciones y, consiguientemente, en forma de re-síntesis corporeizada (Leman, 2008). Del mismo modo, cuando los cantantes igualan sus movimientos al verse también tiene lugar el sistema de neuronas espejo (explicado previamente en el apartado 2.3.1) respecto de la idea de sentido de meta que tiene en el sistema motor el ver a otro cantante próximo haciendo un movimiento con sentido de meta, como también lo es el movimiento de la gesticación del director.

De acuerdo a la teoría de la simulación ideo-motora (Leman, 2008) los estímulos sonoros próximos son transformados mediante la actividad sensorio-motora en un objeto imaginario - o evento distal - con cualidades, valencias e intenciones que se expresan en nuestros movimientos internos no visibles, o en nuestras acciones corporales visibles relativas a dicho proceso de simulación. De manera tal que en la experiencia con la música, el movimiento deviene en acción relevante e intencionada hacia la energía física del sonido (Epele y Martínez, 2011). En relación con lo anterior, la adquisición y predicción de trayectorias de movimiento y de acciones dirigidas a una meta con fines expresivos forman parte importante de la actividad del músico ejecutante para manejar la música como información expresiva; razón por la que los ejecutantes músicos pueden entender claves distales más elaboradas en base a representaciones desarrolladas en el ejercicio de la práctica específica (Repp y Knoblich, en Leman, 2008). La intención gestual del intérprete se traduce en las acciones corporales de ejecución musical, en tanto que el análisis de las propiedades físicas mensurables - temporalidad, dirección y velocidad - de dicha ejecución permite encontrar indicadores para comprender el modo en que la comunicación del significado emocional tiene lugar (Epele y Martínez, 2011).

La mayoría de los estudios acerca de la sincronía interactiva han sido realizados para examinar la interacción temporal entre los ejecutantes y conocer cuáles son los procesos intervinientes en la auto-regulación temporal. Sin embargo muy pocos son los trabajos que han abordado el estudio de esta temática en el campo de la dirección coral. Tal como se indicó más arriba, el tratamiento de la sincronía en la actividad coral debería abordarse desde una perspectiva más abarcadora a partir del estudio de la interacción entre el director y los coreutas y entre coreuta y coreuta; se presume que el

modo en que la producción sonora de este complejo interactivo se organiza en el tiempo tiene un efecto en el resultado de la interpretación.

El estado del arte en el estudio de la dirección coral no brinda los suficientes elementos para comprender y resolver estas problemáticas de interacción. Si bien el director de coro es el principal responsable de la coordinación de los coreutas para lograr una interpretación exitosa, la bibliografía existente acerca de la dirección de coro (Davidson, 1941; Van Hoesen, 1950; Inghelbrecht, 1954; Gallo y col., 1979; entre otros) se centra en el estudio de algunos aspectos técnicos y analíticos de la ejecución tales como la técnica gestual, la postura corporal y algunas de sus concomitancias estilísticas, omitiendo por completo el tratamiento de variables de índole psicológica como las que intervienen en el estudio sistemático de las problemáticas de la interacción y adecuación entre los participantes de la actividad coral.

2.4.3 El estudio de las relaciones de sincronía en el coro desde una perspectiva corporeizada.

Como ya hemos dicho, en el análisis de las interacciones entran en juego tanto los aspectos vinculados a la sincronía interactiva como a la contingencia de las acciones entre los intérpretes. Entre los principales antecedentes en el tema se destacan las investigaciones de Clayton (1986) y Fredrickson (1994). Estos autores son algunos de los primeros en reportar evidencia empírica acerca de los aspectos temporales de la ejecución. Más precisamente, delimitan el problema al abordaje de la interacción director-músico como objeto de estudio e identifican distintas fuentes de información de patrones temporales en la ejecución; entre estas fuentes se cuentan el desempeño del director (fundamentalmente a través de la géstica), el desempeño observable de los otros ejecutantes (por ejemplo, el resultado sonoro del o de los otros participantes de la ejecución), las indicaciones de la partitura y la propiocepción del sentido del ritmo del músico. Estos estudios de la ejecución grupal se sitúan en el campo de la cognición musical corporeizada y presentan una línea de investigación acerca del problema de las características de los gestos del director y de la sincronización músicos-director empleando nuevas y minuciosas técnicas de análisis³¹ (Maruyama y Thelen, 2004; Luck

³¹ Entre las técnicas de microanálisis del movimiento y el sonido podemos mencionar: (i) El uso de tecnologías de mediación para el registro, la captura y el análisis del movimiento corporal durante la performance (*Optitrack® Natural Point®; Kinect, Mocap Toolbox y Matlab*). El estudio de la relación entre el movimiento y el sonido permite analizar el complejo sonoro-kinético emergente de las

y Toiviainen, 2006; Luck y Nte, 2008, Luck, Toiviainen y Thompson, 2010; Toiviainen, Luck y Thompson, 2010). Esta manera de abordar el estudio de la práctica coral atendiendo tanto a la gestualidad del director como a la temporalidad interactiva director-coreutas es sumamente novedosa y amplía el foco de atención hacia aspectos de la experiencia musical que habían recibido poca o ninguna atención en la literatura de investigación en el área.

Entre las investigaciones que más recientemente han avanzado en el tema pueden mencionarse las de Luck y Sloboda (2007), Luck y Nte (2008) y Konvalinka, Vuust, Roepstorff y Frith (2009). Mediante un examen sistemático de la ejecución con director, por ejemplo, Luck y Nte observaron que el gesto del director, más precisamente el radio de su curvatura y la magnitud de su trayectoria, se constituyen en claves o pistas visuales que el intérprete utiliza para regular los atributos temporales (o rítmicos) de su propia ejecución al momento de seguir el tempo (pulsación o beat) indicado. Aunque no en el terreno específico del estudio de la actividad coral, Konvalinka y sus colaboradores brindan evidencia de que los estímulos sonoros producidos por un ejecutante afectan el desempeño del o de los otros ejecutantes que interactúan con aquél cuando éstos intentan coordinar temporalmente con él en la ejecución; llevado al estudio de la interpretación coral, esto sugiere que el desempeño de un miembro del coro puede constituir para otro coreuta (principalmente aquel situado en el entorno espacial próximo) una clave o pista proximal, de naturaleza sonora, a partir de la cual el segundo intente interactuar de manera más o menos consciente con el primero, con el fin de regular su propio desempeño.

Considerados en conjunto, los estudios mencionados permiten elaborar el supuesto de que el coreuta que integra el grupo coral interactúa tanto con el director como con sus pares (los otros coreutas) valiéndose de claves visuales, sonoras y kinéticas que utiliza para adaptar de manera más o menos consciente los atributos temporales de su desempeño individual, persiguiendo esta actitud intencional con la finalidad de lograr una comunión en beneficio de la agrupación (el coro). Al mismo tiempo, estos antecedentes ponen de manifiesto que la sincronización entre el director y los coreutas es factible de ser estudiada empíricamente. La recolección de evidencia empírica sistemática permitirá conocer mejor la naturaleza y el funcionamiento de las

performances; (ii) El uso de herramientas de análisis acústico de la señal sonora mediante el empleo de software tales como *Sonic Visualiser*, *Mirtoolbox* y *MIDItoolbox* bajo la plataforma *MatLab*, etc.

claves o pistas que regulan la interacción temporal en la ejecución coral, pero primero es necesario considerar el modo en que las diferentes variables interactúan para proporcionar dichas pistas. En esta tesis se estudió la relación entre el movimiento y la afinación pero no entre el movimiento y el sonido resultante. Un supuesto es que también el movimiento puede influir en el sonido conforme el concepto de *forma sónica en movimiento* (Leman, 2008). En este sentido, ver moverse al otro con un determinado esfuerzo o *effort* (Laban, 1971) podría generar un impulso gestual en la propia emisión vocal.

2.4.4 Un modelo de las claves multimodales interactivas de la actividad coral

En el modelo que vamos a presentar para el estudio de la sincronización entre ejecutantes en el coro se postula que dicha actividad está regulada por un conjunto de fases temporales que se combinan al entrar en interacción las diferentes diadas director-coreutas y coreuta-coreuta. De un modo general, aun cuando solamente dos ejecutantes sincronizan, se genera un sistema en el que mediante una pulsación percibida (ya sea co-construida o dada) se sucede un proceso de adaptación mutua en el devenir temporal, materializado a través de un proceso de mutuo entonamiento temporal con retroalimentación momento a momento que tiende a regular el desempeño de los ejecutantes.

En el siguiente modelo prototipo (triangular) contemplamos la totalidad de las relaciones de sincronía analizadas junto con los otros patrones de información temporal que tienen lugar en este proceso (ver Figura 2.1). Estas claves o pistas temporales son i) auditivas (i.e. las que provienen de otros coreutas), ii) viso-kinéticas (i.e. las que provee el director mediante su repertorio de movimientos corporales y géstica particular) y iii) la combinación de ambas (i.e. las que obtiene el coreuta de la ejecución de sus pares al mismo tiempo que es conducido por el director y la retroalimentación del coro a este último). Este complejo interactivo se ve plasmado durante la ejecución de una obra coral donde se podría hipotetizar que ante eventuales asincronías entre la géstica del director y el resultado sonoro del coro, la principal fuente de información temporal de los coreutas para regular sus acciones y retomar la sincronía con el director serían las claves comunicativas auditivas y las audiovisuales, con lo cual, podríamos decir que el componente multimodal de la ejecución coral se presenta como una *affordance* (Gibson, 1977) que tiene una función ecológica reguladora en la experiencia, mientras que el

director, mediante los movimientos gestuales intentará retomar la sincronía del conjunto en su totalidad, ya que lo que él brinda lo hace sólo a través de la modalidad visual.

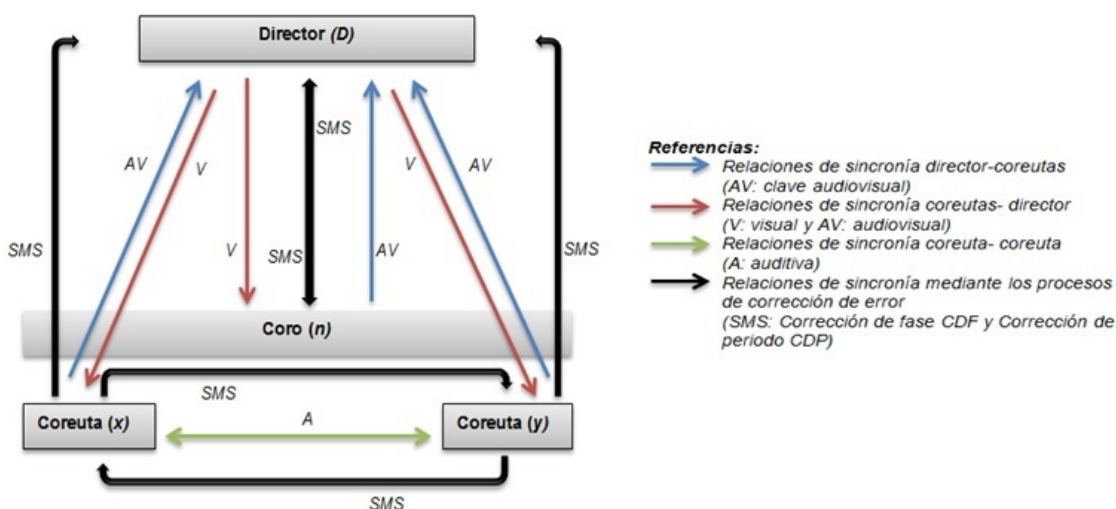


Fig. 2.1: Modelo prototípico explicativo del intercambio de información multimodal en relación a la sincronía interactiva durante la ejecución coral (Ordás, 2012).

El modelo prototípico de interacción de las claves comunicativas de la dirección coral que se ha propuesto tiene en cuenta la complejidad de las relaciones de fases temporales que influyen en la sincronía interactiva del complejo coral. Como se dijo anteriormente, en el caso de la actividad coral existen dos actores intervinientes encarnados por el director y los coreutas; a su vez, ambos son tanto ejecutantes como intérpretes. De esto se desprende que la práctica de la ejecución vocal de conjunto es una actividad temporal multimodal intersubjetiva en la que individuo y conjunto se unen con el objeto de interpretar una obra musical. La comunión que emerge de la sincronía interactiva, donde el tiempo se co-construye mediante la adaptación mutua a partir de las distintas claves de información temporal (ya sean visuales, auditivas o audiovisuales y kinéticas) provenientes de las distintas fuentes (director y otros coreutas) se considera un factor determinante en el resultado de este proceso comunicacional.

Consideramos la necesidad de una investigación que contemple la complejidad de estos mecanismos interactivos tal como fueron modelizados aquí, para entender mejor el interior de este ambiente social de práctica de significado musical, cuyo abordaje ha sido tradicionalmente realizado a partir del modelo conceptual subyacente del poder de autoridad del director hacia la masa de los dirigidos subordinados a su conducción, y que, de acuerdo a las teorías actuales de la psicología social de la música

y de la cognición musical corporeizada adquiere una mirada diferente. El conjunto coral es visto ahora como un organismo social en el interior del cual se producen relaciones de acoplamiento temporal que tienen como fin el de construir una mutualidad creciente que preserva los niveles de equilibrio dentro del conjunto y ayuda a concebir a la interpretación de las obras como una práctica de significado corporeizada, sentida y situada.

Tomando como punto de partida este modelo teórico realizaremos los testeos experimentales presentes en esta tesis, con el fin de contribuir a la comprensión de los mecanismos que permiten la interacción en el interior del coro y a una mayor comprensión de su naturaleza y alcance. El estudio de las variables comunicativas y las formas sociales que intervienen en la práctica coral se consideran de particular importancia para la elaboración futura de una pedagogía de la enseñanza de la dirección coral.

2.5 Síntesis

La perspectiva de segunda persona intersubjetiva y de doble vía, como la definimos en el presente capítulo, presenta grandes ventajas para comprender la comunicación en la práctica del coro ya que pone el énfasis en el tiempo compartido en la interacción. Nos permite entender que la circulación de contenidos no verbales se da a través de diferentes modalidades perceptuales. Es decir que da lugar a considerar el procesamiento de la información percibida a través de diferentes vías y la posibilidad de establecer isomorfismos con quienes compartimos la producción de significados incluso ya desde la temprana infancia, en las prácticas que signan la musicalidad comunicativa.

El movimiento juega un rol fundamental en la performance coral ya que favorece el establecimiento de pautas dinámicas similares entre modalidades sensoriales diferentes. De este modo entran en juego en el análisis de la práctica coral las interacciones vinculadas a la sincronía interactiva. El estudio sistemático de las relaciones de temporalidad y sincronía entre ejecutantes ha comenzado a realizarse recientemente y es explicado mediante el concepto de *entrainment*, que consiste en un complejo proceso de interacción temporal y adaptación continua entre los intérpretes. Algunos estudios informan que la sincronización es controlada de manera conjunta mediante dos procesos de corrección denominados CDF y CDP³². Otras investigaciones

³² (CDF) corrección de fase y (CDP) corrección de periodo.

señalan la relevancia de la información visual para la coordinación entre ejecutantes en cualquier situación de ensamble. Sin embargo los escasos estudios de temporalidad en el campo de la dirección coral se han centrado sólo en la relación director-coreutas.

En este capítulo mostramos un modelo de análisis para la actividad coral que contempla las múltiples relaciones de sincronía entre coreutas-director y coreuta-coreuta, para dar cuenta de un modo más abarcativo de este particular escenario de interacción.

CAPÍTULO 3

La práctica coral como experiencia corporeizada

3.1 Introducción

En este capítulo se revisarán marcos teóricos que en el contexto de esta tesis se considera que aportan una mirada distinta para estudiar la práctica coral, al comprenderla como una práctica corporeizada, intersubjetiva y situada. Las *Ciencias Cognitivas de Segunda Generación* (en adelante, CC2G) son un marco teórico de investigación reciente que constituye una base de soporte para esta investigación debido a sus contribuciones en el estudio de los aspectos de la corporalidad como imitación y como entonamiento y formas de entonamiento, los aspectos de la intersubjetividad (ver Capítulo 2) y la relación entre cognición y emoción. En el primer apartado relevaremos la historia de las CC2G enfocando en los aspectos que se vinculan con nuestro estudio de la práctica en el coro (3.2). En el segundo apartado haremos énfasis en los términos del entonamiento y la imitación (3.3). Luego se establecerán vinculaciones respecto de las relaciones entre el cuerpo, sonido y movimiento para la práctica del coro (3.4) en particular respecto de la experiencia temporal de la sincronización en el coro y ciertas teorías relativas a la intersubjetividad y la construcción conjunta del sonido como la *Teoría de la Calidad de la Coalición como Señal* (Van Noorden, 2010) (en adelante TCCS), como uno de los marcos que revisa la ontología de la construcción común y sus raíces evolutivas (3.4.2). A lo largo de este capítulo entonces, revisaremos estos marcos teóricos en el contexto de las CC2G, partiendo de cómo nace, cómo se desarrolla, qué programas tiene y cuáles son las teorías que más se vinculan con el estudio del coro.

3.2 Las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación (CC2G) en el estudio de la experiencia musical

En las últimas décadas han surgido, entre las denominadas ciencias cognitivas, programas alternativos a los desarrollados en el seno de la ciencia cognitiva clásica que entiende a la cognición desde una perspectiva corporeizada, situada y distribuida (Gibbs, 2006; Johnson, 2007). Emergentes dentro del propio marco de las Ciencias Cognitivas Clásicas (CCC), estas propuestas abarcan una amplia gama de

investigaciones respecto de disciplinas muy diversas -como la Psicología del Desarrollo (Trevvarthen, 1998; Bruner, 1997; 2000; Thelen, 2000; Reddy, 2008), la Psicología Experimental, la Lingüística, la Inteligencia Artificial y la Neurociencia (Beer, 2000; Pansksepp y Trevarthen, 2008; Semin y Smith, 2008)- que se agrupan bajo la denominación de Cognición Corporeizada o también se las nombra CC2G (Johnson 2007; Leman 2008). Para las teorías enmarcadas en esta nueva corriente de pensamiento, la continuidad entre cuerpo y mente, sostenida principalmente desde las neurociencias (Damasio, 2003/2005; Gallese, 2005; Rizzolatti y Sinigaglia, 2006) se ve reflejada en la continuidad entre cognición y emoción, que era negada por la CCC, de tal suerte que esta última es vista como un factor crucial en la formación de procesos psicológicos complejos (Lakoff y Johnson 1999; Johnson 2007).

“El significado musical es precisamente ese tipo de significado corporeizado. La música no representa típicamente nada, aunque algunas veces pueda contener algunos elementos representativos en una obra en particular. La función de la música es, en cambio, presentación y enacción de la experiencia sentida” (Johnson, 2007; p. 238).

La cognición musical corporeizada postula una visión particular de la mente, la materia y el cuerpo humano en la que la mente musical es concebida como corporeizada, mediada por el cuerpo humano. En el ámbito de las denominadas CC2G ha tenido lugar la recuperación de aspectos de la dimensión humana, en particular de los modos en que el tiempo, el cuerpo, el movimiento y la emoción se manifiestan dinámicamente en la experiencia musical que tiene lugar en los ambientes de practica social de la música, ampliando así la dimensión indagativa de la idea de experiencia en el estudio de la música:

“La música en tanto corriente sonora de eventos tiene, por analogía con las formas del movimiento en la danza, la capacidad de adoptar en la experiencia una forma (en este caso sónica) que impacta de modo directo en el sistema fisiológico humano. Esto es posible gracias a que cuando las personas se relacionan de manera directa con la música entran en resonancia conductual con la energía física sonora.” (Martínez y Pereira Ghiena, 2011; p. 522).

En la práctica musical en tanto dominio de experiencia que involucra la percepción y la acción, el flujo de eventos sonoros se configura en la cognición como una *forma sónica en movimiento* (Martínez y Pereira Ghiena, 2011). Según Leman (2008), los patrones sonoros son comprendidos mediante un proceso de emulación (imitación) de la energía sonora que se manifiesta en el movimiento corporal a través de

las articulaciones corporales. La emulación da lugar al entonamiento corporeizado, basado en activaciones cerebrales y respuestas fisiológicas, y manifiesto en movimientos observables que, se asume, podrían verse como expresiones de atribución de intencionalidad a la música. La atribución de intencionalidad reflejaría la forma típica de involucrarse con la música, esto es, la percepción de cualidades que abarcan desde atributos estructurales como la melodía, armonía, ritmo, altura y tonalidad, hasta atributos semánticos que se vinculan con nuestra vida afectiva, expresiva o emocional (Leman, op. cit.).

La experiencia musical corporeizada genera en el ejecutante y/o el oyente movimientos internos no visibles o aparentes, que pueden manifestarse mediante gestos visibles. Hatten (2006) define al gesto como cualquier forma energética que desplegada en el tiempo pueda ser interpretada como significativa, es decir, que transporte información con respecto al afecto, modalidad y/o significado comunicativo. De hecho, los movimientos concordantes con las formas sónicas de la música responden, para Martínez y Pereira Ghiena (2011), a mecanismos perceptivos y sensoriomotores que transportan un significado que puede ser comunicado cuando se comparte la experiencia en el contexto cultural. En otras palabras, la música corporiza y posee *intencionalidad flotante*, por su capacidad para coordinar en el tiempo sonido y acción (Cross, 2010). Es así que la música no puede pensarse desligada de la acción.

Estos programas alternativos que plantean la experiencia corporeizada, nos aportan a nuestra concepción del coro desde esta perspectiva, dado que en el contexto de la práctica coral, la percepción tanto del otro como de uno mismo influye en la propia acción en términos de entonamiento e imitación.

3.3 Comprendiendo la experiencia musical en términos de entonamiento e imitación

Nuestra relación con la música está basada en un proceso de reflexión (realizado en el acoplamiento de percepción – acción) que permite la atribución de intencionalidad a la música. Los cambios en la energía sonora se dejan ver o se reflejan (*mirror*³³) en la ontología orientada a la acción del sujeto. Es fundamental señalar que no hablamos de un proceso reflexivo en el sentido del pensamiento (reflexionar en tanto pensar), sino que hacemos alusión a un proceso que está basado eminentemente en la experiencia, es

³³ *Mirror* en este contexto implica imitar, representar, simular.

decir, un reflejo a nivel neuromotor que es llevado a cabo por las neuronas espejo³⁴ (de ahí el concepto de reflejo al modo de un espejo, no refiriéndonos al modo de pensar). En este proceso de percepción-acción uno no piensa, sino que es un proceso automático. Es en este proceso de reflexión (*mirroring*³⁵) que el sonido es comprendido como poseedor de intencionalidad, basado en la apreciación de la música desde el movimiento corporal. Por su parte, esta atribución de intencionalidad tampoco es algo que uno hace pensando sino que ocurre de manera directa en el ciclo percepción-acción mediado por los mecanismos especulares neurales. Es decir que el proceso de *mirroring* no es reflexivo sino especular. Llevado a la práctica en el coro, el director regularía con su acción la dirección general que tiene el grupo (como una *forma sónica en movimiento*); a medida que va realizando acciones de acuerdo a lo que percibe y también va modificándolas de acuerdo a lo que resulta de la acción que hizo anteriormente. Sugerimos aquí entender al modelo percepción-acción como un modelo de sistema dinámico que se adapta permanentemente para buscar la homeostasis del conjunto.

Relacionado con nuestro tema de estudio, Mauleón (2010) considera que la interpretación vocal es una sucesión de acciones desplegadas en el tiempo, de gestos que suscitan lo sonoro y lo visual, percibida por el espectador quien se involucra mediante su propio cuerpo – mente a través de mecanismos de simulación e imitación. Leman (2008) propone que las articulaciones corporales, como indicadores de intencionalidad, pueden ser estudiadas en términos de emulación e imitación. Esta imitación en la música sucede a diferentes niveles:

- (i) *La imitación de una habilidad*: Por ejemplo, imaginemos a las sopranos intentando aprender un pasaje de una determinada frase que implica el empleo de un *mesa di voce*³⁶. El director recurre a la habilidad del cantante en enfocar

³⁴ Definición y alcance del concepto desarrollado en el Capítulo 2 de esta tesis, apartado 2.3.1.

³⁵ *Mirroring* es el término en inglés, que no es traducible literalmente al español y viene de la palabra *mirror* que implica imitar, representar, simular. Designa la capacidad de imitación facilitada por las neuronas de representación o *mirror neurons*. Por su similitud con el término *espejo* (*mirror*), se ha asimilado en nuestra lengua terminologías hoy conocidas como neuronas espejo (para *mirror neurons*) o mecanismo especular (para *mirroring*).

³⁶ El *mesa di voce* (en español colocar la voz) es un aspecto de la técnica vocal del *bel canto* que consiste en cantar una nota musical con una dinámica de *pianissimo* para lentamente abrirla y hacerla más poderosa creciendo en intensidad hasta un *forte* donde se superpone una disonancia con otra voz del complejo textural y luego reducirla hasta *pianissimo* como al principio hacia la consonancia con la misma voz.

en lo esencial de la interpretación y la meta dinámica requerida, aunque éste ejemplifique la demostración solo con el piano, o con su misma voz (tratándose de un registro vocal distinto del de las mujeres), o cantando sin articular el texto, enfatizando en lo que quiere que las voces realicen interpretativamente.

- (ii) *La imitación de figuras musicales*: Que tiene como objetivo encontrar características de estas figuras ya sean melódicas, rítmicas o armónicas, repetidas y variadas en los diferentes estratos de la estructura musical; como por ejemplo la imitación contrapuntística de las voces dentro de una obra coral, como puede suceder al cantar un motete sacro de J. P. da Palestrina.
- (iii) *La imitación de símbolos o tópicos*: La naturaleza, la gente en acción, emociones y aún estilos, han sido tomados como modelos de referencia para la imitación en la música. La imitación de tópicos se basa en hábitos que pueden haber devenido en una restricción cultural creando su propia dinámica y sistema referencial. Un ejemplo típico en la práctica coral se daría en la interpretación de los denominados *Negro Spirituals*, de origen arraigado a la cultura negra afroamericana esclava, antecedente del *blues*, que luego tomo en sus letras un contexto religioso protestante (el *gospel*). En este caso, las ornamentaciones empleadas por la voz, la imitación de los gestos musicales, el fraseo logrado con mayor o menor éxito, adquiere en este caso estatus de restricción cultural, por lo tanto la imitación de este tipo (por ejemplo un estilo) no está excluida de un contexto referencial.
- (iv) *La imitación de formas sónicas en movimiento (o imitaciones corporales)*: El movimiento del cuerpo entendido como entonamiento corporeizado. Moverse juntos en el tiempo mientras cantamos en el coro. Puede ser no consciente y aun así comprometerse corporalmente con el movimiento del otro. Por ejemplo en uno de los estudios donde se empezó a indagar la inducción del beat desde la práctica coral (Ordás y Blanco Fernández, 2013) observamos que el movimiento de los cantantes reforzando corporalmente el beat durante el canto favorece a la sincronía interactiva. Además observamos que a medida que transcurre la performance algunos de estos movimientos, en especial la torsión del cuerpo, son imitados por otros coreutas. El rostro y la mirada de cada coreuta varía también, por un lado aparecen miradas al frente (hacia el director) aunque en su mayoría las miradas se dirigen entre los coreutas y entre la cuerda

(acompañando a la torsión del cuerpo antes mencionada) generando así una interacción entre coreutas de la misma cuerda y entre coreutas y director.

- (v) *La imitación de la conducta del grupo (imitación recíproca o alelo):* Relacionado a nuestro tema de abordaje de esta tesis, todos los aspectos de la sociabilidad del coro en el tiempo tienen su origen en las maneras cooperativas o jerárquicas de la evolución humana de estar juntos en tiempo con el sonido como señal de la supervivencia, por ejemplo frente o en defensa a un depredador (Merker, 2000). Ahora bien, en la práctica coral en tanto contenido artístico, el sonido deja de ser señal de supervivencia para pasar a ser sonido culturalmente organizado, práctica cultural. La imitación corporal es un concepto clave para comprender las conductas musicales en grupo así como la *imitación-alelo* cumple un papel esencial en la ejecución de conjunto. Cantar bien en el coro y que el coro *suene* bien, requiere de una escucha atenta de los otros cantantes, tanto como de la realización de gestos adecuados (del director y de los cantantes) que unan las acciones de quienes *hacen* la interpretación juntos: “*Lo que es imitado es probable que se relacione con la naturaleza de los gestos de ejecución con los cuales un intérprete expresa la comunicación gestual*” (Leman, 2008; p. 101).

Los nuevos paradigmas de cognición corporeizada han desarrollado estudios sobre estos niveles de imitación, aunque la *imitación alelo* o la ejecución musical grupal, específicamente la que ocurre en la música coral, no han sido estudiadas con profundidad generándose así una carencia en esta área. Resulta interesante el estudio del ensamble vocal, dado que presenta cuestiones en las relaciones entre las personas, entre lo individual y la identidad corporal del grupo, entre lo personal y lo supra-personal, (trascendiendo lo meramente personal; aquello que está por encima o está más allá de lo personal). El canto coral representa, para Garnett (2005) un campo fértil para la producción de significados socio-musicales.

Según Leman (2008) la clave para abordar el estudio de las conductas musicales en los grupos debería partir del estudio de la imitación corporal, concibiendo que la combinación de las articulaciones corporales de los individuos de un conjunto daría lugar a una articulación grupal.

En cuanto a la comunicación de intérpretes y público también entendida como interacción social, su comportamiento depende de la comunicación de la información. Si bien la música en sí es por lo general el principal medio para comunicarse, los

intérpretes y el público tienen que ser capaces de *compartir* este código musical. Actualmente un fuerte corpus de investigación indica que en este caso las adaptaciones de las intenciones musicales de los *co-performers* unos con otros generan un complejo musical coordinado (Williamon y Davidson, 2000); el público oyente tiende a detectar incluso pequeños cambios expresivos en la música (Sloboda y Leman, 2001), y tanto los *performers* como la audiencia tienen ideas similares acerca de lo que está comunicando el material musical (Sundberg, Fryden y Friberg, 1995).

Al imitar con movimientos las *formas sónicas* (ver apartado 3.2), o al observar el movimiento humano, imitamos los movimientos o gestos sonoros en una correspondencia que puede ser entendida como el resultado de la representación compartida de acción y percepción, esto es, como el emergente de la correspondencia entre la acción simulada del sujeto y los eventos de acción percibidos en la música (Leman, 2008). Se trata del establecimiento de una relación empática con estas formas mediante el movimiento y la acción. La idea de pensar a la música como una forma sónica en movimiento amplía el alcance de la experiencia musical al tomar en cuenta el componente físico y corporal como parte del componente mental en la explicación de la música como práctica de significado (Martínez, 2009).

Los movimientos pueden aportar un nivel de descripción musical de índole no lingüística en la comunicación de la interpretación del significado musical. La acción humana y en particular la interacción social constituyen la base para comprender cómo la música se relaciona con la mente, el cuerpo y la materia (Leman, 2008). Entonces, de acuerdo a esta idea se podría pensar que los sujetos tienden a comportarse con la música de la misma manera que tienden a comportarse con otros sujetos. Su finalidad es la comprensión de los actos intencionales de los otros, y por ende se asume que la música puede tratarse como un dominio de acción intencional, esto es, atribuir a la ejecución una ontología orientada por la acción (Leman, op. cit.).

El entonamiento y la imitación son conductas esenciales en la práctica del coro dado que el conjunto coral está constantemente construyendo un sonido común (al que se denomina *empaste*³⁷) y la dirección coral atiende a favorecer la construcción del mismo por múltiples estrategias que se desarrollan principalmente durante el ensayo de

³⁷ De manera general el término *empaste* en un coro apunta a la generación de un sonido homogéneo. Para lograr esa cohesión del sonido, el canto coral puede dividirse en muchos aspectos musicales, algunos de los cuales son principalmente los aspectos técnicos del canto que son conducentes al *empaste* coral como la postura y respiración, la emisión de las vocales, las consonantes, la entonación (o afinación), y el *empaste* según disposición espacial de las voces.

la *performance*, por lo tanto la imitación y el entonamientos corporeizado son dos conceptos esenciales para investigar la experiencia corporeizada de la práctica coral.

3.4 Relaciones entre cuerpo, sonido y movimiento en la práctica del coro

En este marco de las CC2G, vamos a intentar vincular el aspecto corporeizado de lo que se ve y lo que suena, mediante el análisis de los mecanismos intersubjetivos y de liderazgo en la práctica del coro para intentar establecer una hipótesis de anclaje temporal (*anchoring*), es decir una suerte de liderazgo que funciona como un polo atractivo temporal y expresivo de la performance entre coreutas y director. Las claves visuales y auditivas provistas tanto por el director como por los coreutas próximos, pueden tener dos tipos de comandos. Por lo tanto puede haber comandos de quien conduce de distinta índole ya sea basado en claves sociales o físicas.

- Sociales expresados en el concepto de Liderazgo (*leadership*): Dependiente de diversas condiciones sociales y/o individuales dentro del coro, de jerarquía o predominancia de autoridad, de consenso en la producción (Timmers y otros, 2014).
- Físicos expresados en el concepto de *entrainment*³⁸: Dentro de los períodos de acoplamiento que implica este proceso (ver definición de *entrainment* más abajo) se suceden períodos de fase y de anti-fase (entendidos en la ejecución como desvíos temporales), donde existe una inercia; un polo atractivo temporal que no podemos evitar biológicamente (Merker, 2000; Clayton, 2013) que puede constituirse en un comando mecánico psicomotor.

Si bien el coro generalmente funciona como una plataforma donde los participantes se sienten conectados entre ellos (Tonneijck y otros, 2008), también implica una interacción entre la experiencia individual y la percepción de integridad, totalidad y plenitud que no debe perderse de vista. En los apartados que siguen se van a revisar marcos teóricos que en el contexto de las CC2G, soportan la idea de la sincronía temporal y la construcción de una señal con significado que son fundamentales para comprender la construcción del sonido en la práctica coral.

³⁸ La palabra *entrainment* no tiene actualmente una traducción literal en nuestro idioma, aunque podemos encontrar el termino *to entrain* como *sincronizar*. Consideramos que en los escritos en español de esta índole actualmente la palabra *entrainment* y el concepto al que hace referencia es de uso general, por lo tanto se optó por utilizar el término en el idioma original.

3.4.1 Experiencia corporeizada del tiempo musical: *La sincronización en el coro*

La mayor parte de los estudios en sincronía en la ejecución han indagado en la habilidad de sincronizar con alta precisión pero en contextos de un pulso subyacente claramente definido (Rasch, 1979; Shaffer, 1984; Williamon y Davidson, 2002). Es posible que en tales contextos los procesos de sincronización resulten claramente asimilables a situaciones de *entrainment*. Sin embargo, poco sabemos acerca de mecanismos de sincronización en situaciones de mayor demanda de comunicación emocional. El *entrainment* describe un proceso mediante el cual dos procesos rítmicos interactúan entre sí de tal manera que se ajustan eventualmente y acoplan hasta *perpetuar* una fase y/o una periodicidad común (Clayton y otros 2004). Hay dos componentes básicos que intervienen en todas las instancias de *entrainment*: debe haber dos o más procesos rítmicos autónomos u osciladores y estos deben interactuar entre sí.

Con respecto a la interacción, sincronización y *entrainment* en el coro, hay una idea de tendencia o vaivén con una tensión que se siente, pero el resultado finalmente es un resultado dinámico del peso relativo de una cosa y de la otra. El coro expresivo interactúa con fuerzas dinámicas que generan tensiones y equilibrios producto del interjuego del componente expresivo, y no producto de la mera dominación del director. Podemos suponer que si el coro es una masa oscilante impulsada por la sonoridad de las voces, esa energía en masa generaría como una especie de *resonador* (ya que responde a ciertas frecuencias, y no exactamente las genera). Podría pensarse un funcionamiento dinámico donde el director (que es quien da el impulso o ataque gestual) sería el principal encargado de organizar todo esto. Sin embargo, un coro desde nuestra perspectiva implica que son personas que ocupan un lugar, tienen una inercia y un peso determinado, una energía particular, y para el director interactuar con una masa de este tipo (sea un coro de 15, 20 o 30 personas) es lidiar con una entidad que tiene un peso determinado. Las teorías del impulso clásicas de la dirección coral no toman en cuenta para nada estos aspectos dado que suponen que el director genera el ataque y el coro (como una única cosa) entiende y acata su orden. Desde una perspectiva corporeizada como la que aquí proponemos, el coro deja de ser únicamente los que cantan y pasan a construir una idea de fuerzas en movimiento, de manera que uno como director realiza una simulación corporeizada frente a eso que tiene que mover y conducir expresivamente.

Ha habido un interés creciente desde la psicología y la ciencia cognitiva clásica por describir los procesos que tienen lugar en el tiempo, intentando reconocer la naturaleza temporal de los eventos conductuales humanos; particularmente mediante el estudio de la sincronización en contextos métricos (musicales). La estructura métrica en la música tiene lugar cuando emerge en el transcurso del tiempo un patrón regular (relativamente isócrono) de énfasis que puede entenderse como pulsación (Cooper y Meyer, 1960; Lerdahl y Jackendoff, 1983; Snyder, 2000; Temperley, 2001). A menudo, como ocurre por ejemplo en la música tonal, los eventos se organizan alrededor de múltiples pulsos relacionados entre sí por proporciones de números enteros pequeños. Esta organización puede ser relativamente implícita, esto es, solamente suscitada por los eventos explícitos pero configurada definitivamente como tal en la mente del sujeto que escucha. Se habla entonces de un pulso subyacente que gobierna los eventos musicales en el sentido de organizarlos temporalmente alrededor de dichos valores de periodicidad. Esta noción de pulso subyacente puede ser aplicada a innumerables fenómenos que tanto en la naturaleza como en la cultura y en la música sería la responsable de la posibilidad de hacer una ejecución en conjunto, brindando un marco que facilita la coordinación de las acciones intra y entre sujetos (Clarke, 1989).

Enmarcado en las CC2G el pulso de la música puede considerarse como la percatación de la resonancia bio-kinética de nuestro cuerpo. Esta concepción de pulso hace alusión a una resonancia de nuestro cuerpo con la música (Van Noorden, 2010), con las características de la música como señal sonora, a la que se accede por la conciencia de nuestra resonancia; una vez producida, el pulso se vuelve una *percatación consciente*. No se trata de una inferencia de la música, sino que se desprende de una perspectiva experiencial con la música. Esto es, la percatación de la propia resonancia bio-kinética con la música, por lo tanto, al percatare, uno estaría activando su resonancia con la música. La conexión con nuestras características humanas da como resultado una resonancia al nivel de los 2 Hz³⁹ en la percepción de un pulso musical, en la ejecución, en el caminar, en el respirar. Nos interesan en particular las demás actividades que son propias de compartir el tiempo con el otro, de *estar juntos* en el

³⁹ La medida de los 2 Hertz corresponde a 2 periodos por segundo. Es equivalente a 120 bpm (*beats* por minuto) o 500 milisegundos a 1.12cm de amplitud. Es una medida física de los osciladores armónicos que indica una periodicidad en las vibraciones de las ondas físicas y su acoplamiento, denominado resonancia mecánica. Como la acción de resonar con la música se sincroniza con el tiempo, esta medida representa un pico resonancia máxima pero no significa que no haya sincronía a otras dimensiones temporales.

tiempo como sucede en la práctica del coro. En este tipo de sincronización las secuencias de movimientos que conducen a buenos resultados, que por lo tanto tienen que ser ensayados, se basan en la planificación avanzada de los movimientos. Esta planificación es necesaria para que la sincronización no se perturbe. La medida de los 2 Hz establece un límite biológico en la realización de las acciones y la coordinación de las distintas relaciones entre tiempo, espacio, velocidad. El mismo autor postula en su *Teoría de la Calidad de la Coalición como Señal* (TCCS) que en cualquiera de las formas que tome la práctica musical grupal, el ensayo es algo esencial. Desde esta perspectiva que plantea el autor, intenta significar cuál es ese origen y dónde surge evolutivamente la cohesión grupal y la resonancia lo cual estaría montado en las relaciones sociales, culturales de lo que significa ser coro hoy.

3.4.2 Teoría de la Calidad de la Coalición como Señal (TCCS)⁴⁰

Van Noorden (2010) intenta poner en relación la música en un contexto biológico y kinético. El autor pone en juego la teoría de señales (de la física) y la teoría de la comunicación (valor semiótico). La calidad dependerá de si es una señal difusa o clara (desde la teoría de las señales de la física). Postula que:

- La música, el lenguaje y el movimiento son los principales medios de comunicación humana.
- La música y el movimiento soportan la comunicación de muchos a muchos
- El lenguaje soporta la comunicación uno a uno, y de uno a muchos.

Esta teoría define a la coalición social como el sostén y la persistencia de determinados rasgos de construcción o de modificación. Las dos características esenciales de la naturaleza humana que son la repetición y la variación son ubicadas en el contexto de la cohesión social, como un indicador o como una señal. En la evolución

⁴⁰ La traducción es nuestra. La teoría de Van Noorden (2010) tiene su nombre y siglas en inglés: *Coalition Quality Signaling Theory* cuya sigla es CQST, que traducimos como *Teoría de la Calidad de la Coalición como Señal* (TCCS). Entiende a la coalición social como la definición del sostén y persistencia de determinados rasgos y de construcción o de modificación de las dos características esenciales de la naturaleza humana que son la repetición y la variación las pone en el contexto de la cohesión social, como un indicador, como una señal. Repetición y variación: las pone en la teoría de la señal en términos de significado y su rastro evolutivo. En la evolución humana, la idea de funcionar grupalmente como cohesión y con una determinada calidad (repetición, variación y persistencia) es un rasgo adaptativo y de supervivencia.

humana, la idea de funcionar grupalmente con cohesión y con una determinada *calidad* que significa persistencia (repetición, variación) es un rasgo adaptativo y de supervivencia. Por ejemplo, gritar todos juntos *aumenta la señal*, y estar juntos gritando comunica mucha más fuerza que gritar solo. Es por esto que se infiere que en la base de la evolución humana hay una cuestión de cohesión grupal, de fortalecimiento de esa cohesión y que, a partir de ahí, se podría haber gestado la música con una función de favorecer o estar al servicio de la *calidad de la coalición grupal* como un signo o una señal de persistencia.

Esta TCCS supone a la *activación* y la *sonificación* como dos atributos del rol funcional y bio-kinético de los gestos básicos y expresivos. La *sonificación* plantea la expresión de movimiento en sonido (Naveda y Leman, 2008) mediante la transformación de las relaciones de datos en relaciones percibidas en una señal acústica con el fin de facilitar la comunión o la interpretación (Kramer y otros, 1999; en Naveda y Leman op.cit.):

*“Nuestro concepto de sonificación reside en un proceso artístico/científico acoplado que explora el movimiento buscando isomorfismos entre gestos de música y danza a nivel del estilo. La sonificación, en este caso, facilita la comprensión de las relaciones y similitudes entre los estilos de danza/música acoplada”*⁴¹ (Naveda y Leman, 2008; p. 16).

La *activación* plantea la expresión y ampliación de la música mediante el movimiento en la danza. El contenido y el valor de la música en tanto sonido se amplía y se expresa mediante el movimiento en la danza. La *sonificación* y la *activación* serían como dos estrategias que dan cuenta de la relación sonido-movimiento pero además sirven como formas de validación del significado. Es importante para la investigación a la vez que proporcionan un valor explicativo.

La calidad de la coalición de estar juntos evolutivamente como una señal para la supervivencia, y actualmente como un rasgo de las formas sociales elaboradas, necesita ensayo y *sonificación*. Está en la música, pero ese ensayo también está en la práctica social. La supervivencia y el estar juntos al comunicar una señal convincentemente es algo practicado, ensayado y eso a través de la evolución se va manteniendo y se manifiesta en el arte y en las formas de construir en el arte. Encontramos maneras de

⁴¹ La traducción es nuestra: “*Our concept of sonification lies in a coupled artistic/scientific process that explores motion by looking for isomorphisms between music and dance gestures at the level of style. Sonification, in this case, facilitates the understanding of the relationships and similarities between coupled dance/music styles*”. (Naveda y Leman, 2008; p. 16)

estar juntos en donde resonamos (a 2 Hz) y si bien también encontramos maneras de estar juntos que pueden ir por afuera de los 2 Hz para menos o para más, dichos encuentros intersubjetivos demandan ensayo, demandan convencernos de lo que hacemos juntos, convencernos de que es correcto, y esto se logra a medida que vamos ganando niveles crecientes de confianza. En cualquier reunión grupal de práctica musical, tal como sucede en la orquesta o en el coro, se construye esta relación de coalición basada en la mutua confianza y en el conocimiento intersubjetivo o *intragrupal*. El ensayo no sería entonces una repetición mecánica sino que sería una construcción que está signada por la búsqueda de las relaciones de coalición.

En línea con esta teoría, trasladando el análisis al funcionamiento en el ensayo coral y a los movimientos del director durante la performance, encontramos que para que dichos movimientos estén comunicando verdaderamente un significado, y sean interpretados adecuadamente por todos los cantantes, el coro como grupo debe estar convencido de lo que debe sonar, debe *confiar*. En términos de la TCCS la ejecución coral tendría que ser desarrollada en base a una señal *honest*a, en la que cada participante sienta que no se le está pidiendo algo desconocido o contrario a la expectativa de lo que cada miembro supone que debe acontecer, es decir, estar convencidos del movimiento que acompaña al sonido resultante. Esto tendrá un fuerte anclaje en el ensayo, en la repetición, en el intento de modificar cada vez, y en el convencimiento de hacer las cosas correctamente durante la performance. Por ende, cuanto más ensayada está la ejecución, ésta se percibe como de más calidad, por ende, la TCCS indica que la señal aumenta.

Rastreando en el aspecto evolutivo de esta teoría, podemos decir que en nuestros orígenes también éramos *coro* (Merker, 2000), aunque con otros motivos, por ejemplo para sobrevivir. Hoy podemos trazar esta vinculación con la práctica del canto coral en tanto emergente acústico de la disposición humana a estar juntos socialmente, a compartir el tiempo educadamente, *culturalizadamente*, *contextualizadamente*. La importancia en relevar la TCCS radica en que es una teoría que se estima contribuye a explicar cómo se construye un sonido (es decir una señal sonora fuerte o convincente, comunicativa, de valor en términos de la teoría) para la expresión. De modo que llevado a la práctica coral, decimos que hay por un lado una sincronización temporal del cantante (entre todos) y por otro lado hay una construcción del sonido. Sostenemos entonces que en este contexto, el entonamiento corporeizado (la sincronía en el tiempo y

la construcción del sonido), constituyen los pilares fundamentales para cantar en un coro.

3.5 Síntesis

Si el movimiento y el sonido están vinculados por una relación de entonamiento corporeizado, al analizar la actividad en el coro nos encontramos con un director y un grupo de coreutas donde por momentos el comando iría desde el movimiento hacia el sonido y en otros desde el sonido hacia el movimiento. El concepto de *sonificación* que propone Van Noorden (2010) establece una vinculación entre el movimiento y el sonido; dicha vinculación no alude a dos componentes puestos a vibrar juntos, sino que se plantea que existe una conexión más profunda, donde un componente alimenta al otro y viceversa.

Esta es una cuestión interesante de analizar cuando hablamos de la temporalidad en la ejecución coral y planteamos que la misma se construye de manera multidireccional. Se asume que durante el *entrainment*, en ese *estar juntos* en el tiempo conviven principios de transmodalidad, esto es, que se pasa de una modalidad a la otra y viceversa). Entonces, la *activación* y la *sonificación* tenderían a cumplir el rol de rescatar del movimiento los elementos del sonido. Estudios experimentales tendientes a echar luz acerca de la construcción de la temporalidad y de las relaciones de sincronía entre coreutas y director mediante las claves que utilizan ambos para regular su desempeño, servirían para saber cómo se podría analizar metodológicamente la performance, o para dar respuesta a la pregunta acerca del modo en que el sonido se puede sacar del movimiento (como efectivamente hacen los cantantes cuando ven al director) o el movimiento se puede extraer del sonido. En la intersubjetividad dentro del coro este marco también serviría para construir una metodología en pos de analizar quien guía a quién. En este sentido: ¿se podrían *sonificar* los movimientos del director? es decir, la traducción de las formas no verbales en una manifestación sonora para analizar así las vinculaciones temporales entre ambos agentes (director y coreutas).

Resulta particularmente interesante para el desarrollo de esta tesis incluir marcos teóricos con bases evolucionistas de la conducta musical, que puedan brindar pistas para definir la ontología que caracteriza a la práctica coral. En este caso, en el trabajo de Van Noorden (2010) aparece el sentido de pertenencia grupal como una de las características de la evolución humana que es útil para abordar el estudio de la actividad coral. Luego,

estos marcos se amplían con la inclusión de nuevas posturas acerca de la definición del coro y el director, como las que postulamos en la presente investigación, lo que permite configurar una nueva mirada de la realización en un coro.

PARTE II - ESTUDIOS

CAPÍTULO 4

Enfoques empíricos

4.1 Introducción

En esta tesis empleamos metodologías híbridas para indagar cómo se construye la interacción en la práctica musical de un coro. Postulamos que esta práctica artística es corporeizada, intersubjetiva y multimodal. Planteamos la realización de 2 estudios con un coro vocacional (el *Coro del Hospital El Cruce*, de Florencio Varela, ver más abajo 4.2.1) donde utilizamos un diseño metodológico mixto que combina en el trabajo de campo (i) la aplicación de técnicas de entrevistas a los coreutas, y (ii) el empleo de técnicas microgenéticas para el análisis de la información multimodal resultado de la actividad en el coro. Pretendemos obtener así evidencia proveniente de descripciones de primera persona (descripciones de los coreutas acerca de su propia práctica interactiva con sus pares coreutas y con el director) y de tercera persona (los resultados del microanálisis de la ejecución sonora -canto coral- y kinética -movimiento corporal) del coro, que se combinará y vinculará para encontrar indicadores de las claves multimodales que describen la construcción de significado en la comunicación intersubjetiva entre coreutas y director.

4.2 Caracterización del coro objeto de estudio

4.2.1 *Coro del Hospital El Cruce*

Dado el carácter etnográfico de la investigación, entendemos entonces que es pertinente realizar una descripción del coro participante del estudio, acerca del contexto social y cultural donde se inserta la actividad y la actuación del coro donde se desempeña el autor. Por otro lado, como se señaló antes, entendemos que el conocimiento de todos los aspectos socio-culturales y contextuales de la práctica aporta a nuestra visión del coro y del director.

El coro participante del estudio fue creado por iniciativa del autor de esta tesis, quien fuera su director fundador, en conjunto con la dirección ejecutiva del *Hospital de Alta Complejidad en Red “El Cruce” Dr. Néstor Carlos Kirchner*⁴² de Florencio Varela. El coro nace a partir de la voluntad institucional de conformar una actividad cultural que represente al mismo hospital, dado que una institución de salud de alta complejidad de estas características brinda un servicio de bienestar a la comunidad y, siendo la música pensada como un componente de práctica social enriquecedor, encuentra en la actividad de un coro su manifestación para toda la comunidad acorde a las necesidades institucionales de brindar los servicios de salud comunitarios que la misma provee.

El coro nace en abril del año 2010, como un coro de nivel vocacional en formación, con un repertorio en su mayoría compuesto por música popular urbana nacional y latinoamericana, cuya práctica se continúa hasta la actualidad. Actualmente está conformado por 23 cantantes jóvenes y adultos, algunos incluso trabajadores de distintas áreas del mismo hospital. El resto de los integrantes, provienen de las comunidades de Florencio Varela, Quilmes, Berazategui, San Francisco Solano y zonas aledañas. Justamente la característica de alta complejidad del hospital hizo que su ubicación geográfica esté pensada para un fácil acceso desde todos lados, específicamente de la zona sur de la Provincia de Buenos Aires y desde la red de hospitales con los que triangula sus servicios. Si bien no es excluyente el saber musical o la experiencia coral para integrar el coro, a los cantantes que desean ingresar al coro se les realiza una audición previa a su entrada a los efectos de realizar una evaluación diagnóstica de la voz en el aspecto registral y de salud vocal. El carácter vocacional del coro se advierte en su conformación: está integrado por personas de ambientes muy diversos a las que une solo el gusto por cantar, donde ninguno es músico ni se dedica profesionalmente a la música, sino que desarrollan en su vida cotidiana diversas profesiones y ocupaciones; así hay docentes, profesores, jubilados/as, empleados/as públicos, administrativos, profesionales de la salud y hasta jóvenes estudiantes universitarios de diversas carreras.

Los registros vocales se dividen en las cuatro cuerdas típicas de la mayoría de los coros vocacionales mixtos y su distribución en cantidad de personas es la siguiente:

⁴² Para más información, ver el sitio web del *Hospital El Cruce*: <http://www.hospitalelcruce.org/>, donde también se puede encontrar en dicho sitio un enlace al sitio web institucional del coro: <http://coro.blogs.hospitalelcruce.org/>

8 sopranos, 8 contraltos, 2 tenores y 5 bajos. El grupo ensaya dos horas y media, dos veces por semana en la sede del mismo hospital. Si bien en su inicio ensayaba solo una vez por semana, el carácter vocacional del grupo y las ganas de mejorar, sumados al interés y al compromiso de la institución con la actividad, hizo incrementar al doble la carga horaria de los ensayos. Esto impactó positivamente en el rendimiento musical del grupo, profundizando las relaciones interpersonales, y sumando momentos compartidos en el desarrollo de la actividad, como viajes a festivales corales. Los ensayos constan del trabajo vocal propiamente dicho y la preparación del repertorio de obras para su interpretación, y desde la dirección del coro, implican el desarrollo de la coordinación gestual y de los criterios de conducción musical que la realización de cada obra implica. Durante el desarrollo de la actividad los participantes fueron adquiriendo las nociones técnicas del canto coral conjunto, y aunque todos los años hay un movimiento inevitable de gente que se va y gente nueva que ingresa al grupo, se mantiene una base estable de cantantes que permite el crecimiento sostenido del coro. En los experimentos de esta tesis no participó la totalidad del grupo, sino que se hizo una selección de 15 cantantes (que detallaremos luego en la descripción del método para los estudios experimentales).

El contexto de actuación del coro es variado y amplio con relación a su actividad artística. Participa en gran cantidad de conciertos, festivales y ciclos corales, tanto en su zona de influencia (zona sur del Gran Buenos Aires) como en la Ciudad de Buenos Aires, varias localidades de la provincia de Buenos Aires, Neuquén y Misiones. Su intensa actividad musical incluye además (i) la organización de un festival coral internacional, el *Festival Coral Balcarce Canto y Raíces*⁴³ que ya va por su tercera edición recibiendo en Balcarce (Provincia de Buenos Aires) a coros de todo el país y del extranjero; (ii) la realización de conciertos didácticos en escuelas y en diversos eventos culturales; (iii) la realización de producciones corales y/o sinfónico-corales independientes para diversas ocasiones o por encargo a su director; y (iv) la participación como coro anfitrión en los conciertos de Música Clásica en los Jardines del Hospital El Cruce (2010-2015) compartiendo escenario con otros artistas de renombre. Además, desde el año 2014 se constituyó como una asociación civil sin fines de lucro (Mat. 41250) para profundizar la difusión de la actividad coral, que ha recibido el reconocimiento por parte del Municipio de Florencio Varela como entidad de bien público.

⁴³ Para más información, ver el sitio web del *Festival Coral Balcarce Canto y Raíces*, organizado por la *Asociación Civil Coro del Hospital El Cruce*, <http://festivalcoralbalcarce.blogs.hospitalelcruce.org/>

La selección del repertorio que aborda el coro (ver Apéndice I), en la mayoría de los casos queda a criterio del director, aunque siempre los cantantes sugieren la realización de distintas obras al momento de ir ampliando el repertorio, lo que muchas veces es aceptado y muy bien recibido por el director cuando esa obra se adapta a las características musicales del grupo. La conformación del repertorio tiene incumbencia con la programación anual y la inclusión de obras propuestas por los coreutas configura un incentivo para los cantantes al tratarse de obras cuya interpretación les resulta interesante, novedosa, desafiante, etc. Por otro lado, para nuestra idea de comprender al coro como un organismo vivo e interactivo es importante saber *escuchar* (no en el sentido acústico de la palabra) sino atender a lo que el coro *dice*, reconociendo a su vez las individualidades, ya que muchas veces el coro no *habla* como un único organismo, como un todo uniforme, sino que hay muchas voluntades (a veces hasta enfrentadas) en un pedido, sugerencia, y el director debe poder saber *leer* esas individualidades también.

4.3 Propósito general de los enfoques empíricos

Mediante el empleo de diversos enfoques empíricos, nos proponemos indagar la actividad en el coro mediante la búsqueda de indicios relativos al comportamiento multimodal. Entendemos el coro como un conjunto de subjetividades que construyen el significado de su práctica en función de claves visuales, auditivas, espaciales y temporales.

Para comprender la experiencia del coro postulamos que operan claves multimodales que se modifican y transforman; es por ello que incluimos la intersubjetividad en el análisis, por lo que se amplía el campo disciplinar.

La sincronización imagen-sonido en los estudios microanalíticos es un tópico crucial que demanda problemas de resolución aún pendientes en los estudios que utilizan las tecnologías de mediación; por ende, se aplicará un paradigma que requiere el control de la relación de ajuste temporal entre el estímulo visual y el estímulo sonoro. Unificar los distintos tipos de datos nos posibilitará reinterpretar la práctica coral a partir de un modelo de claves multimodales.

4.4 Descripción de los estudios a abordar

4.4.1 Claves multimodales en las descripciones de primera persona de los coreutas

En el Estudio 1 (ver Capítulo 5) se realiza un análisis cualitativo de entrevistas. Se pretende buscar indicadores que permitan identificar cuáles son las claves multimodales de las que se valen los coreutas para la construcción de la interpretación, es decir, si se vinculan con los componentes visual, auditivo, espacial y actitudinal, y vincularlas a las categorías típicas del análisis musical como temporalidad, afinación, timbre, etc. El objetivo es recabar la experiencia hacia el interior del coro, entendiendo al mismo como un conjunto múltiple de actores y de relaciones multimodales donde hay claves visuales, auditivas, relaciones afectivas y diferentes niveles de liderazgo que inciden en cómo se organiza la propia experiencia. Las preguntas surgen de un conjunto de supuestos que pretenden encontrar indicadores de claves multimodales en las respuestas.

4.4.2 Claves multimodales en las descripciones de tercera persona de la ejecución coral

En el Estudio 2 (ver Capítulo 6) se exploran las claves multimodales durante una performance real del coro objeto de estudio mediante el microanálisis de la ejecución en el coro como complejo sonoro-kinético.

Este método contempla la realización de análisis que vinculan los resultados de las observaciones del video con los resultados de los análisis de la señal sonora, empleando técnicas de microanálisis del movimiento y el sonido, que implican: (i) el uso de tecnologías de mediación para el registro, la captura y el análisis del movimiento corporal durante la performance: el estudio de la relación entre el movimiento y el sonido permite analizar el complejo sonoro-kinético emergente de las performances; (ii) el uso de herramientas de análisis acústico de la señal sonora para el análisis de la voz cantada utilizando las categorías propias de los estudios de la ejecución instrumental, a saber: análisis de *timing* expresivo, alturas y afinación, dinámica y articulación sonora; y (iii) la vinculación entre los datos anteriores con el fin de identificar el efecto que la géstica de dirección tiene en el resultado sonoro de la ejecución del coro en interacción. Se incluye la definición de los problemas que implican el abordaje de los distintos

elementos del movimiento con el fin de interpretar las claves visuales que provee la unidad gestual de los movimientos del director.

4.5 Consideraciones metodológicas

En la actualidad, el estado del arte del estudio de la música y su experiencia es multidisciplinario e invita a un pensamiento vincular-relacional no admitiendo el pensamiento reduccionista. Por lo tanto, ubicar el caso de estudio en un grupo conocido por el autor, lo que le agrega el carácter etnográfico al estudio, posibilita un ambiente interesante para interrogarse acerca de la propia producción artística, la práctica de significado coral desde adentro del grupo, como parte integrante. Provee un ambiente rico para estudiar las problemáticas de la comunicación en el coro, al incluir una cosmovisión plena de la actividad, de su inserción cultural, social e institucional, tanto del grupo coral como de los integrantes. Conocer a las personas que participan, sus intenciones, deseos, percepciones y hasta limitaciones posibilita dar cuenta de muchos aspectos silenciados en las relaciones de ensambles dirigidos, poniendo el foco en la perspectiva del coreuta. Tomar una visión íntegramente de tercera persona, como investigador externo de un hecho artístico, por el contrario, brindaría una visión diferente del problema, dado que quedaría fuera del estudio un cúmulo de información que el estudio de esta tesis puede brindar (Capítulo 5). Por otro lado, en términos del estudio de la comunicación, el tomar como objeto de investigación la actividad de un coro profesional, donde se desarrollan códigos muy fuertemente enraizados en la práctica profesional, dejaría fuera de alcance a la riqueza de interacciones que forman la práctica del coro vocacional, puesto que en este último caso, el trabajo con este tipo de coros demanda un esfuerzo comunicativo mayor por parte del director para suplir los faltantes del coro profesional en términos de lectura musical, comprensión estilística, código gestual estandarizado de dirección, autoconocimiento de las potencialidades vocales, etc.

De algún modo nos cuestionamos acerca del componente individual frente al grupal. En este sentido, el modelo cultural tradicional intenta eliminar la individualidad como parte de la construcción de significado en la práctica del coro. Con el empleo del estudio de grabación por pistas uno a uno (Capítulo 6) pretendemos rescatar cuál es la contribución personal al problema grupal y de este modo comprender el funcionamiento del coro. Si bien entendemos que la actividad del coro es coordinar acciones siempre

con una meta que es común, esta meta común implica habitualmente también eliminar el componente personal/individual en pos del coro (la uniformidad, la masa). En esta tesis intentamos viabilizar estudios que tienden a tratar este problema con cantantes y director en un ambiente de ejecución real, de manera que se pueda registrar la interacción entre los participantes desde distintas perspectivas.

El empleo de metodologías mixtas para obtener distintos tipos de datos provee tres grandes perspectivas de las que se vale cualquier producción musical, más precisamente la performance coral (auditiva, visual, experiencial) de manera que lograr unificar todos estos datos de distinta naturaleza nos posibilitaría reinterpretar la práctica coral a partir de un modelo de claves multimodales.

Los resultados de los estudios de esta tesis buscan conceptualizar una reinterpretación acerca de la práctica coral y los modelos de arte involucrados, en particular los que se refieren a la enseñanza de la práctica de la dirección coral. Lejos de pretender erigirse como una única verdad universal de los aspectos que describen y forman parte de la práctica, proponemos que el análisis de la práctica situada y limitada al contexto brinda una metodología de abordaje del problema novedosa. Dialogar con los distintos modos de profundizar en nuestro objeto de estudio desde una perspectiva interdisciplinaria, nos permite revisar nuestras concepciones con teorías que postulan la evolución del sentido de pertenencia grupal como una de las características adaptativas humanas que, postulamos, definen a la actividad coral. Luego, estos marcos se amplían con la inclusión de nuevas posturas acerca de la definición del coro que permiten configurar una nueva mirada de la producción y realización en la práctica coral.

4.6 Mención ética

Los estudios presentados en esta tesis se realizaron de conformidad con los procedimientos estándar de ética para la investigación con participantes humanos y la aprobación ética se obtuvo antes de las grabaciones y la formulación de las entrevistas. Los cantantes dieron su consentimiento informado para participar en el estudio y para los investigadores a utilizar el movimiento, grabaciones de vídeo y audio para propósitos de análisis y demostración.

CAPÍTULO 5

ESTUDIO 1

Claves multimodales en las descripciones de primera persona de los coreutas: *Análisis cualitativo de entrevistas*

5.1 Introducción

La ejecución coral donde el individuo y el conjunto se unen con el objeto de interpretar una obra musical es una de las tantas formas de práctica social de significado musical. El director y los cantantes en interacción son al mismo tiempo ejecutantes e intérpretes, por lo tanto reducir el rol del coreuta a un mero instrumento hace que se pierda de vista la riqueza de las relaciones intersubjetivas que ocurren en el interior del coro como un organismo vivo y sujeto a un intenso proceso comunicativo e interactivo.

Existen antecedentes empíricos que abordan la intersubjetividad en la incidencia de la disposición de las voces en la interpretación (Pele y Payri, 2013), los aspectos acústicos en la coordinación temporal entre dúos (Palmer, 2013), el liderazgo en ensambles instrumentales (Timmers y otros, 2014); la sincronía/empatía de los latidos del corazón mientras se canta en coro (Vickoff y otros, 2013) o el impacto positivo sobre la salud (Sanal y Gorsev, 2013). Si bien el coro generalmente funciona como una plataforma donde los participantes se sienten conectados entre ellos (Tonnejck y otros, 2008), implica una interacción entre la experiencia individual y la percepción de integridad, totalidad y plenitud que no debe perderse de vista. Específicamente en el campo de los estudios con insectos, también hay evidencias empíricas de comportamientos cooperativos aunque solo aparentes; por ejemplo en los estudios con cierta variedad de grillos y luciérnagas (Greenfield y Roizen, 1993; Backwell y otros, 1998), dado que hacia el interior del grupo hay una competencia en la *señal*, es decir que múltiples *señales* compiten por la atención de por ejemplo una hembra, y preceden a los otros por algunas decenas de milisegundos (competencia intra-grupo). En otros casos la sincronía conjunta de los machos sirve para desviar su ubicación frente a depredadores (como medio de supervivencia grupo-individuo) y la sincronía perfecta de

todos los miembros del grupo (por ejemplo en las luciérnagas, que producen el denominado *efecto faro*⁴⁴) lo cual le permite a este grupo de machos competir por las hembras con otros grupos de machos (comportamiento social de competencia inter-grupo o grupo-grupo). No hay estudios que traten a la experiencia hacia el interior del coro, sin embargo en estos antecedentes está el germen evolutivo del análisis posterior del *entrainment* musical (Clayton, 2013) el cual supone tres niveles en los cuales es factible de ser estudiada la interacción entre los individuos, a saber: intra-individual, inter-individual (o intra-grupo) e inter-grupo. Podemos decir entonces que el concepto de *entrainment* es útil para describir con propiedad los tipos de interacciones que tienen lugar en la práctica coral. Cabe aclarar aunque Clayton (2013) se focaliza específicamente en la dimensión temporal y sostiene que no habría investigaciones recientes que sitúen al *entrainment* desde una dimensión espacial; no obstante, en línea con nuestra concepción de la interacción en la práctica coral, Leman (2008) define al *entrainment* como un fenómeno espacio-temporal y lo vincula con la teoría de la Cognición Musical Corporeizada (ver Capítulo 3).

De esto se desprende que para el abordaje de una explicación de la interacción dentro de todo ensamble musical (como es nuestro caso el del coro) se debe tener en cuenta tanto a los sistemas dinámicos (auto-organización) como a los factores sociales e intencionales que influyen en la *performance*. Este enfoque nos permite, en principio, comprender intenciones muy específicas por parte de los coreutas (como cantar adelantándose o retrasándose del *beat*, o enfatizar más o menos acentos rítmicos o determinadas articulaciones) en términos de los efectos potenciales que estos tipos de ajuste tienen en la dinámica de todo el grupo.

Para indagar la experiencia de primera persona de los coreutas hacia el interior del coro, se diseñó una entrevista semiestructurada que fue administrada a los miembros estables del grupo con el fin de obtener indicadores de su percepción desde su propio lugar individual en el coro, desde su lugar dentro de la cuerda y desde la percepción global del coro (Rubin y Rubin, 1995). Entendemos aquí la palabra percepción no únicamente en su acepción estricta en vinculación con la escucha, sino en un sentido

⁴⁴ Existen diferencias notables entre las luciérnagas macho y hembra. El macho cuenta con ojos bien desarrollados muy útiles para discernir los contrastes de luminosidad. Las hembras, generalmente, se sitúan en el suelo y, como si fueran un faro, señalan con su luz el camino que debe seguir el macho, igualmente iluminado, para llegar hasta ella. Para evitar la confusión con otros insectos que también producen luz, las luciérnagas emiten sus propios códigos de destello.

más amplio de significaciones de la experiencia de primera persona; es decir, en vinculación al modo en que los integrantes del coro se perciben a ellos mismos dentro del coro, y cómo perciben a los otros en una variedad de aspectos.

5.2 Objetivos

Recoger la experiencia de primera persona hacia el interior del coro. Estas entrevistas tienen como objetivo comprender la experiencia en el coro sobre la base de una serie de supuestos o interrogantes que se pretenden indagar: qué piensan unos coreutas de los otros y cómo se sienten frente al director. Queremos recolectar respuestas multimodales que se vinculen con las actitudes, con los valores, con la percepción, con la posición del sujeto en relación a la obra que está trabajando, al estado de la obra (inicial, durante, post), con la diferencia del ensayo respecto del concierto; es decir a una cantidad múltiple de situaciones de participación del cantante en el coro.

5.3 Supuestos y predicciones

La elaboración de las preguntas de la entrevista estuvo guiada por los supuestos de corte etnográfico que emergen de nuestra propia práctica en el coro. La experiencia acumulada nos llevó a pensar que si interrogamos a los coreutas acerca de su experiencia en el coro y favorecemos una comunicación amplia, emergerá de los relatos de experiencia un cúmulo de claves multimodales que dan cuenta de sus percepciones dentro de la propia cuerda, con las otras cuerdas, con el director, y de su sensibilidad con respecto a claves sonoro-kinéticas vinculadas con los niveles de afinación, las percepciones del tiempo y del espacio, etc. En este sentido, predecimos que las respuestas de los coreutas nos permitirán agrupar el fenómeno de las claves multimodales resultantes en categorías que las ordenan por tipo de interacción y por tipo de modalidad, a saber:

- Claves multimodales en relación a sus compañeros de cuerda.
- Claves multimodales en relación a su coro total.
- Claves multimodales en relación a su director.
- Claves multimodales de naturaleza visual.
- Claves multimodales de naturaleza auditiva.
- Claves multimodales de naturaleza temporal.

- Claves multimodales de naturaleza espacial.

5.4 Metodología

5.4.1 Participantes

Veintisiete coreutas participaron voluntariamente de las entrevistas semiestructuradas e individuales: 17 mujeres, 10 varones, edad promedio = 46,8, SD⁴⁵ = 15,5 y experiencia coral promedio de 8 años. La muestra estuvo conformada por las respuestas de 10 sopranos, 7 contraltos, 3 tenores y 7 bajos que formaron parte del *Coro del Hospital El Cruce* (descrito en Capítulo 4) durante el período comprendido entre 2015-2016.

5.4.2 Aparatos

Se utilizó el software *QDA Miner 4 Lite v.1.4.6 (Provalis Research)*, para la categorización y codificación de las respuestas de los cantantes empleando la técnica del análisis de contenido y el *software* online *Voyant-Tools*⁴⁶ (Sinclair y Rockwell, 2016) para el conteo de palabras. Estos programas fueron diseñados específicamente para el desarrollo de técnicas de análisis cualitativo. Luego de la categorización y codificación se utilizó la planilla de cálculos *Microsoft Excel 2010 (Office Suite 2010)* para organizar las categorías y dimensiones en un cuadro en relación a los reportes de los cantantes.

5.4.3 Procedimiento

Las veintisiete entrevistas semiestructuradas e individuales a los coreutas que formaron parte del Coro del Hospital El Cruce se administraron durante el período comprendido entre 2015-2016. Al momento de administrarlas, se sugirió a los participantes que al responder se explayaran tanto como desearan y que en cada pregunta vincularan su experiencia con todo aquello que consideraran necesario. También se les indicó que las preguntas no estaban pensadas para ser respondidas con las opciones unívocas Si/No o al estilo opción múltiple (*multiple choice*), sino que por

⁴⁵ Desviación estándar.

⁴⁶ *Voyant Tools* (Sinclair y Rockwell, 2016) es un entorno web de lectura y análisis de texto online. Se trata de un proyecto académico con licencia abierta que está diseñado para facilitar la lectura y las prácticas interpretativas digitales tanto para los estudiantes de humanidades y académicos, como para el público en general.

el contrario se iban a tener en cuenta todos los conceptos que desarrollaran al responder, esto es, que se iba a trabajar con todo el contenido de sus respuestas. Al inicio de la entrevista se indagó acerca de cómo y dónde entienden ellos el contexto de actuación social y cultural de la actividad de la que forman parte, además de completar datos personales acerca de su experiencia coral, registro vocal, nivel musical, y demás. Los coreutas novatos respondieron a la entrevista luego de tener un cúmulo de experiencias en conciertos y en ensayos a los efectos de sustentar sus respuestas en su percepción de la práctica. Las entrevistas fueron administradas de manera escrita. Las preguntas fueron enviadas por *e-mail* y compartidas en las redes sociales que utiliza generalmente el coro para sus comunicaciones internas (grupos de *Facebook* y *Whatsapp*) mediante una planilla confeccionada en el procesador de textos *Microsoft Word 2010 (Office Suite 2010)*, de modo que el cantante tenga todo el tiempo necesario para pensar y reflexionar acerca de su experiencia de cantar en el coro para luego ir escribiendo sus respuestas y entregarlas al director. Una vez cumplimentada la entrevista, los cantantes entregaron sus respuestas vía correo electrónico en la misma planilla enviada previamente o personalmente con sus reportes escritos manualmente.

5.4.4 Protocolo de la entrevista

La entrevista está dividida en una primera parte que recolecta datos personales y contextuales y una segunda parte que identifica descriptores de la experiencia de los cantantes:

Ficha:

- Nombre del participante
- País
- Edad
- Registro vocal: cuerda / registro
- Experiencia coral: cantidad de años como miembro de coros
- Nivel musical:
- Tipos de Repertorio: estilos / géneros abordados
- Formación musical: cantante / instrumentista / bailarín / otros
- Contexto donde se inserta el/los coro/s donde se desempeña: describir el contexto institucional / social, de la comunidad donde se inserta la actividad.
Pertenencia a algún programa municipal / público / profesional / independiente / otros

Entrevista:

1) Referente a su experiencia dentro de la totalidad del coro en interacción

1.1 ¿Cómo experimenta/percibe el sonido del coro en general? Describa todos los aspectos que considere necesarios para caracterizar su percepción del resultado sonoro.

¿Cómo cree que se logra tal sonido coral?

1.2 ¿Alguna vez escuchó como público al coro en que participa o ha participado? En caso afirmativo, qué cosas cree que se modifican en su percepción del resultado de la ejecución estando “desde afuera” o “desde adentro” del coro/la cuerda.

1.3 Piense en su experiencia como integrante del coro y resúmalas en cuatro palabras que mejor la describan.

2) Referente a su experiencia dentro de la cuerda correspondiente en interacción

2.1 ¿Cree que hay voces dentro de su cuerda que desempeñan un rol de liderazgo? En caso afirmativo, brinde una explicación posible a su inferencia.

2.2 Usted considera que su desempeño individual tiene más que ver con: (i) una guía para su cuerda, (ii) se complementa siguiendo a los otros miembros o (iii) considera que la cuerda funciona como una única entidad. Brinde una explicación posible a su/s elección/es y de no estar de acuerdo con ninguna de ellas especifique otros aspectos.

2.3. Describa cómo siente/escucha/percibe a su cuerda con respecto a las demás. Expláyese.

3) Referente a su propia experiencia individual durante la ejecución coral

3.1 ¿Cómo describiría su desempeño vocal general en relación al resto de las voces del coro? Sea lo más detallista que pueda.

3.2 ¿Cómo experimenta la afinación grupal respecto de su desempeño individual/en la cuerda/en el coro? Esta sensación percibida de la afinación ¿es permanente durante la ejecución o va cambiando? Brinde alguna explicación acerca de qué casos/situaciones/obras han modificado su experiencia en relación a la afinación.

3.3 ¿Cuán ajustado/sincronizado escucha todos los sonidos que canta Ud. en relación a todo el resto del coro/de la cuerda/del director? Esta sensación percibida de la sincronía ¿es permanente durante la ejecución o va cambiando? Brinde alguna explicación acerca de en qué casos/situaciones/obras han modificado su experiencia en relación a la sincronización.

3.4 ¿Se escucha más a sí mismo o al otro/s cuando canta? En qué situaciones/contextos. Expláyese.

3.5 ¿Cuál es su ubicación en la disposición espacial dentro de su coro? Considere múltiples alternativas de las que haya formado parte como integrante. Indique su lugar de preferencia en la distribución/disposición de las voces dentro del coro.

3.6 En qué medida cree que la disposición espacial incide sobre su propio sonido vocal/el sonido grupal general.

3.7 ¿Cómo es su percepción de la ejecución coral respecto del desempeño individual/del de su cuerda/y del coro como grupo?

4) Referente a su experiencia según el contexto de ejecución

4.1 Teniendo en cuentas todas las descripciones realizadas, cuéntenos si su experiencia se modifica según se encuentre cantando en: (i) una situación de ensayo o (ii) una situación de concierto. Brinde una explicación acerca de similitudes/diferencias o cualquier otro aspecto que considere relevante para describir su experiencia en una u otra situación de ejecución.

5.4.5 Análisis de las entrevistas

Para el análisis de las respuestas se empleó una técnica de análisis cualitativo basada en el análisis de contenido y el conteo de palabras (Ryan y Bernard, 2003). Esto implicó agrupar las respuestas en términos de distintas categorías por parte del autor. Utilizamos los procedimientos de categorización y codificación (Hernández Sampieri y otros, 2010). Las categorías claves se organizaron y formularon en un conjunto de dimensiones correspondientes. Entre los dos procedimientos posibles para el establecimiento de categorías (método *etic*⁴⁷ o método *emic*⁴⁸) (Nattiez, 1990⁴⁹), se realizó una combinación entre ambos dado que si bien se establecieron las categorías de

⁴⁷ El método *etic* consiste en establecer un conjunto de categorías (o clases de fenómenos o hechos) a partir de las teorías que estudian ese fenómeno o hecho. La categorización puede estar predefinida por el investigador (lo que usualmente se hace en el método de entrevistas semiestructuradas).

⁴⁸ Con el método *emic* se establecen categorías de análisis después de haber hecho las entrevistas u observaciones, a partir de lo que las personas dicen o hacen (tanto si se han hecho entrevistas, como si sólo hay observación en terreno). La categorización puede surgir a medida que se analizan los datos ya recogidos.

⁴⁹ La distinción *emic/etic* se usa en las ciencias sociales y las ciencias del comportamiento para referirse a dos tipos diferentes de descripción relacionadas con la conducta y la interpretación de los agentes involucrados. Se entiende generalmente *emic* como el punto de vista del nativo y *etic* como el punto de vista del extranjero, mediante una serie de herramientas metodológicas y de categorías (según el musicólogo y semiólogo Jean-Jacques Nattiez, 1990; p. 61).

análisis luego de haber administrado las entrevistas u observaciones, a partir de lo que los reportes de los coreutas dicen y de lo que el investigador observa qué hacen, éstas se repensaron, producto de establecer las hipótesis y supuestos de la comunicación en el coro, en el contexto de la observación participante del investigador-participante-artista (en este caso el autor).

5.5 Resultados

El análisis cualitativo consistió en la obtención de respuestas que se sometieron a un análisis reiterado de contenido (Ryan y Bernard, 2003). Las respuestas se fueron agrupando y categorizando por similitudes. Se obtuvo a continuación la frecuencia de utilización de dichas categorías y la distribución de palabras clave, generando nubes de palabras y vínculos entre ellas por proximidad de significado. Las categorías y dimensiones desprendidas del análisis determinan finalmente el modo en el que los coreutas organizan sus percepciones cuando hablan acerca de su propia experiencia.

5.5.1 Análisis de contenido

En la tabla 5.1 se muestra la vinculación entre los supuestos de inicio y las categorías emergentes de los relatos a las que se arribó finalmente. Se presenta la manera de reducir la información recogida al transferir las respuestas. En las primeras dos columnas se observan las categorías y dimensiones obtenidas, y en la columna de la derecha se detallan los indicadores de sincronización multimodal que se utilizaron para analizar los reportes de los cantantes, diferenciándolos según se identifican descriptores de nivel intra-individual, inter-individual o intra-grupo e inter-grupo (Clayton, 2013). Estas categorías nos sirven para explicar la experiencia en el coro a un nivel individual (o intra-individual), intra-cuerda (o inter-individual/intra-grupo) e inter-cuerda/entre cuerdas (o inter-grupo).

CATEGORIAS	DIMENSIONES	INDICADORES DE SINCRONIZACION MULTIMODAL
1. <i>Uniformidad de la masa</i> : Indicios del comportamiento de la masa (el coro como grupo) y grupal como un todo.	Afinación (altura)	INTER-INDIVIDUAL (INTRA-GRUPO) Desde una perspectiva interactiva grupal.
	Timbre (color)	
	Dinámica (intensidad)	
	Temporalidad (<i>timing</i>)	
2. <i>Diversidad en la masa (individualidad/intra-individual)</i> : Indicadores de la variabilidad en la experiencia sentida tanto a partir del desempeño individual dentro de la masa como parte integrante, como de la percepción del resto de los coreutas.	Experiencia sentida de variabilidad	INTER-INDIVIDUAL (INTRA-GRUPO) Desde la perspectiva individual. Sesgo INTRA-INDIVIDUAL
	Experiencia percibida de variabilidad	
	Liderazgo (identificación)	
3. <i>Intersubjetividad (inter-individual/intra-grupo)</i> : indicios del comportamiento interactivo, ya sea en términos generales o particulares a partir de cualquier descriptor verbal que denote adaptación interactiva entre coreuta/s y/o director.	Claves temporales (percepción temporal-sincronía interactiva- <i>timing</i>)	INTER-INDIVIDUAL (INTRA-GRUPO) Desde una perspectiva en interacción con la propia cuerda, las otras cuerdas y el director. Sesgo INTER-GRUPO
	Claves auditivas (percepción auditiva-acústica)	
	Claves espaciales (percepción espacial-disposición)	
	Claves visuales (percepción visual)	
4. <i>Contexto de acción</i> : percepción experiencial del entorno físico de práctica según la circunstancia en la que se produce la interpretación.	Situación de ensayo	
	Situación de concierto	

Tabla 5.1: Tabla de categorización y codificación en dimensiones emergentes de las respuestas comunes de los coreutas.

En línea con los supuestos acerca de la experiencia interactiva de los coreutas, de que dicha experiencia se construye en base a la identificación de claves multimodales, los cantantes efectivamente hablaron de sus impresiones relativas tanto a los aspectos individuales acerca de su participación dentro del grupo, acerca de su participación en la propia cuerda, acerca de sus percepciones acústicas, visuales, auditivas, espaciales y temporales, propias y de todo el coro, acerca de cómo se sienten en los ensayos a diferencia de los conciertos, y finalmente acerca de cómo interactúan con el director. Consignamos a continuación algunos ejemplos de las respuestas de los cantantes donde nos interesa destacar el modo en que describen su experiencia en términos de homogeneidad-heterogeneidad y uniformidad-diversidad, en cada una de las dimensiones analizadas, que configuran los modos de organizar su propia practica a partir de claves multimodales:

Categoría 1: Uniformidad de masa. Cuando hacen alusión al coro como una masa uniforme, los coreutas hablan utilizando términos que remiten a las categorías propias del análisis musical, tales como la afinación, la dinámica, las articulaciones, el timbre, y los aspectos temporales principalmente basados en una idea de coro ideal, como si la meta que quisiera lograr el cantante se basara únicamente en la búsqueda de la homogeneidad en base a la uniformidad de todos los aspectos de la ejecución a los que hace alusión.

“[...] En general percibo el sonido como muy armónico ya que considero que el cantar grupalmente hace que las voces se complementen con los otros registros y que dentro de una misma cuerda sus integrantes se ayudan mutuamente o se apoyan en alguno de los cantantes para seguir entonados. [...] Hay varios aspectos que considero. La entonación, es decir que todos estén cantando la misma nota, aunque a veces esto se confunde con el timbre de voz de cada cantante. Otro aspecto es el volumen, a veces hay voces más acaudaladas y otros que son más suaves o por falta de confianza o timidez cantan con menos volumen. Por último puedo mencionar el tempo como otra característica. [...] Creo que ese sonido coral se logra con mucho ensayo, para mejorar los errores de entonación y volumen, como así también para conocer la voz de nuestros compañeros, tanto de nuestro registro como la de los demás registros, y también entender las indicaciones que da quien dirige el coro y lograr modificaciones que se indican. Creo hay que tener mucha seguridad de la parte que cantamos con nuestra cuerda para poder escuchar las otras y no confundirnos”. Bajo.

Sin embargo, en la mayoría de los relatos emerge igualmente el componente individual, cuando hablan de *afinación*

“Considero que mi Coro suena muy bien, siento una emoción muy grande al escucharnos, y lo mejor es tener la certeza de que cada vez conseguimos más afinación, mejor calidad sonora”. Contralto.

En cuanto al concepto de sonoridad y color de las voces, y la unificación del *timbre*, las respuestas emplean ideas tales como cuerda *armoniosa*, sonido armónico, y se refieren al sonido homogéneo como unión, armonía en el sentido de unión y en general vinculado a contenidos emocionales y afectivos:

“Mi percepción es que, cuando todos -sea por cuerda y todas las cuerdas juntas- ensayamos y actuamos con estudio y responsabilidad, el coro es un todo que suena bien y todos disfrutamos desde adentro y los espectadores que nos escuchan. También será importante el lugar de ensayo y presentación para un mejor sonido coral”. Bajo

“Siento armonía, unión, me emociona escucharnos”. Contralto

“Cuando estamos conectados entre nosotros, siento la vibración de las voces”. Contralto.

El componente *dinámico* lo vinculan mucho con el aspecto tímbrico, y al referirse a la intensidad, les resulta cómodo hablar del volumen de la ejecución identificando alguna voz en particular, una cuerda, o que es producto de una construcción global de la interpretación:

“Por momentos nos escuchamos como si hubieran más voces que las presentes y en otras oportunidades parece que somos menos que los que están”. Bajo

Respecto de la *temporalidad* se refieren a conceptos como sincronía y ensamble valorando la construcción conjunta y el concepto ajustado-desajustado cuando hablan de aspectos rítmicos de la performance.

“Escucho una sincronía constante con respecto de mi voz al resto del grupo coral”. Bajo

Estos relatos pertenecientes a la categoría de uniformidad sugieren que aunque el modelo de coro que tienen los cantantes se basa en la consolidación de la homogeneidad, buscando eliminar todo tipo de variabilidad, la mayor parte del tiempo describen su experiencia reconociendo todo tipo de variabilidades al hablar acerca de su práctica.

El análisis de la distribución de las categorías en formato de gráfico nos permite observar con qué frecuencia apareció cada dimensión analizada (Figura 5.2) según el número de casos.

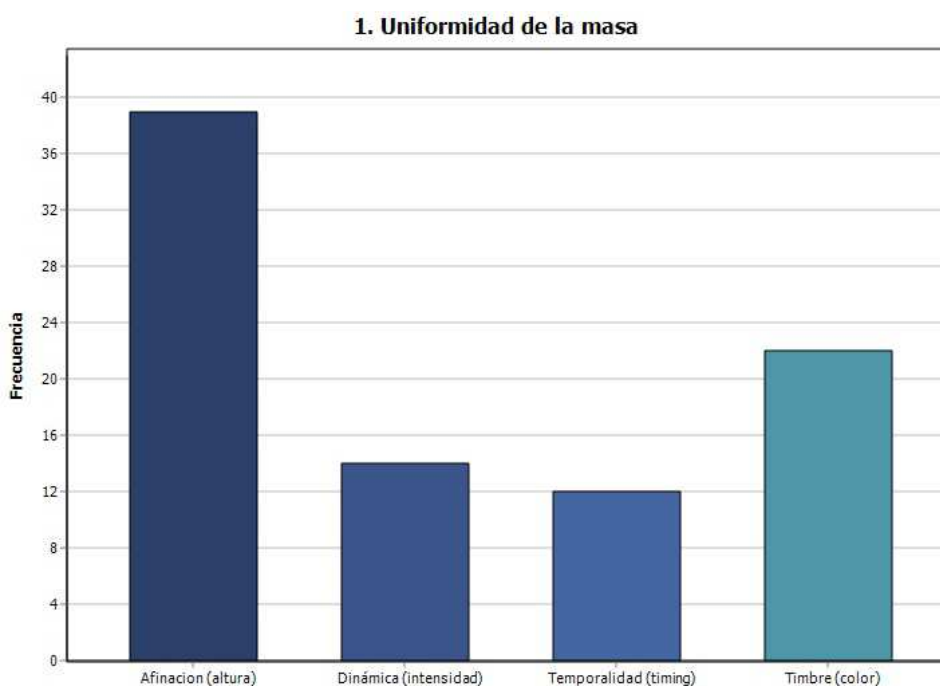


Fig. 5.2: Cantidad de respuestas para cada una de las dimensiones de la categoría (1) *Uniformidad de la masa*. Sobre un total de 87 casos en que las respuestas corresponden a esta categoría, los números en el eje y corresponden a la cantidad de veces que aparece cada una de las dimensiones indicadas en el eje x.

En la Figura 5.2 observamos que la mayor cantidad de respuestas corresponde a los relatos acerca de la afinación, y en menor medida al timbre, la dinámica y la temporalidad. Esto nos invita a pensar en la idea de que para la uniformidad de la masa, la experiencia de la afinación es uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta

en la búsqueda de homogeneizar el sonido. La afinación también podría representar la información más confiable u honesta acerca de la calidad del grupo. Una interpretación posible de estos resultados puede vincularse al hecho de que los participantes integran un coro vocacional, y por ende el logro de la afinación constituye una preocupación que *persiguen* con mucha más asiduidad que en otras agrupaciones vocales.

Categoría 2: Diversidad en la masa. Esta categoría agrupa los indicadores de la variabilidad en la experiencia sentida, tanto a partir del desempeño individual dentro del coro como parte integrante, como de la percepción del resto de los coreutas. Se destacan sobre todo sus percepciones acerca de la pertenencia a la propia cuerda pero advirtiendo el movimiento interno. Por ejemplo cuando hablan de su *experiencia sentida* de la variabilidad, hacen alusión a la resonancia con la música, con los otros, rescatando lo individual en lo grupal:

“cuando las escuchaba a las sopranos antes que yo no estaba me sonaban ángeles y todas una, me encantaba, pero ahora también me gusta porque somos más, pero me gustaría trabajar más la homogeneidad de todas, por eso mi interés de bajar mi tono”.
Soprano.

La *experiencia percibida* de la variabilidad se vincula al sentimiento propio ya que el coro está en permanente interacción de acuerdo al modelo comunicativo multidireccional de claves multimodales:

“En mi caso particular percibo que la nota solicitada suena en mi cabeza correctamente, pero a la hora de emitirla vocalmente temo al error por lo que el grupo ayuda a desinhibirme en ese aspecto”. Soprano.

“Sí, estuve como público y sólo escuchaba una melodía con acompañamiento, o la cuerda que se destacaba más en cada obra que presentaron. Dentro de él pude percibir que cada cuerda tiene cosas mucho más ricas y pensadas para que se vayan complementando entre sí”. Soprano.

La identificación de los distintos aspectos de liderazgos dentro de las cuerdas y entre cuerdas es otra de las formas en las que encontramos la percepción de la variabilidad interna:

“Me considero una guía para la cuerda, no siempre funciona como una única entidad”.
Contralto.

“Mi cuerda cuando está completa y no compiten entre ellas suena muy bien porque hay voces fuertes, algunas más agudas, y otras más dulces pero cuesta un poco aun

armonizar, y a nivel grupal nos falta poder llegar escuchar a las otras cuerdas sintiendo como cada una encaja haciendo la perfección del sonido porque por separados somos solo ruido, y juntos somos canción”. Soprano.

El análisis de la distribución de las dimensiones pertenecientes a la experiencia de variabilidad (Figura 5.3) arroja como resultado que la mayor parte de los relatos remiten a reconocer la diversidad hacia adentro del coro en términos de liderazgos internos que se dan cuando hablan de voces que guían la cuerda como en el testimonio precedente; las voces líderes son las más afinadas dentro de la cuerda o que tienen más años de experiencia en el canto coral: “[...] *los que agarran la parte rápidamente [...] siempre hay un referente que lleva la cuerda adelante*” o que se destacan acústicamente en términos de dinámica y articulación: “*Una de las voces que más escuché [...] tiene una voz que se destaca siempre por su claridad y por lo fuerte que canta*”.

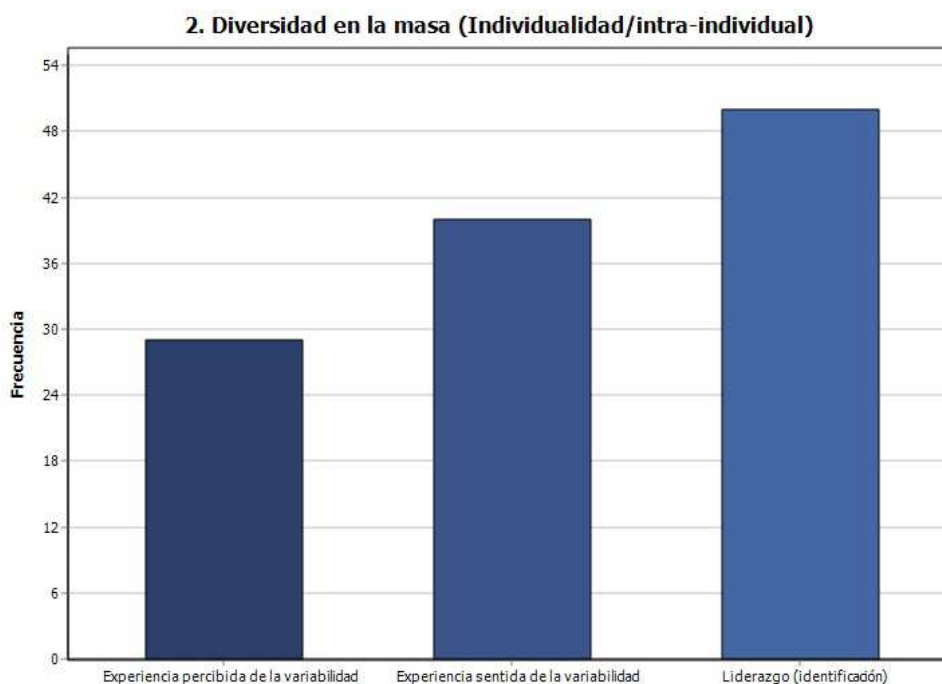


Fig. 5.3: Cantidad de respuestas para cada una de las dimensiones de la categoría (2) *Diversidad en la masa*. Sobre un total de 119 casos en que las respuestas corresponden a esta categoría, los números en el eje y corresponden a la cantidad de veces que aparece cada una de las dimensiones indicadas en el eje x

La emergencia de estos descriptores corrobora nuestros supuestos respecto de que la *voz coral* no es unívoca ni es una sola, el empaste no es uno solo, la cuerda no es una sola y el coro no es una única entidad desde la propia experiencia, sino que observamos que hay una nutrida descripción de diversidad y variabilidad desde la perspectiva de primera persona en el coro.

Categoría 3: Intersubjetividad: Rescatamos el aspecto intersubjetivo de la práctica en el coro dado que los cantantes comparten los significados de manera multimodal y brindan indicios del comportamiento interactivo para regular su desempeño, ya sea en términos generales o particulares a partir de las *claves temporales, auditivas, espaciales y visuales* que dan cuenta de tal adaptación cooperativa. Desde el aspecto intersubjetivo temporal, dijeron cosas como:

“Este es un punto en el cual desde mi forma de escuchar, todas las cuerdas tenemos que sincronizar y escucharnos más todos” Tenor.

En torno a las claves auditivas y espaciales se advierte en los relatos la percatación de la influencia que tiene en lo personal el estar con el otro haciendo algo en conjunto y cómo lo que *el otro* hace mejora la propia acción.

“Estoy dentro de ese sonido, ya no como espectador. Pertenecesco a ese sonido”. Soprano

“El hecho de cantar juntos, cerca y escuchándonos mejora mi sonido vocal y me da confianza, seguridad y tranquilidad”. Contralto

“Agrupados por cuerda uno se siente más relajado con el apoyo del compañero”. Soprano.

Relacionado a las *claves visuales*, aunque desde una perspectiva tradicional las ubicaríamos principalmente en todas aquellas pistas que obtienen los coreutas del director para regular su desempeño, en muchos casos observamos que la importancia de las claves visuales para construir la práctica también depende de la interacción con otros miembros del coro, además del director:

“Este ejercicio de complementarse obviamente no es individual, muchas veces nos miramos o simplemente nos quedamos en silencio hasta tener mayor seguridad”. Contralto.

Los resultados sugieren que los cantantes conciben la práctica coral desde una perspectiva intersubjetiva al contarnos su experiencia como parte del grupo, aunque persigan como meta la uniformidad de la masa (Figura 5.4).

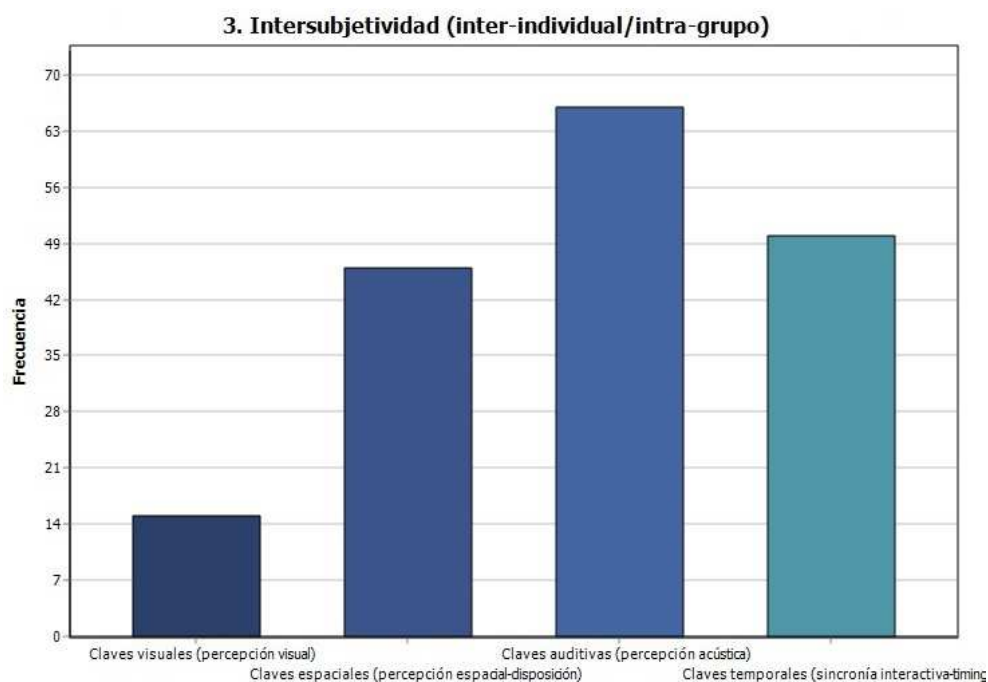


Fig. 5.4: Cantidad de respuestas para cada una de las dimensiones de la categoría (3) *Intersubjetividad*. Sobre un total de 177 casos en que las respuestas corresponden a esta categoría, los números en el eje y corresponden a la cantidad de veces que aparece cada una de las dimensiones indicadas en el eje x.

Los reportes indican que por más que se reconozca el modelo de unidad para la definición de coro (el coro ideal, *cómo debería sonar*), cada coreuta construye su significado a partir de claves o pistas que obtiene de sus pares de manera intersubjetiva: ve los movimientos del director y de sus pares, escucha durante toda la ejecución, interactúa rítmica, sonora y kinéticamente en una espacialidad compartida en el tiempo. Los resultados interpelan, por un lado, a aquellos supuestos tradicionales que conciben a la práctica coral desde una perspectiva asimétrica y subordinada (director-dirigidos) de una sola vía; muestran por un lado que la comunicación de significados se comparte de manera multidireccional; y por otro enfatizan la pregnancia de las claves auditivas a la hora de regular el desempeño coral.

Categoría 4: Contexto de acción: En relación al contexto donde se desarrolla la práctica del coro, vimos que es muy importante para los cantantes hablar acerca del entorno físico de práctica y que según las circunstancias en las que se produce la interpretación, la experiencia se modifica. Estas descripciones las observamos cuando en los relatos aparecen descripciones que separan las *situaciones de ensayo* de las de *concierto*:

“En todas las ocasiones hay que destacar la importancia del director del coro, cómo nos transmite el sentir de la música, de cómo se debe ejecutar, de cómo nos marca los tiempos en los ensayos”. Contralto.

“En una situación de ensayo siempre estamos más distendidos, es un momento de aprendizaje: podemos equivocarnos y volver a repasar nuestras partes hasta que salga bien”. Soprano

Aunque algunos relatos como estos sugieren que el componente de aprendizaje es fundamental a la hora del ensayo, lo cual denota la construcción de la interpretación, hay algunos coreutas, sin embargo, que piensan en términos de ensayos para la corrección de errores y en el concierto para finalmente expresarse, lo que abona los viejos debates acerca de la separación entre la técnica y la expresión.

“Sí, cambia bastante, el ensayo está para corregir los errores y modificar aquellas partes que son necesarias para expresar lo mejor de uno en un concierto”. Bajo

Sin embargo desde la práctica profesional de la dirección del coro intentamos profundizar en los aspectos intersubjetivos que promueven la experiencia de cantar en coro, de compartir el tiempo juntos, de construir esa realidad subjetiva de manera interactiva y disfrutarla haciendo música.

“Eso hace que cuando cantamos en un concierto sea importante demostrar todo eso, que amamos lo que hacemos, director y coreutas más allá de la nota y más allá de todo”.

Soprano

Resulta muy interesante además, observar cómo varios de los coreutas destacan el rol del director desde un lugar de construcción social, como si estuvieran pidiendo de alguna manera que se contemple el papel emocional de la práctica, que se compartan significados, que se transmita algo más que indicaciones propias de la ejecución concertada.

“El director creo que juega un papel importante, porque él es el que da seguridad al grupo, confianza, estímulo antes de salir a cantar, por supuesto un director totalmente diferente del ensayo”. Soprano.

En referencia a la categoría contextual, no observamos mayores diferencias en la frecuencia de codificación de las dimensiones *ensayo* y *concierto* (Figura 5.5).

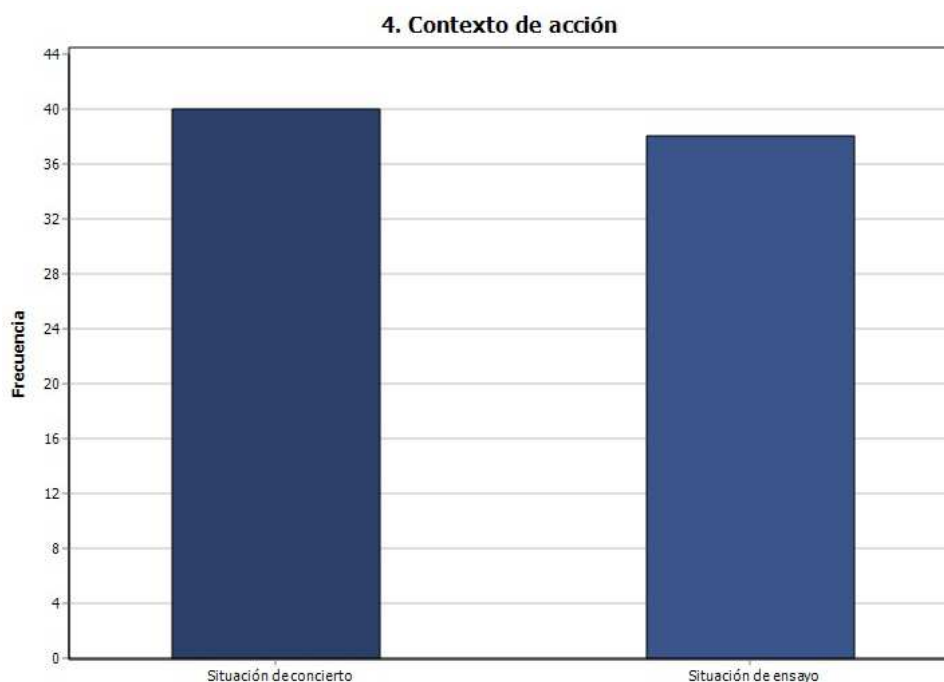


Fig. 5.5: Cantidad de respuestas para cada una de las dimensiones de la categoría (4) *Contexto*. Sobre un total de 78 casos en que las respuestas corresponden a esta categoría, los números en el eje *y* corresponden a la cantidad de veces que aparece cada una de las dimensiones indicadas en el eje *x*.

Esto nos dice que al hablar de la experiencia de cantar en coro, los relatos describieron las situaciones de ensayo y concierto como instancias necesarias y complementarias aunque en sus respuestas encontramos un cierto sesgo de separación entre el desarrollo de la técnica (vocal, y en términos de correcciones de errores) reservado para los ensayos y la interpretación-expresión (y transmisión del contenido emocional) más dirigido a los conciertos.

Esto podría resultar útil para interpelar nuestra propia práctica como directores. Entendemos que deberíamos propender al desarrollo de una concepción integral de construcción de significados que andamien la interpretación, y que esa construcción promueva retroalimentación a manera de espiral entre los ensayos y los conciertos. De este modo generaríamos que el modelo de comunicación intersubjetivo dialogue también entre los contextos de actuación (las impresiones y percepciones del ensayo se alimentan de las impresiones y percepciones del concierto y viceversa). Abandonando la idea de ensayo-concierto como instancias de desarrollo de la técnica y comunicación de la expresión respectivamente, entendemos que el reconocimiento de una interacción satisfactoria entre estos contextos genera niveles crecientes de mutualidad (Malloch y Trevarthen, 2008) y viabiliza una mejor interpretación. Rescatamos un comentario de uno de nuestros bajos que al respecto; nos dijo que:

“Hacer música es comunicar algo, sean palabras, notas, sonidos... y si uno tiene en claro eso que comunicará, aunque no salga lo más correcto posible, se entenderá, y ahí está el germen que luego generará la música.”. Bajo.

Por último, presentamos una visualización gráfica de las dimensiones que, basadas en el análisis de contenido completo, muestran la mayor frecuencia de utilización de los descriptores en vinculación con las categorías 1, 2, 3 y 4 de uniformidad y diversidad de masa, intersubjetividad y contexto (Figura 5.6).

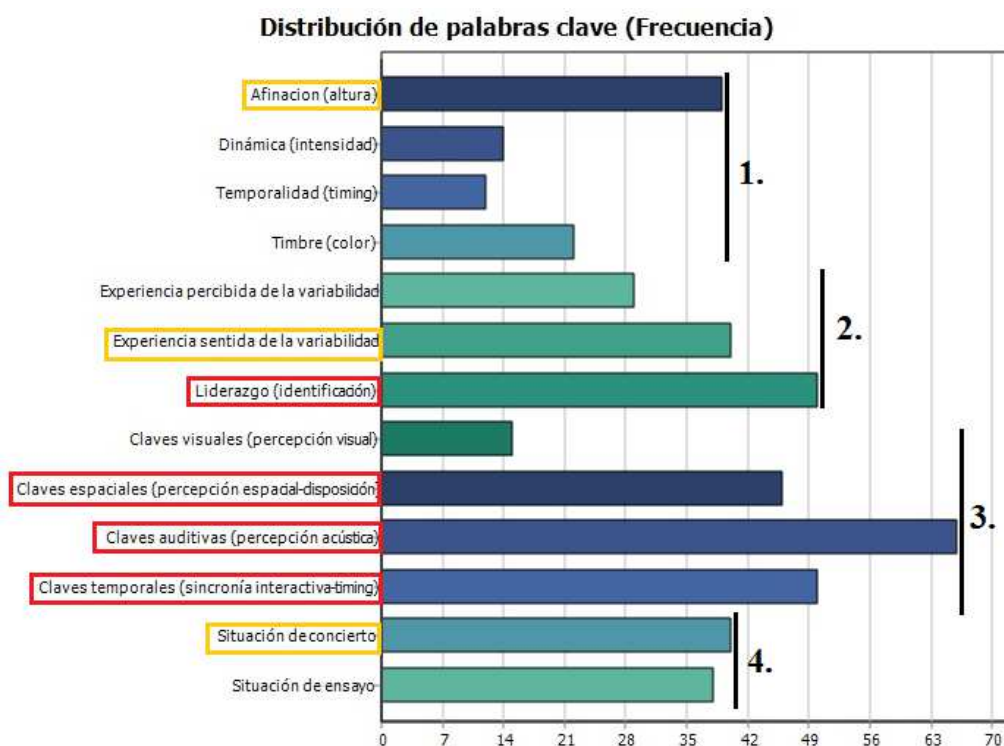


Fig. 5.6: Cantidad de respuestas para cada una de las dimensiones de las categorías 1, 2, 3 y 4. Sobre un total de 461 casos en que las respuestas corresponden a estas 4 categorías, los números en el eje x corresponden a la cantidad de veces que aparece cada una de las dimensiones indicadas en el eje y señaladas las de mayor frecuencia en los relatos.

Luego de analizar las cuatro categorías por separado, resulta interesante observar cómo es la relación entre estas respecto de la frecuencia de su utilización al describir la experiencia. Observamos que hay una predominancia de descripciones en relación a las dimensiones de la categoría 3 (intersubjetividad), por lo que la mayor parte de las respuestas rescatan el comportamiento interactivo en términos de las claves multimodales. Esto nos indica que la experiencia se construye desde una perspectiva de interacción en la propia cuerda, con las otras cuerdas y con el director. En particular, las claves auditivas, temporales y espaciales, son las que están más presentes en las

respuestas. Podemos decir que las fuentes sonoras de patrones temporales influyen en la interacción o coordinación temporal entre coreutas y director.

En segundo lugar, se ubica la categoría 2 (que también da cuenta de la variabilidad) principalmente con respecto a la identificación de liderazgos hacia el interior del coro.

Las categorías restantes 1 y 4 (correspondientes a descriptores de uniformidad y contexto) tienen una distribución similar en los relatos. Lo que resulta interesante notar es que, reduciendo y vinculando todas las respuestas a cada categoría, la idea de variabilidad (categorías 2 y 3) sigue permaneciendo con fuerza al describir la experiencia, aun cuando el coro -desde una perspectiva tradicional- busque eliminar esa variabilidad en pos de la uniformidad. Uniformidad perseguida en torno a las mismas claves multimodales que se analizaron -homogeneidad respecto al ritmo y sincronización o *timing* (claves temporales), a la afinación, articulación, timbre o color vocal (claves sonoro-kinéticas); a la distribución espacial o formación coral (claves viso-espaciales); a los movimientos de los cantantes con restricciones culturales propias de la práctica (claves visuales).

Las distintas situaciones de participación que se describieron y agruparon en base a las categorías emergentes, permitieron aproximarnos a comprender cómo intervienen las claves multimodales que integran la práctica en el coro.

5.5.2 Conteo de palabras

Mediante esta técnica cualitativa dividimos los análisis de las entrevistas para obtener resultados en torno a (i) la frecuencia de utilización de palabras en todas las respuestas; y (ii) la frecuencia de utilización de palabras clave para describir la experiencia como integrante del coro (ver pregunta 1.3 en *5.4.4 Protocolo de la entrevista*)

5.5.2.1 Frecuencia de palabras de todas las respuestas

De todas las respuestas al amplio cuestionario administrado, se encontraron similitudes en la utilización de palabras para describir la experiencia, lo que se presenta como resultado en la Figura 5.7.



Fig. 5.7: Visualización del conteo de palabras frecuentes. La columna de la derecha muestra una lista con las palabras de más alta frecuencia. El tamaño relativo de las burbujas indica la frecuencia comparada con otras palabras.

Estos resultados en vinculación con el análisis de contenido (ver apartado 5.5.1) sugieren que, entre todo el repertorio de palabras de las que dispone el coreuta para hablar acerca de su experiencia, cuando se le pide que se explaye, la mayor parte del discurso se basa en la utilización de términos que aluden a la concepción del coro como una unidad, esto es, se tiende a pensar en términos de uniformidad. Sin embargo, las palabras más utilizadas, *cuerda*, *sonido*, *voces*, *grupo* denotan un fuerte componente de pertenencia a subgrupos dentro de la unidad. Esto quizás se deba al inherente factor social que posee la práctica en el coro poniendo el foco en el aspecto intersubjetivo. La frecuencia de utilización de estas palabras como manera de fundamentar la experiencia, habla de un modo de concebir el canto coral. El concepto de *cuerda* hace referencia al *grupo*, ambos términos hablan de la pertenencia. Las *voces* siguen aludiendo al conjunto (no emerge la palabra *voz*, sino *voces*) y el *sonido* vocal es el que se erige como medio de producción principal. Resulta interesante notar que si bien los coreutas hablan de las cuerdas aludiendo a la masa uniforme, también hablan del movimiento interno dentro de la cuerda, y reconocen liderazgos dentro del grupo con respecto a la intensidad, a la afinación, y a todos los aspectos descritos en el análisis de contenido (ver 5.5.1); es decir que, si bien desde el discurso el modelo de unidad en el coro se comunica con claridad (la mayoría de los cantantes dice o reconoce que *lo que debe sonar* es la masa, o la uniformidad) hay un gran reconocimiento de la variabilidad *desde adentro*, vinculado a las claves multimodales, principalmente en relación con las claves sonoro-kinéticas (ver Figura 5.6).

A partir de la nube de palabras (Figura 5.7), las palabras de más alta frecuencia resultantes (o palabras clave) fueron vinculadas a otras palabras por proximidad de

significado contenidas en las mismas respuestas (Figura 5.8), de modo de obtener algunos de los términos a los que se hizo referencia dentro del mismo contexto, y que poseen significados más próximos a las palabras clave emergentes de las respuestas, que se organizaron en forma de un gráfico de redes (o *links*⁵⁰).



Fig. 5.8: Visualización de la nube de palabras con vínculos a otros términos próximos en significado. Las palabras clave se muestran con un mayor tamaño y en color verde y las palabras próximas se muestran en color rojo con un menor tamaño.

En esta visualización resulta interesante observar los vínculos que establecen los cantantes al hablar con respecto a la *cuerda* (la propia y las demás), al *sonido* coral y al referirse a las *voces*. Entre los términos más próximos que aparecen, la mayoría de los significados tienen que ver con la idea de totalidad o unidad con palabras como *grupo*, *todos en la cuerda*, *todas las voces*, *sonido armónico*, *sonido coral*, *el sonido coral se logra*, en línea con las ideas de coro ideal que persiguen esa meta. También hay palabras que ponen de manifiesto la idea de individualidad desde la perspectiva de primera persona; *percibo el sonido armónico*, *escuchar las voces*, *voces femeninas*, *escuchar el sonido coral*, *el sonido que logra la cuerda*, *el resto de la cuerda/voces* (denota individualidad en el conjunto). Vemos que la dualidad uniformidad-diversidad está permanentemente presente en los cantantes en términos de metas de la ejecución y el auto-monitoreo o control momentáneo de la ejecución.

⁵⁰ Utilizamos el término *link* entendido como vínculos o enlaces a otras palabras en ese complejo de relaciones entre términos. La utilización de este vocablo en inglés es frecuente en nuestro idioma al referirse a temáticas relacionadas con las redes informáticas e internet.

5.5.2.2 Frecuencia de palabras clave

Para realizar este análisis se seleccionaron las respuestas a una sola de las preguntas de la entrevista que invitaba al participante a resumir en pocas palabras su experiencia como integrante del coro (ver pregunta 1.3 en 5.4.4). De todas las respuestas a esta pregunta específica emergieron 4 palabras clave por recurrencia de utilización:



Fig. 5.9: Nube de palabras donde se visualizan los términos de mayor frecuencia en las respuestas a la pregunta 1.3

En la nube de palabras de la Figura 5.9, observamos que los términos más frecuentemente utilizados para definir su experiencia como integrantes del coro fueron *aprendizaje*, *compañerismo*, *compromiso* y por supuesto la palabra *cantar* la cual había una alta probabilidad de que surja debido a que *cantar* es justamente el principal modo de producción de esta práctica con lo cual no la tomaremos en cuenta para este análisis, pero sí más abajo en relación a los términos más próximos. Realizamos esta pregunta porque estimamos encontrar una suerte de síntesis de los participantes de lo que significa su experiencia en el coro, apelando a que al hacerlo en pocas palabras, podamos leer de todas las que surgieron, las concepciones de *coro* que poseen, y no de cualquier coro, sino que están hablando del que es *su* coro, del coro en el que participan como integrantes, el coro del cual forman parte, *hacen* juntos, y por lo tanto *son* el coro. Resulta muy interesante ver que mayoritariamente se ve al coro como un espacio de aprendizaje, esto podría deberse a que es un coro vocacional, por lo tanto la gente que va a cantar (ver descripción en Capítulo 4), viene de distintos ámbitos y en ese espacio común que comparten, hay una vinculación entre el director como maestro y los coreutas como alumnos. En el coro se *aprenden* las obras, se *aprende* a cantar en muchos casos (a afinar, a respirar), se *aprende* y se conoce música nueva, se *aprende* algo que luego se comunica, se *aprende* a compartir una meta común. No podemos

afirmarlo empíricamente mediante el análisis de estas entrevistas, pero sí nos atreveríamos a decir que habría una tendencia a considerar al coro como un entorno de aprendizaje para gran parte de los coros vocacionales. Las otras dos palabras relevantes, *compromiso* y *compañerismo* también vislumbran lo que se fue viendo en el análisis de toda la entrevista, que es la incidencia del aporte individual frente al grupal, el *compromiso* es personal, de cada uno para con el grupo, mientras que el *compañerismo* está dando cuenta de una cualidad que si bien se logra con el aporte de cada uno, es grupal, se necesita otro u otros para *acompañarlo* o ser *compañero*. A su vez, son cosas que el mismo coro fomenta y desarrolla desde adentro desde su formación, especialmente este coro objeto de estudio.

Veamos también cuales son los términos que aparecen con proximidad a estas palabras clave (Figura 5.10).



Fig. 5.10: Grafico de vínculos de los términos asociados a *aprendizaje*, *compañerismo* y *compromiso*.

Las líneas más gruesas implican mayores relaciones.

Al trazar este vínculo con los términos asociados a las palabras clave emergentes, vemos que aparecen palabras como *interacción*, *significativas*, *escucha*, *amistad*, *bienestar*, *dedicación*, *mente*, *movilizan*, *amor*, *estudio*. Observemos que *amistad* es el vínculo más fuerte entre *compañerismo* y *compromiso*, aquí prevalece la idea de construir juntos, el *compromiso* individual por el grupo y el *estudio*, favorece a incrementar el *compañerismo*, por medio de la *amistad* y el *amor* (a lo que uno hace y

también al otro), ambas cosas generan *bienestar*. El *aprendizaje* resulta *significativo*, con *dedicación*, se aprende a *escuchar* por ejemplo. La *interacción* también aparece como un vínculo inherente a la experiencia en el coro, todas uniones que vislumbran aspectos intersubjetivos, es decir que una palabra que indica un aporte individual aparece ligada inmediatamente a otra que indica unión. La idea de construcción conjunta de significados aquí aparece muy claramente. Ligado a *cantar* aparece la figura del *director* pero también la de los *compañeros*, y la de la *mente*. *Cantar en armonía* como dicen algunos relatos, también está relacionado a los *compañeros* y al *director*, es decir, estamos todos conectados para generarlo. Para finalizar, destacamos un relato clave que claramente está posicionado desde una perspectiva corporeizada de la experiencia rescatando el aporte de las CC2G como una manera de comprender la práctica en el coro.

“Como integrante del coro, es reconfortante, me encuentro conmigo misma empiezo a comprender lo que le pasa a mi cuerpo y mente con la música, esas sensaciones que siento en mi cuerpo y mente que me movilizan y cantar con mis compañeros me hace sentir parte de un todo”. Contralto.

5.6 Discusión

En este capítulo indagamos cómo piensan los coreutas acerca de su relación con sus compañeros y con su director en términos de las claves multimodales de las que disponen para coordinar y regular su desempeño. La información relevante que recolectamos de la actividad del coreuta dio cuenta de las percepciones individuales, hacia adentro de la cuerda y en relación al coro total. Entendiendo como percepciones al conjunto de claves multimodales que regulan el entonamiento corporeizado del coreuta (Leman, 2008), es decir, la experiencia de estar con el otro, de percibir el movimiento del otro, la afinación global y local de la cuerda, el modo en que se percibe al director, sus movimientos y sus señas. Vimos también que, aunque los cantantes reconocen el modelo de uniformidad para definir la práctica, cuando tienen que hablar de su propia experiencia, este modelo no resulta suficiente.

En base a estos resultados, entendemos que la búsqueda de la homogeneidad se construye en base a la diversidad; es decir que se vincula al modo de construir una sonoridad, una señal honesta (Van Noorden, 2010) a partir de la diversidad. En esta

línea de pensamiento, la diversidad ya no debería ser vista como algo negativo, sino como parte de la construcción del significado.

Desde la perspectiva tradicional de la práctica coral, en pos de la búsqueda de la homogeneidad se intenta anular la variabilidad en múltiples sentidos: restringir el movimiento corporal, restringir la disposición espacial de las cuerdas, homogeneizar la vestimenta y, sobre todo, controlar la variabilidad en los aspectos sonoros (timbre, afinación, articulación, etc.). En este sentido, postulamos que la variabilidad también es dependiente de la experiencia construida y percibida del rol concertante.

El análisis de las respuestas de los reportes reafirma nuestro supuesto de que la experiencia del coreuta es, en este caso, multimodal, y de que, en la relación con el coro, las claves sobre las que se construye el significado son inherentemente multimodales. Podemos afirmar también que la ejecución en el coro se construye mediante un proceso comunicativo multidireccional y dinámico producto de las relaciones intersubjetivas entre los distintos actores intervinientes.

Con respecto a la intersubjetividad y a los indicadores de sincronización multimodal los resultados informan acerca de la emergencia de una idea de vaivén dinámico hacia el interior de las cuerdas, y de los individuos con el director y viceversa. El coro expresivo interactúa con fuerzas dinámicas que generan tensiones y equilibrios producto del *interjuego* del componente expresivo, y no producto de la mera *dominación*.

Indagar acerca de la experiencia individual de los cantantes en el coro permite percibir hacia el interior del mismo lo que se concibe como una masa uniforme en el resultado artístico final. Caracterizar la variabilidad de la experiencia interna, implica caracterizar un aspecto que aparenta no ser variable, o al menos no tan internamente variable, como sucede en este caso, en el escenario interactivo de las variaciones intra-grupo.

Los estudios del siguiente capítulo analizan en el complejo sonoro-kinético la vinculación de cada individuo con el director y su desempeño adaptativo en el conjunto, con el fin de informar acerca de las cuestiones de liderazgo que atañen a todas las cuerdas que componen la textura coral. Predecimos que, cuando las personas hablan acerca de su experiencia en el contexto de práctica en los términos expuestos aquí (masa, uniformidad, individualidad, ver Tabla 5.1) los términos utilizados brindan indicios de lo que se verá reflejado en los análisis de la observación de su desempeño al cantar.

Las descripciones lingüísticas (las respuestas de la entrevista) se relacionan con las descripciones no lingüísticas (el movimiento y el canto) (Leman, 2008). En este sentido, asumimos que los relatos capturan aspectos del proceso hermenéutico descrito como de primera y segunda persona, y predecimos que los resultados de las articulaciones corporales-vocales en tanto descripciones no lingüísticas, constituirán un reflejo de las descripciones verbales analizadas en este estudio.

CAPÍTULO 6

ESTUDIO 2

Claves multimodales en las descripciones de tercera persona de la ejecución coral: *Microanálisis de la ejecución en el coro como complejo sonoro-kinético*

6.1 Introducción

Planteamos la realización de este estudio mediante el empleo de técnicas microgenéticas para el análisis de la información multimodal resultado de la actividad en el coro. Se pretende obtener así evidencia del microanálisis tanto de la ejecución sonora -canto coral- como de la kinética -movimiento corporal del coro-, que se combinarán y vincularán para encontrar indicadores de las claves multimodales que describen la construcción de significado en la comunicación intersubjetiva entre coreutas y director.

Utilizamos diversos instrumentos de testeo, para la recolección de los datos de (i) sonido, (ii) movimiento y (ii) la combinación sonido-movimiento mediante la realización de un registro audiovisual de una ejecución real del coro objeto de estudio procurando preservar la ecología de la performance. Para el análisis de las claves multimodales (visuales, auditivas y audiovisuales) y el modo en que operan durante la performance, se recurrió a una metodología cuantitativa basada en el análisis de la actividad sonora y kinética del coro y del director. Para (i) se registró el sonido global e individual del coro y se analizaron las características acústicas del sonido (altura, intensidad, afinación, tempo, *timing*, y dinámica). Para (ii) se registró la performance coral en video digital desde diversas perspectivas de toma en simultáneo (visión de coro total, visión del director, visión aérea, visión del público hipotético) y se analizaron los perfiles de movimiento de distintas partes del cuerpo en términos de velocidad instantánea de todos los coreutas y del director; además se realizó un mapeo entre los movimientos del director y el movimiento del coro. Para (iii) a partir de los registros, descripciones y análisis obtenidos en (i) y (ii) se analizaron las desviaciones de *timing* y

afinación del registro sonoro del coro (y de cada una de las voces individuales) respecto del movimiento de cada uno de los cantantes y se obtuvieron visualizaciones de los eventos de movimientos (densidad de eventos en términos de velocidad instantánea) superpuestas a las visualizaciones de audio (*timing* y afinación). Para derivar conclusiones de (i), (ii) y (iii) dividimos los resultados de los análisis de este estudio en dos partes a modo de establecer más claramente las vinculaciones entre los mismos (ver apartado 6.5). La primera parte (apartado 6.5.1) muestra los resultados de los análisis de la temporalidad y la dinámica como parámetros acústicos en la ejecución del coro y en relación al movimiento del director. La segunda parte de los resultados (apartado 6.5.2) vincula el parámetro acústico de la altura (y afinación resultante) con el movimiento de todos los participantes.

6.2 Objetivos

Describir las situaciones que ocurren durante la práctica musical de un coro vocacional y mediante el microanálisis, obtener pistas del comportamiento interno del coro identificando su variabilidad en términos acústicos, temporales y kinéticos. Combinar los datos con el fin de reinterpretar la práctica coral a partir de un modelo de claves multimodales.

6.3 Hipótesis

El estudio de la actividad que se genera en el interior del coro se vincula a la posibilidad de identificar situaciones en las que, las cosas que ocurren, tienen que ver simultáneamente con una aparente coherencia y homogeneidad dentro del coro como grupo (resultado que surge del análisis global del movimiento y del sonido) bajo la que subyace una variabilidad interna que se puede identificar mediante la descripción local de situaciones sonoro-kinéticas observadas en la performance del coro.

6.4 Metodología

6.4.1 Participantes

Quince coreutas participaron voluntariamente en este estudio: 10 mujeres, 5 varones, edad promedio = 49,1 SD = 14,6 y experiencia coral promedio de 6 años. Para

la obra que fue seleccionada para el análisis, el coro de 15 cantantes quedó conformado por 5 sopranos, 5 contraltos, 1 tenor, y 4 bajos que forman parte del *Coro del Hospital El Cruce* (ver descripción en el Capítulo 4). Esta selección se realizó debido a (i) las limitantes técnicas de grabación del experimento respecto de la disponibilidad de canales para la grabación de audio digital (ver más abajo, *Aparatos*) y (ii) la disponibilidad presencial de los cantantes durante la sesión de grabación, que si bien se intentó desarrollar dentro del horario regular del ensayo del coro, las características *reales* del grupo influyeron en la mencionada selección con preferencia hacia los cantantes que no se iban a ausentar. No se realizó la selección de los cantantes en base a su experiencia coral/musical o nivel de desempeño general, sino que se trató de establecer entre los coreutas presentes al ensayo un cierto equilibrio vocal que permitiera interpretar las obras lo más parecido a la práctica en el concierto (como se trata de un grupo heterogéneo como todo coro vocacional, el nivel de dominio de las partes de cada uno de todas maneras resulta fluctuante).

6.4.2 Aparatos

Se utilizaron diversos aparatos y *software* tanto para el registro como para la obtención de los datos multimodales (sonido y movimiento) y su análisis, que describiremos según su modalidad:

6.4.2.1 Para el registro audiovisual global

Se realizó el registro de la performance mediante una situación experimental generada por el autor, con la utilización de 5 cámaras de video digital (ver guion técnico para el registro audiovisual en la tabla 6.1) de la siguiente manera:

- 1 Cámara aérea que provee la visión desde arriba de todo el coro (*GoPro Hero Session 4*)
- 2 Cámaras de frente que proveen la visión total del coro. Este registro se realizó con una cámara que tomaban el lado izquierdo del grupo –*Canon Legria hfs21*- y otra el lado derecho –*Canon Vixia hf g20*- para no modificar la ubicación habitual del coro; dado que la disposición espacial consta de un semicírculo al estilo de una herradura, lo cual dificultaba obtener la visión de todos los miembros de cuerpo completo y de frente.
- 1 Cámara de frente que provee la visión total del director. Provee la visión de los coreutas (*JVC Gz-HD30u*).

- 1 Cámara de atrás que provee la visión de un hipotético público en una situación de concierto estándar, es decir, la visión del director de espaldas dirigiendo al coro que se encuentra de frente (*Sony HDR-XR160*).

Asimismo, todas las cámaras grabaron el audio global producido por el coro, al mismo tiempo que cada una de las voces por separado y en tiempo real durante la performance conjunta en todas las obras.

Cámara	Tomas	Especificaciones técnicas	Plano	Ubicación y Angulación	Luz y Sonido
Canon Legria hfs21	1	Video: 1920 x 1080 29 fps Audio: 256 kbps 48 kHz 2 canales	Plano entero o figura	Altura media Cámara en trípode Ubicación derecha (7 sujetos izquierda)	Ambiente
Canon Vixia Hf g20	1	Video: 1920 x 1080 29 fps Audio: 256 kbps 48 kHz 2 canales	Plano entero o figura	Altura media Cámara en trípode Ubicación izquierda (8 sujetos derecha)	Ambiente
JVC Gz-HD30u	1	Video: 1920 x 1080 29 fps Audio: 384 kbps 48 kHz 2 canales	Plano entero o figura	Altura baja Angulación contrapicado Cámara en trípode Ubicación Entre sujetos (director)	Ambiente
GoPro Hero Session 4	1	Video: 1920 x 1440 30 fps (ultra wide) Audio: 63 kbps 32 kHz 1 canales	Plano zenital	Altura 90° Cámara en soporte Ubicación sobre los sujetos	Ambiente
Sony HDR-XR160	1	Video: 1920 x 1080 29 fps Audio: 448 kbps 48 kHz 6 canales	Plano general	Altura alta Angulación picado Cámara en trípode Ubicación público (general)	Ambiente

Tabla 6.1: Guion técnico del registro audiovisual.

6.4.2.2 Para el registro sonoro global e individual

Los datos de audio se obtuvieron a partir de la realización de registros globales e individuales, a saber:

- Registro sonoro del coro total: se llevó a cabo con un grabador digital de audio ambiente.
- Registro sonoro de todas las voces individuales del coro: se llevó a cabo mediante la grabación en simultáneo de todas las voces en el tiempo real de la *performance* en 15 canales diferentes a los efectos de obtener 15 clips de audio digital factibles de analizar por cada una de las obras (Figura 6.2).

Los materiales utilizados para la grabación fueron:

- 16 Micrófonos *Shure SM57*
- Consola de Audio *Yamaha 01v96*
- Interface de Audio M-Audio *ProFire2626*
- Software de grabación *Logic Pro*
- Un Grabador de Audio Ambiente *Zoom H4*



Fig. 6.2: Instalación de la situación experimental desde la consola de audio donde se observa la disposición de los elementos de captura y el registro de las voces en canales por separado.

6.4.2.3 Software empleado para el análisis sonoro-kinético

Para la obtención de las trayectorias de movimiento del director y los integrantes del coro se empleó el software *Tracker v.4.9.4*. El pre-procesamiento de los archivos de audio y video implicó la sincronización de archivos, el filtrado básico y la limpieza mediante el software *Reaper 5.211*, *Free Video Editor (DVDVideoSoft)* y *Sonic Visualiser 2.5*. El procesamiento y la organización posterior del conjunto de datos se realizaron parcialmente utilizando algoritmos desarrollados especialmente para este estudio⁵¹ y herramientas de detección del pulso *Aubio Beat Tracker (Vamp Aubio Plugins)* y detección de altura, *Melodia-Melody Extraction vamp plug-in (Salamon y*

⁵¹ Estos algoritmos fueron desarrollados especialmente para este estudio por el Dr. Luiz Naveda (Escuela de Música-UFGM, Universidad Federal de Minas Gerais). <http://naveda.info/>.

Gómez, 2012); el *MIRtoolbox 1.6.1* para *MatLab r2015* (Mathworks) y planilla de cálculos en *Microsoft Excel 2010* (*Office Suite*).

6.4.3 Procedimiento

Se realizó un registro audiovisual de la performance del coro en una situación de laboratorio confeccionadas especialmente para este estudio, simulando un entorno de concierto real que intentó preservar la *ecología* de la performance coral, recuperando aspectos fundamentales para que el desempeño del coro sea lo más real posible; por ejemplo, conservando la formación, es decir, la ubicación espacial de las voces distribuidas por cuerdas, la percepción acústica de la performance propia y del resto de los coreutas, ya que el registro se realizó en la sala de ensayos regular donde funciona el coro (el salón auditorio del Hospital El Cruce); y las obras registradas fueron doce piezas que forman parte del repertorio habitual del coro. En la Figura 6.4 se observa la instalación para la obtención de los registros audiovisuales; en la Figura 6.5 se presenta el detalle de cada visualización, obtenida a partir de los registros realizados. Luego se numeró a cada participante del coro como referencia para ubicar cada voz en los respectivos análisis de sonido y movimiento, para ubicar el archivo de datos correspondiente a cada voz (ver lateral inferior izquierdo de la Figura 6.5). De este modo los participantes quedaron organizados con los siguientes números de acuerdo a la formación en que se registró el estímulo, de izquierda a derecha:

CORO (Referencias por participante)				
Sopranos	Tenor	Bajos	Contraltos	Director
s1-s2-s3-s4-s5	t6	b7-b8-b9-b10	a11-a12-a13-a14-a15	d

Tabla 6.3: Números de referencia de cada participante del coro ordenados según la formación coral para identificar cada voz en los análisis multimodales de los datos.



Fig. 6.4: Instalación de la situación experimental con las referencias de los registros de audio digital y cámaras de video digital obtenidos en la captura.



Fig. 6.5: Visualización de los clips resultantes del registro audiovisual. Coro de frente dividido (arriba a la izquierda); vista aérea del coro (arriba a la derecha); vista del público (abajo a la izquierda) con los números de referencia para analizar cada cantante; vista de los coreutas del director (abajo a la derecha).

6.4.4 Estímulo

De un repertorio de doce obras grabadas en total, se seleccionó para el análisis microgenético una de ellas, por tratarse de una pieza con cambios de carácter entre frase y frase, con cambios de *tempo*, y con una textura contrapuntística en el tratamiento de las voces en el interior de las frases, que va desde lo imitativo a lo *homorrítmico*. Otro criterio para la selección fue que la interpretación resultante fue la más cercana a la de una ejecución en concierto. La obra que se seleccionó fue *De música ligera*, de Gustavo Cerati, en arreglo coral de Diego Sarquis, de la cual se analizó un fragmento de 19 compases comprendido entre los compases 32 a 50 del arreglo original (Figura 6.6). El fragmento representa un punto de articulación formal importante dentro de la obra, ya que se sitúa en la segunda parte de la misma, con lo cual ya se cantó el primer texto y el fragmento en cuestión presenta una repetición de frases pero con distinto texto y cambio en el cierre de la frase (es decir, misma estructura pero con distinto significado), con lo cual todo el fragmento funciona como preparación para la gran articulación formal a donde se llega, previo a una coda para finalizar la obra.

Vale aclarar que el coro interpretó la obra, transpuesta a medio tono cromático superior, como acostumbra a hacer en gran parte de las obras que se cantan en concierto (ver el arreglo de la obra original completo en el Anexo I). Esto se debe a que desarrolló hacia el interior del coro una hipótesis de corrección de la afinación que los coreutas hacen en las situaciones de concierto, la cual supone que cantar medio tono ascendente con respecto a la afinación en la que se ensaya, favorece el mejoramiento de la afinación global en los conciertos. Esta práctica es común para muchos directores para evitar *calar*⁵², término que significa *descender* y hace alusión a un desvío de afinación global del grupo. Sería interesante analizar también este fenómeno en profundidad que se da en los coros, ya que es producto del liderazgo que ejercen algunos coreutas sobre otros, pero dicha meta excede a los alcances de esta tesis.

Finalmente se obtuvieron 7 clips del estímulo para el análisis: 5 registros visuales de cámara sumados a 2 registros sonoros: por un lado, la resultante del sonido

⁵² *Calar* o descender la afinación está relacionado a que las cuerdas vocales emiten sonidos más graves cuando se relajan, por ende reducen su tono muscular, o cuando el aire deja de pasar de manera constante y lo suficientemente potente. En los coros es muy común *calar* las notas de finales de una frase, debido a la falta de aire de algunos coreutas, que además *arrastran* ligeramente hacia los graves a los demás cantantes (que siempre se basan en los demás para mantener la afinación).

global del coro en audio digital, y las pistas individuales de cada uno de los cantantes, registrados a su vez en 15 canales individuales.

De música ligera

Gustavo Cerati
arreglo: Diego Sarquis

a. (ESTROFA)

Soprano
Tu tum tarum tum Tu tum tu-runtum Tu tum tarum tum

Alto
Tu tum tarum tum Tu tum tarum tum Tu tum tarum tum

Tenor
Bass
No le en-via - ré... ce - ni - zas de ro - sas.

4 b.

S
uh uh uh uh uh piensó e-vi-tar de aquel a - mor...

A
uh uh uh uh uh piensó e-vi-tar piensó e-vi-tar de aquel a - mor

T
B
ni pien-so e-vi - tar ro - ces se-cre-tos...

8 c. (ESTRIBILLO)

S
de que la-mor DE QUEL A - MOR DE MÚSICALIGERA.

A
de que la-mor DE QUEL A - MOR DE MÚSICALI-

T
de que la-mor de que la-mor DE QUEL A - MOR DE MÚSICA LI - GERA.

B
de que la-mor de que la-mor DE QUEL A - MOR DE MÚSICA LI - GERA.

12

S
ah NA-DA NOS NA-DANOS LI - BRA. NADAMÁS QUEDA.

A
GERA. NA-DA NOS NADANOS LIBRA. ah NADAMÁS

T
Y NA-DA NOS LI - BRA. NADAMÁS QUEDA.

B
Y NA-DA NOS LI - BRA. NADAMÁS QUEDA.

Fig. 6.6: Fragmento de la obra *De música ligera* (G. Cerati/arreglo: D. Sarquis), compases 32 a 50.

6.4.4.1 Análisis y estructura formal del estímulo

Se seleccionó un fragmento de 19 compases para el análisis (que comprende los compases 32 a 50 de la partitura original). La estructura métrica se presenta en 4/4 y este fragmento consta de dos grandes secciones que podemos dividir entre estrofa y estribillo con una especie de coda de 3 compases al final del fragmento (Figura 6.7).

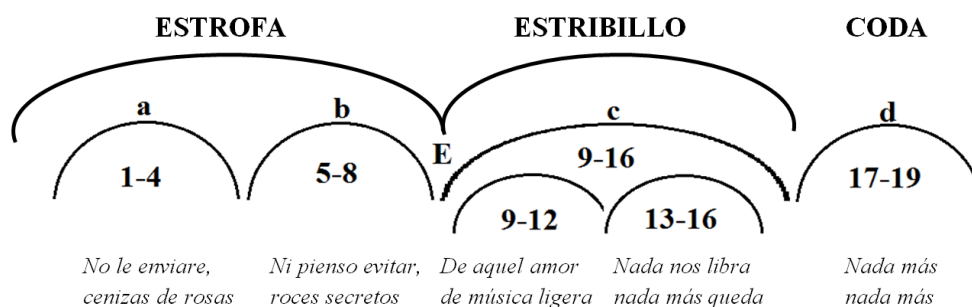


Fig. 6.7: Estructura formal de los 19 compases del fragmento analizado del estímulo. Los números de los arcos corresponden a los compases que dura cada sección con el texto correspondiente.

En la sección *a* el texto pertenece a las cuerdas masculinas quienes cantan la melodía principal al unísono (*no le enviare, cenizas de rosas*), y las cuerdas femeninas cantan el acompañamiento duplicado con sonidos de onomatopeyas. Continúan los varones la siguiente frase (sección *b*) sobre el texto *Ni pienso evitar*, con una imitación rítmica de las voces femeninas y los varones completan esa frase con el texto *roces secretos*. Luego las mujeres inician el texto nuevo *de aquel amor* como una preparación o anacrusa al estribillo (E) que continúan imitando los varones para dirigirse al estribillo que da comienzo a la sección *c* en el compás 9. La sección *c* comprende los compases 9 a 16 dentro de los cuales podemos identificar dos frases con el texto *de aquel amor, de música ligera* (compases 9 a 12) y *nada nos libra, nada más queda* (compases 13 a 16)

que guardan internamente el mismo tratamiento contrapuntístico: el tenor lleva la melodía principal duplicada en el bajo, mientras que se sucede una imitación del motivo rítmico en sopranos y luego en las contraltos (a una distancia de dos *tactus* entre sí). La última sección (*d*) que finaliza el fragmento analizado (compases 17 a 19) se caracteriza por repetir el texto *nada más* de manera imitativa desde el tenor a la soprano, pasando por las contraltos también con una distancia de dos *tactus*, para finalmente juntarse todas las voces en homorritmia con los bajos (final del compás 18), dando lugar a un retardo acompañado de un gran *rallentando* que queda para que las contraltos resuelven la frase.

6.4.5 Análisis, síntesis y procesamiento de los datos de sonido y movimiento

Para analizar las claves multimodales que constituyen las fuentes sonoras y kinéticas de las que se valen los coreutas y el director para regular su desempeño se utilizó la técnica de inducción del *beat*⁵³; se analizó la voz cantada obteniendo la señal sonora resultante de la ejecución vocal (tanto individual como grupal) y el movimiento corporal (en términos de velocidad instantánea) utilizando para ello la plataforma *Sonic Visualiser* (ver detalle en 6.4.2 Aparatos). El análisis del ritmo y de la altura sobre el audio digital incluye mediciones cuantitativas sobre la onda de audio. El análisis del movimiento consta de mediciones de velocidad instantánea en forma de líneas que describen actividad de movimiento de modo de obtener un espectro de movimiento de todo el coro en interacción. Asimismo, la velocidad está directamente relacionada al pulso en el tiempo. Se identificaron las claves multimodales a partir de tres dimensiones de análisis (Clayton, 2013): para el análisis de *timing*, la afinación, el movimiento, y sus respectivas vinculaciones, se analizaron las interacciones intra-cuerda e inter-cuerda; y la dinámica se analizó en una dimensión intra-individual. Es clave la vinculación entre el movimiento, el sonido, el cuerpo cantando en movimiento y la respuesta del canto en base al director, por lo que intentamos vincular estos aspectos en el análisis de los resultados mediante una concatenación de métodos que se combinan para realizar una exploración de la correlación entre movimiento y sonido.

⁵³ La palabra *beat* se traduce literalmente como *pulso*. Consideramos que en los escritos en español de esta índole actualmente la palabra *beat* es de uso general, por lo tanto se optó por utilizar el término en el idioma original.

6.4.5.1 Extracción de las características temporales

Para el análisis de la temporalidad intra-cuerda, los perfiles de *timing* de cada voz se obtuvieron calculando la desviación de cada ataque de la voz respecto del valor nominal de cada nota calculado como un valor normativo (Ordás y Martínez, 2013). El perfil de desvío temporal obtenido es producto del intervalo entre ataques (IEA⁵⁴; Repp, 2005) que es el cálculo en milisegundos de las duraciones entre los ataques de cada nota producida por los cantantes. Este análisis se realizó mediante una anotación sobre la señal sonora en *Sonic Visualiser*. Otro análisis de la temporalidad se basó en obtener los perfiles de *timing* en *bpm*⁵⁵ de cada una de las voces para visualizar el flujo temporal de la performance sin un valor normativo con el cual contrastar los desvíos, sino que las variaciones temporales en este caso se analizaron hacia adentro de cada cuerda, entre las voces que cantan las mismas notas. En ambos casos las visualizaciones de temporalidad resultantes constan de perfiles de *timing* con relación a la anotación de *onsets*.

Debemos mencionar que este análisis de *timing* basado en la anotación manual del ataque de las voces tiene una limitación metodológica. Esta anotación da como resultado un desvío temporal en la ejecución; sin embargo, en el caso del análisis de un coro, la señal acústica son voces humanas que presentan *glissandi*⁵⁶, *vibratos* y demás cualidades acústicas de la voz, generando cierta ambigüedad en la localización exacta de la nota y por ende una dificultad aparente para determinar cuál es exactamente el punto del ataque vocal y el cambio de nota. Asumimos que se trabaja con una cierta ambigüedad cuando se hacen las anotaciones manuales para obtener las medidas de *timing*, tratándose de diferencias temporales en milisegundos, dado que en algún caso, esas pequeñas diferencias en los desvíos pueden estar influidas por la percepción del analista. La solución fue aplicar un algoritmo automático de detección de ataques y corregirlo manualmente a partir de la escucha atenta y la visualización del espectro de frecuencias dejando aquellos ataques que se interpretaron como unidades temporales y eliminando aquellos que no lo son. Hay que considerar esta limitante para evitar que el análisis de *timing* se transforme en un resultado de la percepción del *timing* del

⁵⁴ La traducción es nuestra. *Inter-Onset-Interval (IOI)* se tradujo como *intervalo entre ataques* y a partir de ahí la sigla abreviada figura como IEA.

⁵⁵ *bpm*, es una medida temporal de *tempo* o velocidad que expresa la cantidad de pulsaciones por minuto.

⁵⁶ El *glissando* es un efecto sonoro que se genera en las voces (y en la mayoría de los instrumentos) que consiste en pasar de un sonido a otro de manera que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles.

investigador. Este aspecto estuvo contemplado en el análisis para la detección de los desvíos de afinación (ver apartado 6.4.5.4.1).

6.4.5.2 Extracción de las características dinámicas

El análisis de la dinámica expresada en la *intensidad* como parámetro acústico, está descrito en los gráficos de la energía acústica en relación con la evolución de la rítmica en el nivel intra-individual. Los datos provienen del complemento *PowerCurve mazurka* para la plataforma *Sonic Visualiser*, usando los valores predeterminados para la salida del *plugin PowerCurve: Smoothed Power*. La Figura 6.8 muestra el entorno de aplicación. Luego se identificaron los valores de sonoridad suavizados de cada archivo de audio en relación a cuando se producen los ataques de las notas en las voces⁵⁷. Los datos de sonoridad son aproximadamente equivalentes a la dinámica de rendimiento de la música.

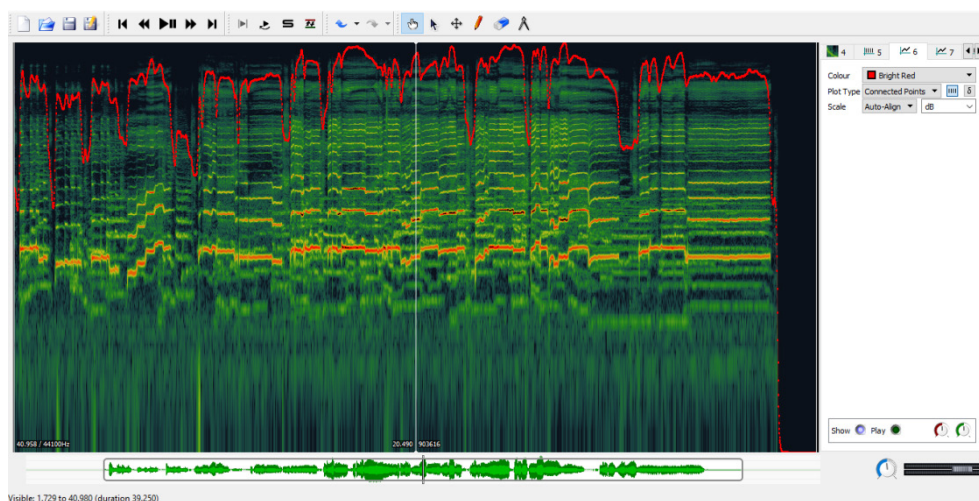


Fig. 6.8: Entorno de trabajo de *Sonic Visualiser* con el empleo del *plug-in* para la obtención de la curva dinámica de la onda sonora. Ejemplo con la voz de tenor.

Con este parámetro no es posible realizar comparaciones entre cantantes, dado que no serían metodológicamente correctas ya que para esto necesitaríamos un ambiente mucho más controlado, es decir, con calibraciones idénticas en los micrófonos, misma ganancia, mismos aparatos y mismas distancias entre voces y micrófonos. Controlar de manera más estricta el entorno quizás hubiese permitido realizar comparaciones en este sentido, pero uno de los objetivos del estudio es el de recoger la utilización de las claves multimodales pero conservando un ambiente ecológico, similar al de un concierto real.

⁵⁷ Para este procedimiento se utilizó el software online *Dyn-a-matic (Mazurka Project Online Software)* disponible en: <http://mazurka.org.uk/software/online/dynamic/>

La dinámica del participante es afectada por la respuesta de frecuencia del micrófono. Entonces no estaríamos hablando de la amplitud de las voces de manera unívoca. Es por esto que el volumen siempre resulta de una importante dificultad para trabajar en grabaciones en vivo dados los innumerables aspectos que lo afectan.

6.4.5.3 Extracción de las características kinéticas

Debido a la falta de recursos y la complejidad de las grabaciones de captura de movimiento del cuerpo completo de los 15 coreutas cantando en el mismo espacio y sincronizados con la música, optamos por analizar los movimientos mirando los datos videográficos recogidos en el momento de la grabación. La videogrametría⁵⁸ tiene muchas limitaciones: sólo capta 2 dimensiones (2D) y la precisión de la representación de las coordenadas espaciales está limitada por la definición del vídeo (en este caso 1920x1080 píxeles) dividido por el alcance de la lente. Las buenas cámaras comerciales pueden alcanzar hasta los 30 ó 60fps (fotogramas por segundo⁵⁹), lo que limita la definición temporal a 16ms (milisegundos). Además, una grabación simple sin calibración conducirá a un sistema de coordenadas que se define por la posición de la cámara y el tipo de lente. En otras palabras, si la cámara no está ubicada de manera precisa de acuerdo con las coordenadas deseadas de la grabación, el movimiento de los objetos en las 2 dimensiones no será claramente observable, dando lugar a muchas fuentes de distorsión.

Sin embargo, la captura de vídeo tiene muchas ventajas importantes. No es intrusiva o es incluso invisible para los participantes que están cada vez más familiarizados con la omnipresencia de las cámaras. Junto a la baja complejidad y posibilidad de acceder fácilmente a varias cámaras de vídeo, la grabación en vídeo ayuda a evitar el sesgo experimental en los registros donde la *performance* y las reacciones psicológicas de los participantes pueden afectar en gran medida a los resultados. Dado que el estudio no era necesariamente dependiente de la precisión

⁵⁸ La *videogrametría* es una técnica de captura de movimiento a partir de imágenes de video y mediante el uso de marcadores pasivos. Estas técnicas visuales se basan en la reconstrucción de las coordenadas de marcadores colocados sobre el segmento a seguir, a partir de imágenes.

⁵⁹ La medida *fps* es la sigla en inglés de *frames per second*, la cual traducimos siempre en esta tesis como *fotogramas por segundo*, y hace alusión a cada una de las imágenes instantáneas en las que se divide una secuencia de video que dan sensación de movimiento al ser proyectadas secuencialmente (Konigsberg, 2004; p. 235).

espacial o temporal, las grabaciones de vídeo podían ayudar a revelar el comportamiento de movimiento que nos interesaba estudiar.

En el proceso de captura y análisis de los datos de movimiento de las grabaciones de vídeo, abandonamos la representación de las coordenadas exactas al observar cuanto se mueven los objetos en píxeles en cada fotograma. El *trackeo*⁶⁰ de los objetos en el vídeo se procesó utilizando el software *Tracker* utilizando la función *autotracker*, explicada a continuación e ilustrada en la Figura 6.9:

"El autotracker funciona creando una o más imágenes modélicas de una característica de interés y luego buscando en cada fotograma la mejor coincidencia con esa imagen modelo. La mejor coincidencia es la que tiene la puntuación de coincidencia más alta, un número que es inversamente proporcional a la suma de los cuadrados de las diferencias RGB⁶¹ entre la imagen modelo y los píxeles coincidentes. Una vez que se encuentra la mejor coincidencia, se compara con las puntuaciones de coincidencia más cercanas para determinar una posición interpolada de mejor coincidencia de sub-píxeles"⁶².

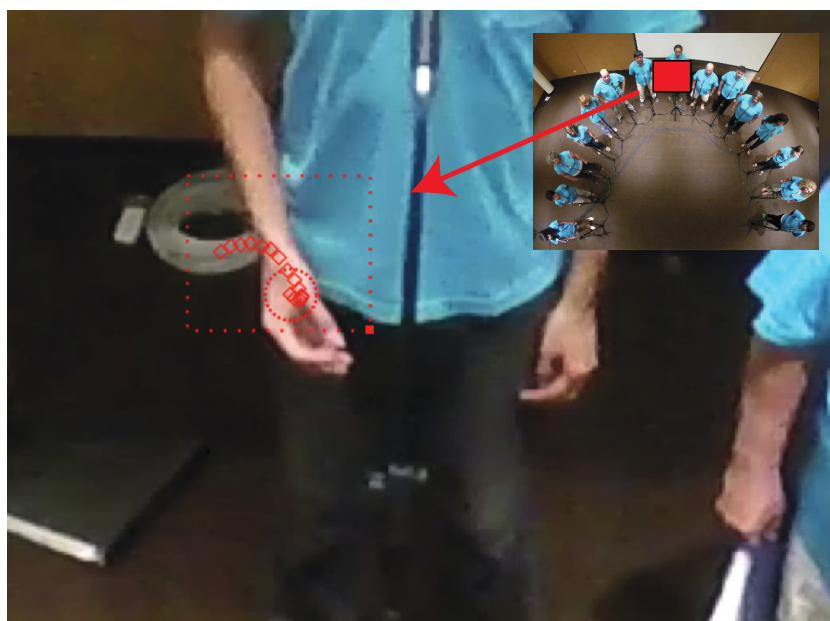


Fig. 6.9: Captura de la pantalla de la utilización de la función *autotracker* sobre la mano derecha de uno de los cantantes.

⁶⁰ El término *trackeo* de vídeo (o *video tracking*) –literalmente seguimiento– es el proceso de localizar un objeto en movimiento (o varios objetos) a través del tiempo usando una cámara. Entendemos que la traducción literal *seguimiento* podría dar lugar a confusiones por lo que en las descripciones preferimos utilizar el término en su idioma original.

⁶¹ Sigla en inglés de *Red, Green y Blue*, (Rojo, Verde y Azul). Es la composición de color en términos de la intensidad de los colores primarios de la luz.

⁶² La traducción es nuestra. Descripción extraída del sitio web oficial del software *Tracker* <http://physlets.org/tracker/help/autotracker.html>.

Esto da como resultado un vector X e Y que representa los componentes horizontales y verticales del movimiento del rasgo de interés a través de la imagen del fotograma (en píxeles). El rasgo de interés en la imagen es básicamente una pequeña muestra de la imagen (círculo punteado, en la Figura 6.9) que es *trackeada* por el *software*. En este estudio, *trackeamos* las partes del cuerpo de los cantantes (cabeza y hombro derecho) y del director (cabeza, hombros derecho e izquierdo, y manos derecha e izquierda) con una definición temporal de 15 fotogramas por segundo.

6.4.5.3.1 Procesamiento de los datos

Como se ve en la Figura 6.9, el ángulo del video se corresponde con cualquier plano ortogonal del cuerpo de los cantantes. Por lo tanto, no podemos entender el movimiento de los rasgos de interés (objetos en la imagen) a través de un sistema de coordenadas sin una calibración compleja. En cambio, analizamos la distancia que recorrió cada parte del cuerpo de un punto a otro entre cada fotograma. Aunque estos descriptores son similares a una medida de velocidad instantánea (porque se trata de la diferenciación del desplazamiento), dicha medida solo refleja una especie de cantidad de movimiento proyectada en el fotograma y no puede entenderse como una medida del esfuerzo o del desplazamiento. El descriptor se calculó fácilmente como la distancia euclidiana entre coordenadas sucesivas en 2D. Una simple normalización puede ayudar a comparar los perfiles del movimiento como una indicación de eventos en el tiempo, si el lector ignora la comparación entre la amplitud de estos perfiles (dado que ellos reflejan diferentes perspectivas en relación con la cámara). La Figura 6.10 muestra todos los perfiles de movimiento de todas las partes del cuerpo a lo largo del tiempo.

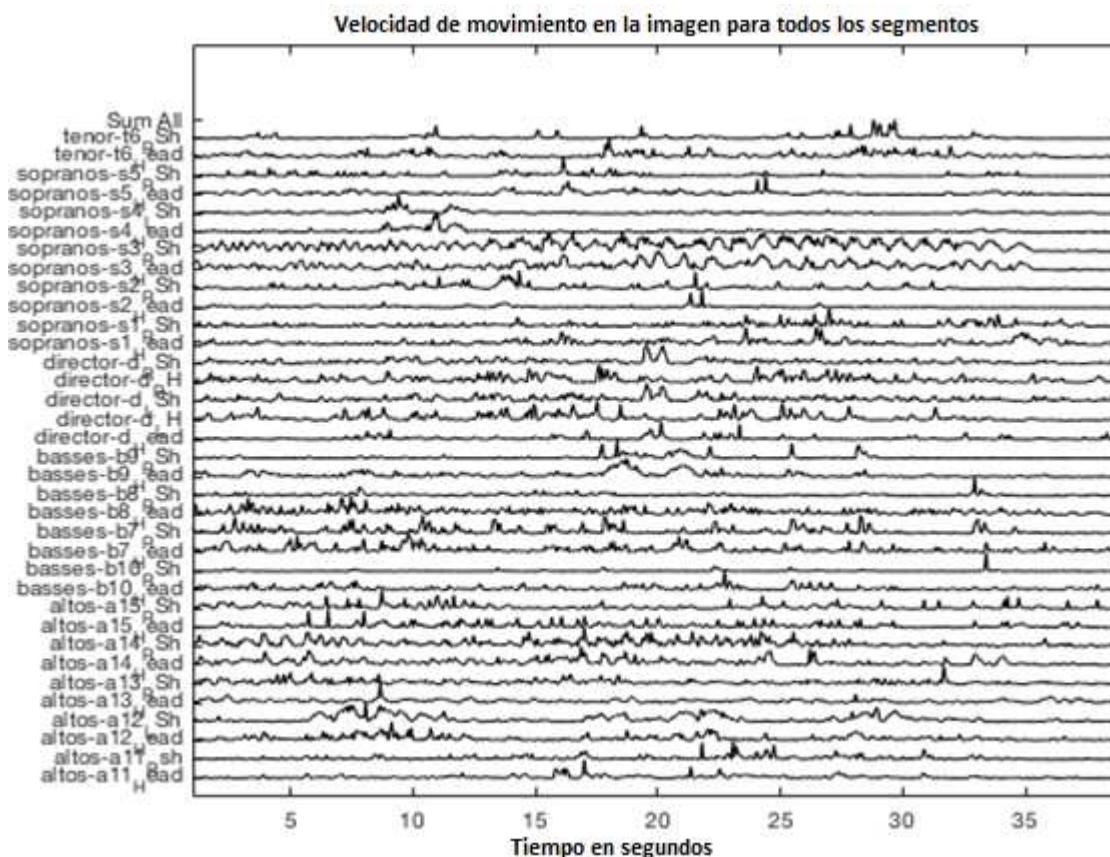


Fig. 6.10: Visualización de los perfiles de velocidad de movimiento de todos los participantes.

6.4.5.3.2 Acumulación de perfiles de velocidad

La velocidad de desplazamiento de la imagen en el fotograma del video puede indicar el cambio aproximado de estados de movimiento de los participantes representados en el video. Más específicamente, en la grabación del coro delante de los micrófonos, los coreutas cantaron de pie, no obstante usando pocas partes del cuerpo. Cualquier cambio en este perfil puede representar un importante cambio real en la sincronización con los rasgos musicales percibidos. Dicho perfil se registra como píxeles por segundo y representa el desplazamiento de un rasgo de interés en el fotograma de la imagen.

Como la sincronización del movimiento con la música es importante para el estudio, la conexión observable entre la música y el movimiento es la ocurrencia de movimiento y eventos musicales en el tiempo. Usando la anotación de tiempo y compás de la partitura del coro, resumimos los valores de la velocidad de desplazamiento del movimiento entre los ataques (*onsets*). En otras palabras, calculamos la cantidad de movimiento de píxeles en la imagen para cada nota cantada por las voces.

6.4.5.4 Extracción de las características de afinación (desvíos de la altura)

La sesión de grabación se realizó empleando un gran seteo experimental que registró la voz de cada cantante usando un canal y un micrófono separados (ver Figuras 6.2 y 6.4). El análisis de la altura se aplicó a cada una de estas grabaciones, representando el análisis de un solo cantante.

6.4.5.4.1 Extracción de rasgos de bajo nivel

Para el análisis de rasgos de bajo nivel utilizamos el plug-in *Melodia* (Salamon y Gómez, 2012), implementado para la plataforma *Sonic Visualiser*. El algoritmo está diseñado específicamente para detectar el contorno de alturas de melodías y proporcionó los mejores resultados en nuestra evaluación. Los análisis dieron como resultado un vector que representaba las frecuencias de altura fundamentales (en Hertz) y el tiempo de cada medición. A partir de los rasgos de bajo nivel, que incluyen todos los recursos vocales involucrados en el canto coral, tuvimos que diseñar una medida de la desviación de altura excluyendo las pausas, los errores, las oscilaciones, los *vibratos* y los *glissandi*.

Una descripción del algoritmo se muestra en la Figura 6.11. Se recogieron datos de bajo nivel que representan (i) el análisis de *trackeo* de alturas (*pitch tracking*) utilizando el plug-in *Melodia* y (ii) el análisis de los ataques registrados manualmente. Estos dos conjuntos de información proporcionan los datos de bajo nivel necesarios para mejorar la inferencia de las categorías de altura para cada nota.

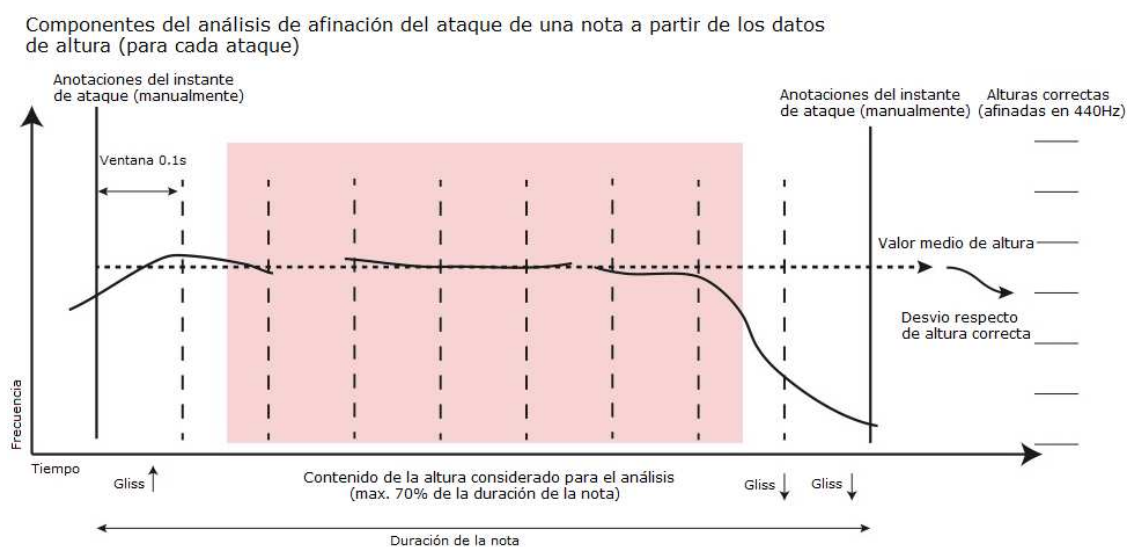


Fig. 6.11: Descripción esquemática del algoritmo utilizado para la detección de los desvíos de afinación (desarrollado por el Dr. Luiz Naveda).

Primero extrajimos el perfil de altura para cada nota detectado en el análisis de los ataques (*onsets*). Luego dividimos el fragmento en ventanas de 0.1s (ventana perceptual arbitraria). Con el fin de evitar fluctuaciones de *glissandi* y otros recursos vocales es que sólo utilizamos el 70% del contenido de los datos en el centro del ataque de la nota. La media de altura para esa nota se consideró como un promedio normal del 70% de la ventana. La altura media resultante se comparó con las alturas correctas ajustadas al LA-440 y las desviaciones respecto de las alturas correctas se calcularon en *cents*⁶³. La Figura 6.12 muestra las desviaciones de afinación representadas con colores en el tiempo de acuerdo a si la nota esta baja (rojo), correcta (amarillo) o alta (verde).

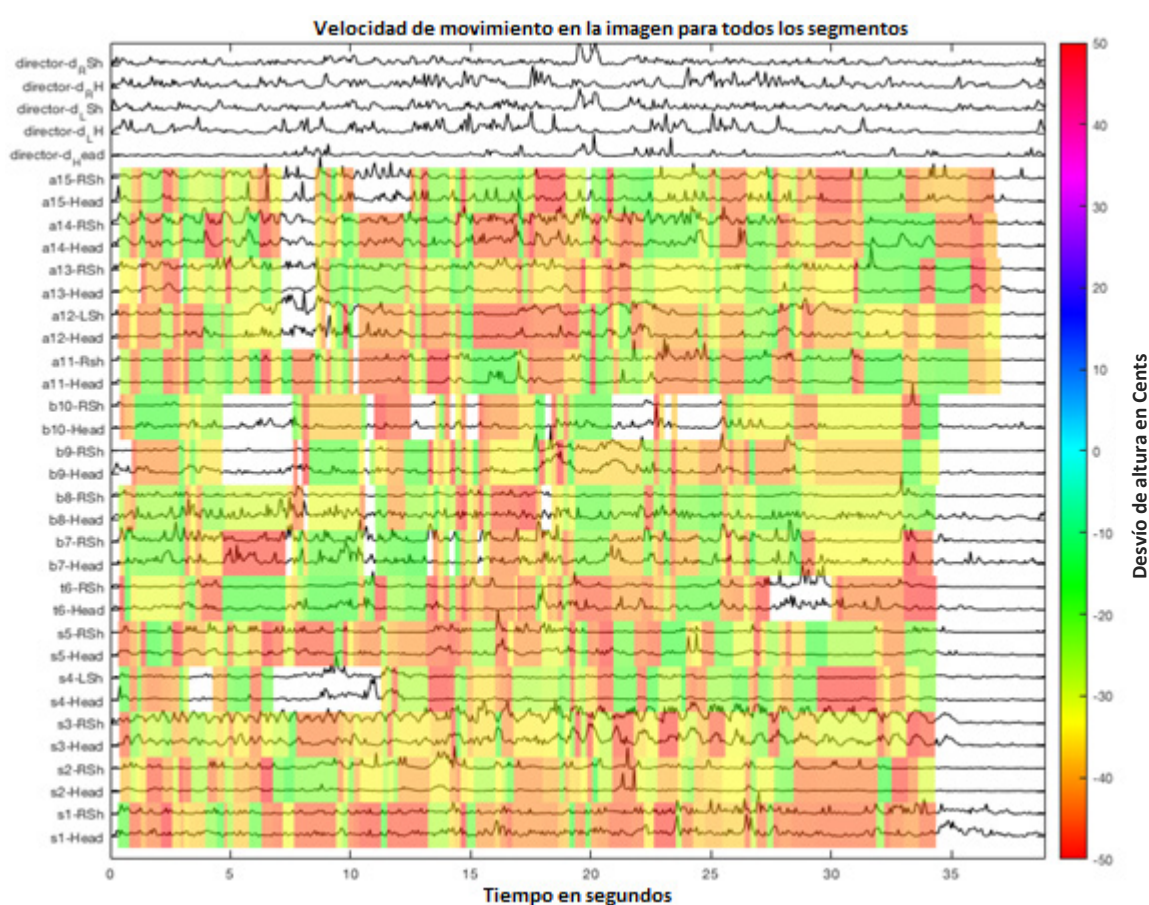


Fig. 6.12: Visualización de las desviaciones de afinación superpuestas a los perfiles de velocidad de movimiento (Figura 6.10)

⁶³ El *cent* es una medida acústica cuya unidad es centésimas de semitono.

6.5 Análisis de los resultados

6.5.1 Resultados (Parte I)

6.5.1.1 Temporalidad, dinámica y movimiento

Se realizó un primer análisis general de la temporalidad, atendiendo a la variabilidad interna en cada una de las cuerdas respecto de los intervalos de ataque (IEA) dado que tienen un registro en la señal sonora y que se perciben con un cierto grado de articulación interna. En las visualizaciones (Figura 6.13, 6.14 y 6.15) observamos el despliegue temporal de la rítmica de cada una de las voces superpuestas por cuerda.

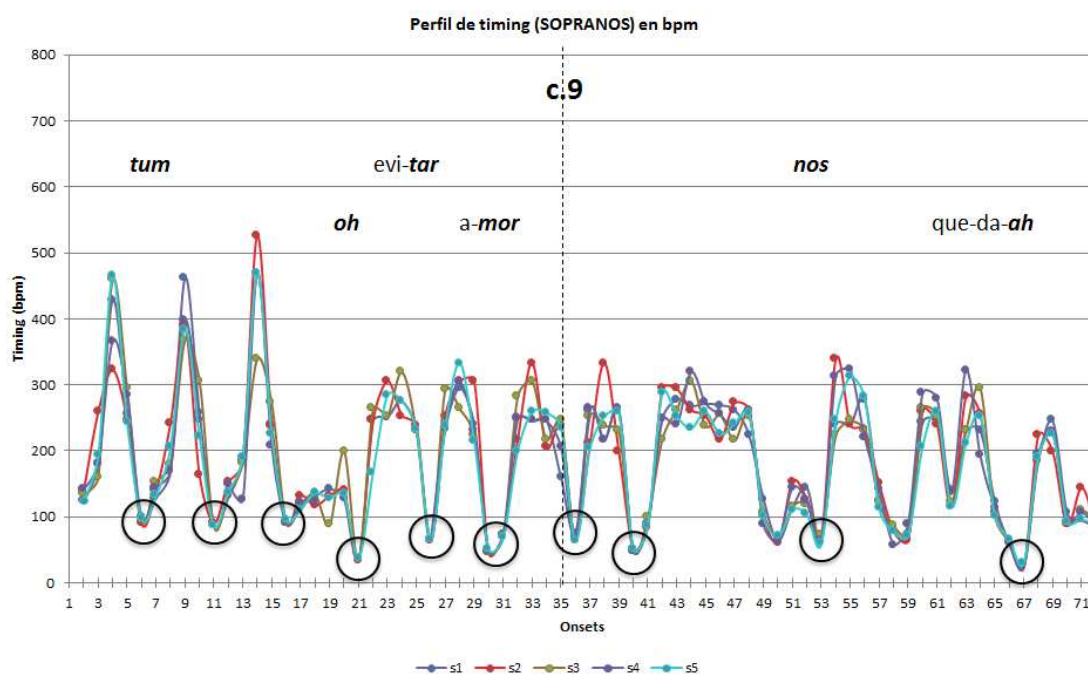


Fig. 6.13: Perfiles de *timing* de la cuerda de sopranos. El eje y muestra los valores temporales en *bpm*. El eje x corresponde a las notas cantadas por cada voz dentro de la cuerda. Los círculos señalan los puntos de llegada más sincronizados con el texto consignado arriba.

Lo que encontramos dentro de esta variabilidad temporal dentro de las primeras 20 notas que cantan las mujeres en los cuatro compases de la sección *a* (donde realizan un motivo rítmico-melódico a modo de *ostinato*⁶⁴ con la onomatopeya tum-tum-tu-rum-tum) es que se observan ciertos patrones con una tendencia recurrente: por ejemplo las

⁶⁴ *Ostinato* u *obstinato* (del italiano, *obstinado*) es una técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás. De ahí su nombre en italiano, que significa *obstinamento*, *empeño en repetir lo mismo*.

sopranos y las contraltos de manera individual tienden a reiterar el patrón rítmico de acompañamiento con el mismo desvío de *timing* (respecto del patrón anterior) respecto de su propio valor anterior, indicando con esto la posibilidad de evidenciar una manera idiosincrática de *hacer el ritmo*. Esto da cuenta de una especie de vida rítmica interna adentro de la cuerda, con ciertas regularidades dentro de lo que sería el uso del desvío.

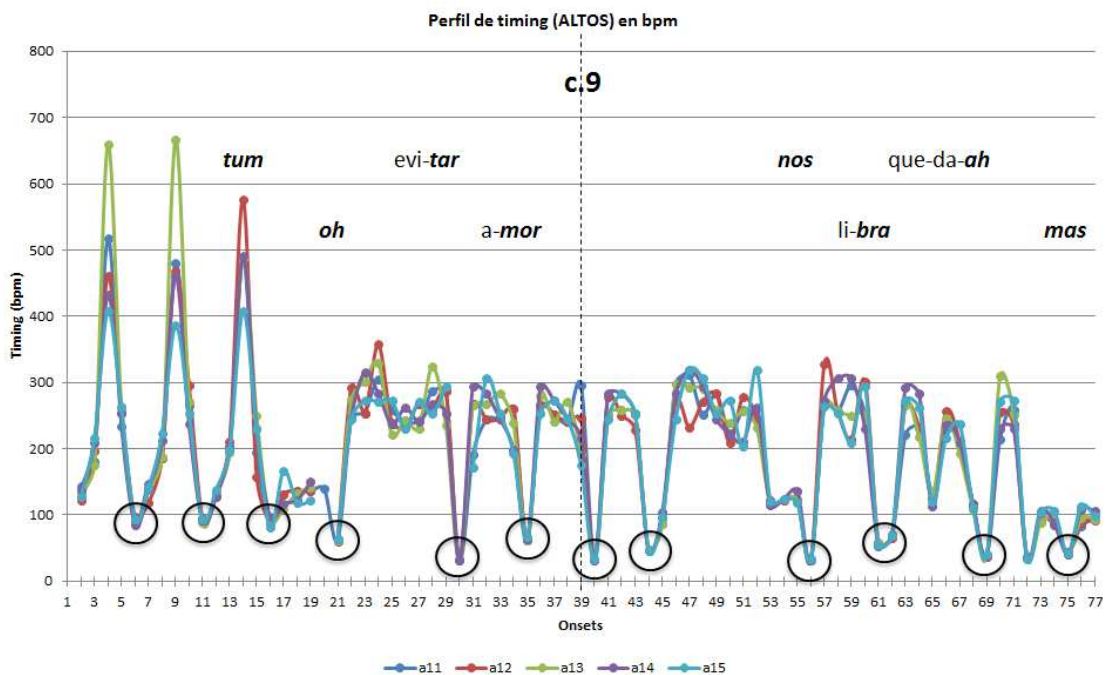


Fig. 6.14: Perfiles de *timing* de la cuerda de contraltos. El eje y muestra los valores temporales en *bpm*. El eje x corresponde a las notas cantadas por cada voz dentro en la cuerda. Los círculos señalan los puntos de llegada más sincronizados con el texto consignado arriba.

Los gráficos de aceleración/desaceleración del *timing* (que describen la evolución rítmica) se leen en términos de lo que hace cada coreuta en relación a lo que hizo antes. Al observar las curvas de las voces, si una baja y la otra sube, esto significa que una voz acelera y la otra desacelera entre nota y nota. Los análisis permiten ver la variabilidad en términos de aceleración y desaceleración hacia el interior de la cuerda. En este pasaje las sopranos tienen que cantar todas lo mismo dentro de su cuerda, así como también lo hacen las contraltos y los bajos; sin embargo vemos que el comportamiento hacia el interior de la cuerda presenta variabilidad en términos de aceleración/desaceleración.

Los círculos en las Figuras (6.13 y 6.14) señalan cuáles son los puntos de llegada donde todas las voces de la cuerda se sincronizan y por lo tanto se ajustan rítmicamente. Los resultados muestran que las voces llegan juntas en la mayoría de los casos en los

valores largos de los finales de frase, es decir que sincronizan principalmente en los niveles del metro superiores al *tactus*⁶⁵.

La variabilidad también es diferente en los distintos cantantes. Por ejemplo en la cuerda de sopranos y contraltos, los puntos de llegada más sincronizados corresponden a la finalización del motivo rítmico de acompañamiento sobre la sílaba *tum* (sección *a*) y la primera nota del c.5 sobre *uh*. Luego los siguientes lugares más ajustados ocurren cuando tienen que enfatizar el acento rítmico sobre las sílabas *e-vi-tar* (del texto *pienso evitar*) y *a-mor* (del texto *de aquel amor*), y específicamente en las sopranos, sobre el monosílabo *nos*, que llega como una anticipación del texto *nada nos libra*, y en las contraltos sobre el monosílabo *más* correspondiente al texto *nada más*. Sobre la palabra *libra* (sección *c*, c.13-14) sucede algo interesante para destacar: aunque es una palabra de acentuación prosódica grave (es decir que se acentúa su anteúltima sílaba), en la música tanto en la parte de las contraltos como en los bajos siempre que aparece la palabra se extiende hacia el tiempo fuerte del siguiente compás, extendiendo la sílaba *bra* con lo cual se genera un acento (*li-brá-ah*) que no coincide con la prosodia, pero sí con la estructura métrica del fragmento. En la misma sección, las sopranos acentúan correctamente la palabra *libra* porque en este caso en la escritura musical la síncopa favorece a esa acentuación, pero no es así sobre la palabra *que-da* (c.15-16), también con acentuación grave, donde las sopranos generan el mismo cambio hacia un acento agudo (*que-dá-áh*) sincronizándose hacia la sílaba *da-ah* que se prolonga al siguiente compás, antes de finalizar con la imitación de *nada más* en la última sección. En este punto, el sentido rítmico del lugar donde se acentúan todas las palabras corresponde a las distintas acentuaciones en cada voz, por lo que el cantante organiza su ejecución en relación al sentido (o la falta de sentido en este caso) de lo que está cantando.

Lo mismo sucede en la cuerda de los bajos (Figura 6.15) que presenta puntos de llegada en sincronía hacia los finales de frase con valores largos, pero en este caso, al igual que con el tenor, son los encargados de llevar la melodía principal hasta el c.9 con lo cual hay un énfasis musical en algunas palabras que están reforzadas por valores largos (*en-via-ré*; *ro-sas*; *e-vi-tar*) y esos puntos de llegada también son los lugares donde los bajos más fácilmente se sincronizan. Luego, en el inicio del estribillo en el c.9 (que inicia la sección *c*) el contrapunto imitativo de las voces favorece a que los bajos

⁶⁵ *Tactus*, metro y pie son patrones sin existencia autónoma. Se encarnan y derivan de un discurso musical o rítmico y con diferentes niveles de información (textual, melódica, armónica). Las denominaciones *metro* y *tactus* son las usuales en psicología cognitiva de la música (Malbrán, 2007; p. 20).

sincronicen en los mismos lugares del texto que lo hacían las mujeres, pero en su parte: la llegada a la palabra *a-mor* (del texto *de aquel amor*) es un punto de articulación importante en términos de sincronía interactiva ya que todas las voces se ajustan en ese lugar. Los bajos imitan la falsa acentuación sobre la palabra *libra* y *queda* al igual que las contraltos y sopranos respectivamente ya que en esa sección tienen entradas sucesivas e imitativas. La visualización del tenor no es relevante para ser mostrada aquí ya que estamos analizando la variabilidad hacia el interior de la cuerda y la voz de tenor contó con un solo cantante.

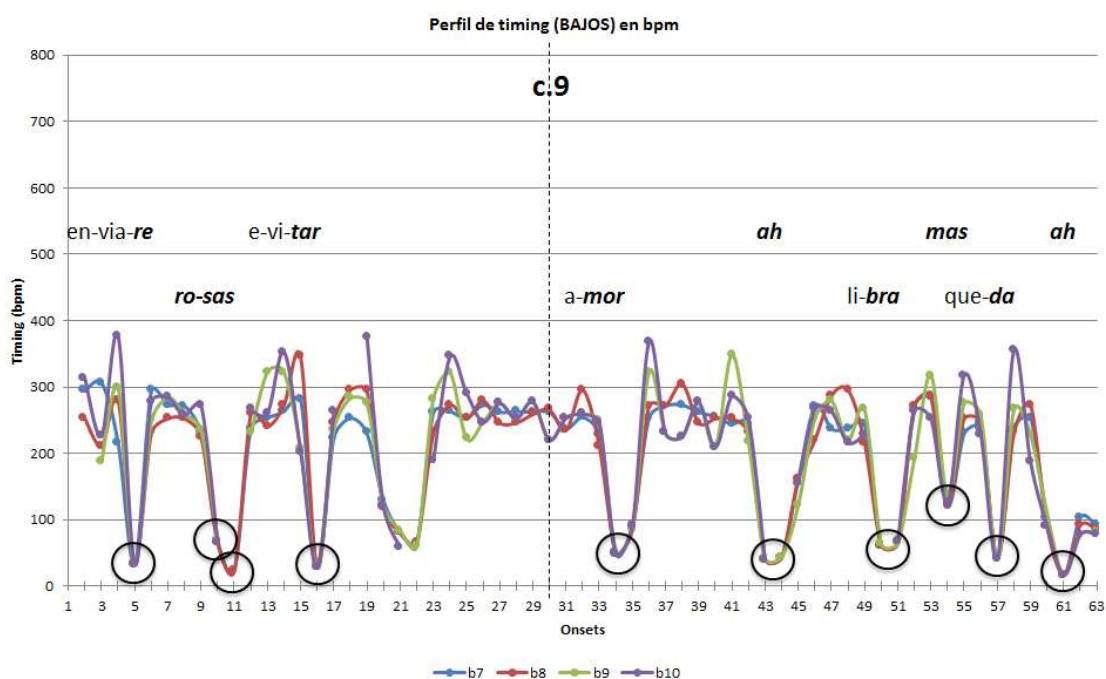


Fig. 6.15: Perfiles de *timing* de la cuerda de bajos. El eje y muestra los valores temporales en *bpm*. El eje x corresponde a las notas cantadas por cada voz dentro en la cuerda. Los círculos señalan los puntos de llegada más sincronizados con el texto consignado arriba.

Podríamos decir que, en general, coincidiendo con la disminución de la densidad rítmica -donde las frases se desaceleran- los cantantes llegan juntos. Algunos puntos formales importantes son, por ejemplo, la llegada al c.9 donde comienza el estribillo y la textura vocal pasa de un acompañamiento duplicado a un contrapunto imitativo; aquí cada voz va apareciendo de manera sucesiva con partes del texto que se destacan del total. Estos lugares parecen funcionar como puntos de llegada de la variabilidad interna. Por el contrario, donde se registra un crecimiento de la densidad rítmica -en la aceleración-, las voces presentan un grado de variabilidad interna que si bien podría corresponder en la observación del gráfico a una situación de *caos*, desde la percepción no resulta un ritmo en el que no se entienda la textura coral.

Lo que resta responder aquí es de qué modo se *acomodan* las cuerdas. En el sentido del manejo intersubjetivo del tiempo podemos decir que los cantantes pueden coordinar el espectro de sus patrones mentales del tiempo, de tal modo que comunican su performance, y auto-expresión, en una sola narración musical (Schögler, 2000).

Estos resultados sugieren que la categoría *desajustado/ajustado* explica poco acerca de la vida interna y rítmica que hay dentro de la cuerda. Lo que muestran los análisis es que *hacer ritmo* adentro de una cuerda en el coro, deriva en la generación de una vida dinámica de ataques, donde se registran regularidades dentro de la variabilidad, como por ejemplo, en el motivo rítmico *desviado* del inicio de acompañamiento de las mujeres, que se presenta de la misma manera en su reiteración, dando cuenta de modos de cantar y organizar el ritmo.

Ahora bien, identificados estos lugares particulares de sincronía, y observando el comportamiento temporal variable en las voces de soprano, contraltos y bajos, sumamos una visualización de los desvíos de *timing* del tenor (Figura 6.16) a los efectos de relacionar estos perfiles sonoros con el espectro de movimientos del director en términos de velocidad instantánea (cabeza, hombros y manos derecha e izquierda) y ver si tienen relación con los lugares de regularidad temporal. Cuando la curva de movimiento comienza a subir, es cuando la velocidad empieza. No hay velocidad negativa, es decir que cuando el director comienza un movimiento y luego se detiene, se configuran dos acciones. Los desvíos se obtienen respecto de las duraciones de los *onsets* que van cambiando en relación a la partitura. Expresan sólo las desviaciones de la regla normal (o normativa) de la partitura. Lo relevante de ver aquí es si las desviaciones son mayores o menores en milisegundos de un punto donde *deberían estar* (según la partitura). Los valores positivos indican atrasos temporales mientras que los valores negativos manifiestan adelantamientos. En estos gráficos, los desvíos están relacionados con una capacidad cognitiva.

Para realizar la comparación entre estos datos de sonido y movimiento realizamos una segmentación del movimiento del director para cada *onset* de los cantantes. En este caso, el movimiento no está en la misma escala de los desvíos (que están expresados en una escala temporal en milisegundos), sino que realizamos una verificación para una comparación. La escala del movimiento únicamente indica la dinámica de cambios de movimiento. Es decir que la curva de movimiento se relaciona con el movimiento de pixeles (Figura 6.16). La unidad de amplitud del movimiento es arbitraria, el plano de verificación no nos permite decir que es en centímetros (por

ejemplo); sino que es una aproximación a la dinámica del movimiento. Lo que resulta en el gráfico entonces es una tentativa de capturar la dinámica del movimiento. No nos interesa aquí decir cuántos centímetros se movió el director para tal o cual dirección, o si estaba haciendo esfuerzo o no, sino que lo relevante es ver si la cantidad de movimiento se va hacia arriba o hacia abajo. Cuando tenemos información que va mucho para arriba, o mucho para abajo, que cambia o no cambia, hablamos de dinámica del movimiento, es decir que nos importa dónde va el movimiento no en que parte esta exactamente haciendo el movimiento.

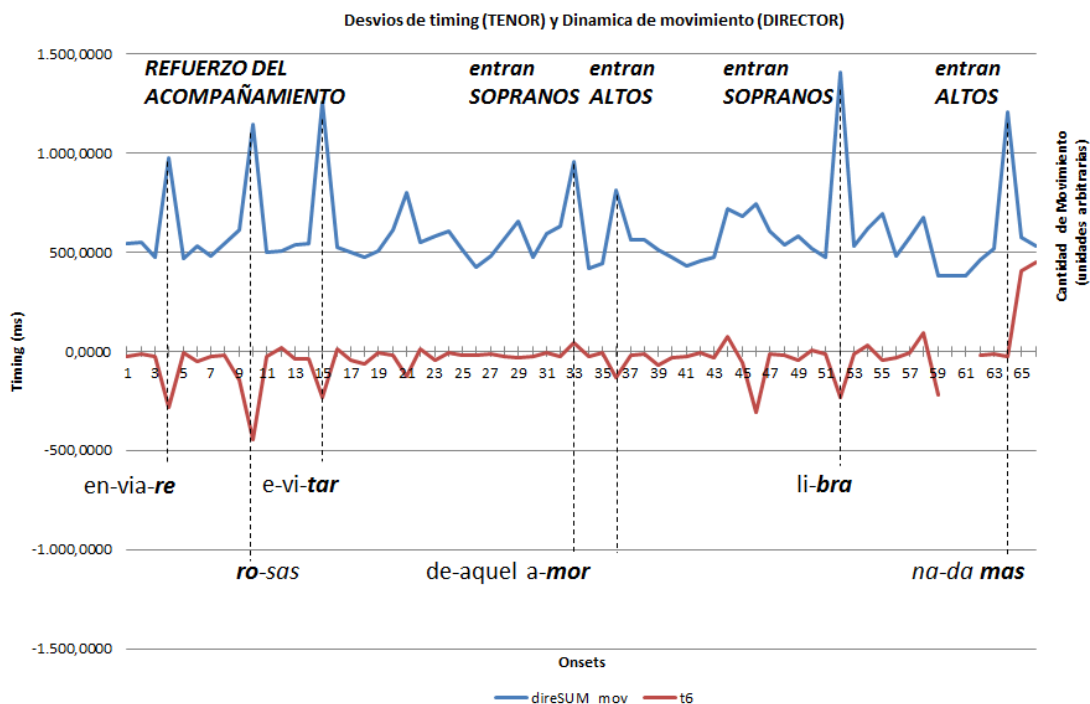


Fig. 6.16: Perfiles de *timing* de la cuerda de tenor (t6). El eje *y* muestra los valores de desvíos temporales en milisegundos. El eje *x* corresponde a las notas cantadas por el tenor. La línea azul superior representa la dinámica de movimientos del director.

En el caso del tenor (Figura 6.16) tenemos siete puntos con una alta densidad de acción o eventos, mientras que el resto de los lugares no indicados donde la curva permanece más plana, registra menos acciones. Observamos que todos los desvíos temporales del tenor están hacia abajo (valores negativos), es decir que hay adelantamientos. Siempre hay puntos de más adelantamiento que coinciden con los puntos de mayor cantidad de movimiento del director, o dicho de otro modo, los lugares donde se observan grandes picos de movimiento corresponden a los lugares de mayores desvíos del *timing*.

Es muy interesante notar en este caso que el movimiento del director funcionaría como una anticipación a los mismos puntos donde las voces se unen. Sin embargo esta anticipación que se observa en el director podría deberse más bien a la densidad de eventos acumulada en la anticipación para dar las sucesivas entradas al resto de las voces que entran en imitación dado el tempo rápido. Al verlo sobre el tenor que tiene la melodía principal de todo el fragmento (Figura 6.16), los picos de velocidad instantánea de movimiento indican que la mayor densidad de acciones del director, previas a los puntos de llegada de la melodía, están relacionadas a la anticipación correspondiente a las entradas de sopranos y altos, y a reforzar la rítmica del acompañamiento sobre los primeros compases con un *crescendo*⁶⁶ del c.4 al 5 que también podemos observar en el contorno dinámico (Figura 6.17 y 6.18). En la articulación formal del c.9 donde tiene lugar el comienzo del estribillo, hay una mayor densidad de eventos desde el movimiento del director (al igual que c.4 al 5) y desde el sonido de todas las voces que se dirigen a sincronizar sobre la palabra *amor* (de la frase *de aquel amor*) cuando la canta cada uno, lo que también se ve reflejado en la curva dinámica de la intensidad que emplea cada cantante.

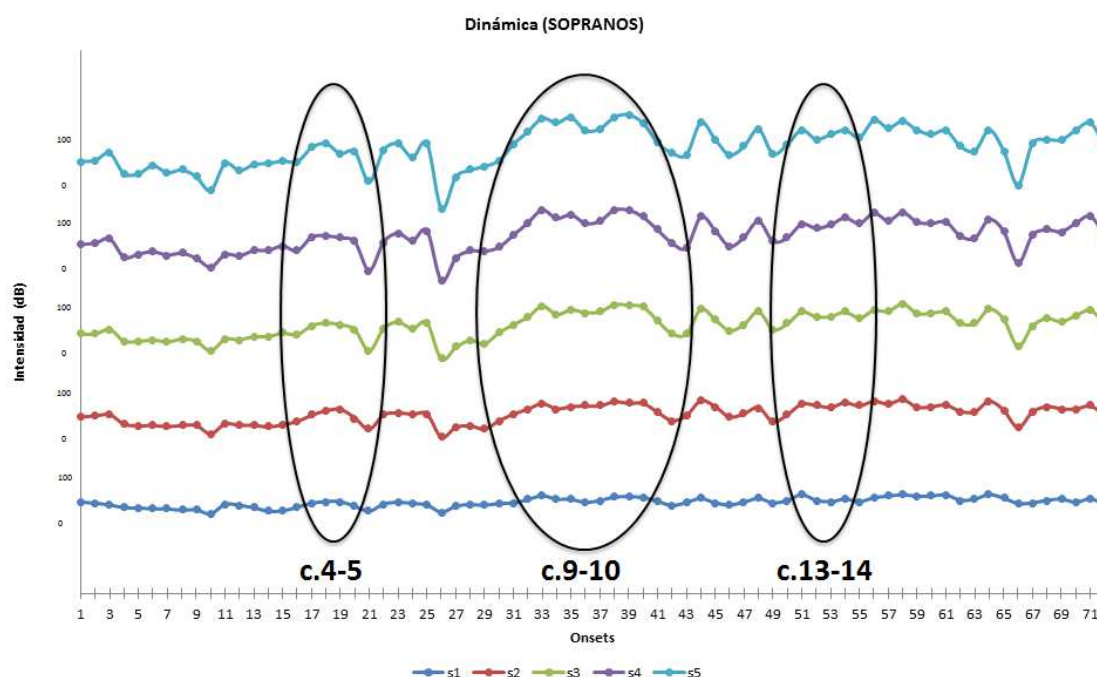


Fig. 6.17: Curvas de dinámica de las sopranos (nro. 1 a 5 de abajo hacia arriba). El eje *x* corresponde a la cantidad de notas y el eje *y* muestra los valores dinámicos en decibeles (dB) apilados para cada voz de soprano.

⁶⁶ *Crescendo* (del italiano *creciendo*) son términos que se utilizan en notación musical para indicar que se debe aumentar gradualmente la intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico de transición. La indicación opuesta es *diminuendo*.

Estas visualizaciones de la dinámica de las voces de cada cuerda (curvas de intensidad expresadas en decibeles-dB) conforman un multigráfico, es decir que expresan una superposición de un rasgo de escala (de 0 a 100). Dichos valores de dinámica fueron agregados en el periodo del *onset* (ver apartado 6.4.5.2).

Identificamos al c.4-5 (paso de la sección *a* a la *b*) junto con el c.9-10 (paso al estribillo e imitación de voces femeninas) y c.13-14 (imitación de 9-10 con otro texto) como articulaciones formales importantes para analizar el comportamiento que ya vimos desde el movimiento y el *timing*. En el caso de las mujeres, donde ya dijimos que el director muestra una acumulación de eventos que sugiere que está haciendo movimientos de anticipación a esos sectores y reforzando la importancia de que entren esas voces correctamente, diríamos, además, que brinda claves visuales para que las mujeres *entren* en su parte. Vemos que las mujeres también responden a estas claves visuales con un incremento de dinámica (Figura 6.17 y 6.18)

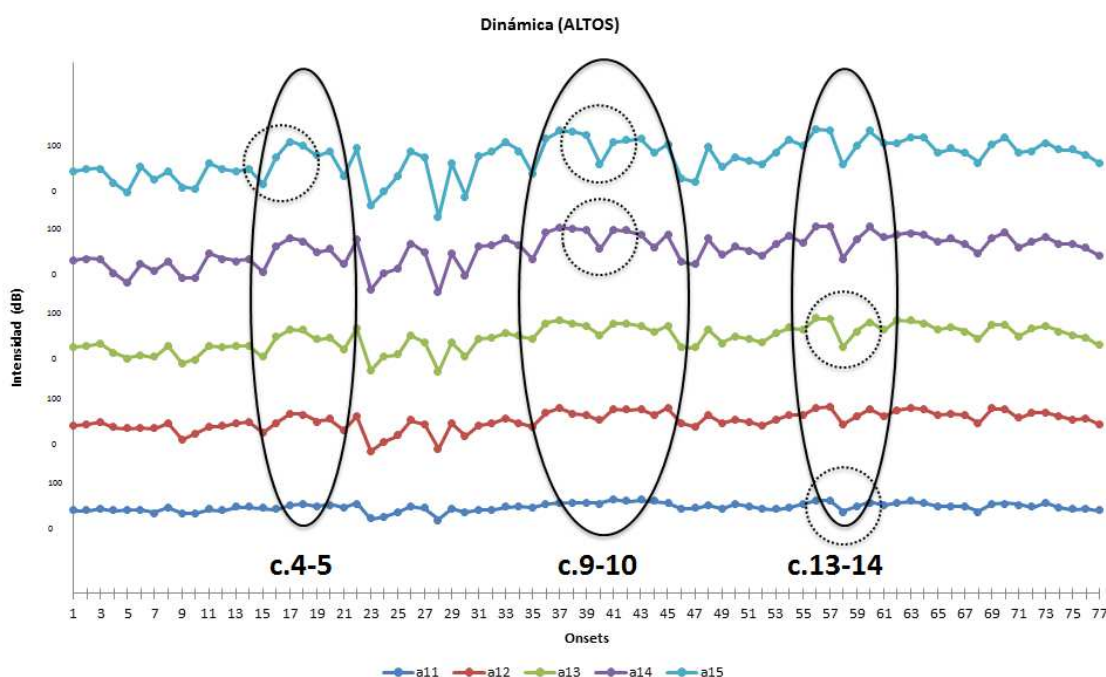


Fig. 6.18: Curvas de dinámica de las contraltos (nro. 11 a 15 de abajo hacia arriba). El eje *x* corresponde a la cantidad de notas y el eje *y* muestra los valores dinámicos en decibeles (dB) apilados para cada voz de contralto. Los círculos punteados señalan las voces que aumentaron o decrecieron el doble de su volumen.

Sobre el c.4 se observa el *crescendo* que finalmente va disminuyendo hacia c.5 tanto en sopranos como contraltos cuando hacen el acompañamiento. En la articulación del c.9 primero entran las sopranos quienes aumentan levemente la intensidad para dejar en c.10 que las contraltos que las imitan hagan lo mismo sobre el texto *de aquel amor*. En los c.13 y 14 sucede lo mismo pero esta vez sobre el texto *nada nos libra*. Desde la

perspectiva del director-analista, el incremento de dinámica creemos que responde a la importancia musical que adquiere la voz en esa parte, puesto que, aun siendo parte de la textura del acompañamiento de la melodía principal (situada en tenor y duplicada en los bajos) las intervenciones imitativas -con partes del texto a modo de reiteración del mismo- suponen una complejidad contrapuntística del arreglo que hay que advertir, para luego tomar las decisiones interpretativas del caso, esto es, si debemos destacar esas entradas o no, y cómo hacer para lograr que se efectúen desde el sonido y sean comprendidas por los coreutas desde su ejecución. La curva de intensidad más alta implica lugares de importancia melódica (dónde entran con el texto, frente a cuándo acompañan solamente la melodía con onomatopeyas).

Si bien la percepción de volumen es multidimensional y muy variable de persona a persona, podemos pensar muy superficialmente que una diferencia de 10 dB se percibiría como al doble de volumen (Figura 6.18), dado que los valores obtenidos en sí mismos no poseen una referencia. Asimismo, con los datos numéricos expresados en dB podemos identificar algunas voces en particular que manejan estos rangos dinámicos, por ejemplo en la cuerda de contraltos, la *a15* en el c.4 comienza el *crescendo* de la frase cantando el doble de volumen (arranca en 83 dB y llega a 92,5 dB). La misma *a15* esta vez junto con la *a14*, entre la nota que cantan en el c.9 y la primera del c.10, hay una disminución del volumen de ambas voces (de 90dB a 81dB en la *a14*; y de 89,1 dB a 79,5 dB en la *a15*) lo cual está en concordancia con la importancia musical desde la textura, ya que al comienzo del estribillo con los varones y la inmediata imitación de sopranos (c.9), las contraltos tienen un valor largo, que cantan en *diminuendo* dado que su parte ataca en el c.10 (imitando a las sopranos) para dirigirse nuevamente en *crescendo* hacia a la palabra *amor* (del texto *de aquel amor*); lo que podemos ver claramente en la Figura 6.18. En la imitación que se da entre el c.13 y 14 con el texto *nada nos libra* también las contraltos (en este caso la *a11*-87dB a 77,1dB- y *a13*-82,5 a 72,8 dB) realizan una disminución del doble de volumen.

En síntesis, comparamos el *timing* en términos de aceleración/desaceleración y desvíos con respecto a la velocidad instantánea de los movimientos del director y la dinámica. Observamos que la sincronía se logra de manera interactiva en el interior de las cuerdas hacia los finales de frases sobre valores rítmicos largos; sin embargo vimos que hay una vida interna rítmica que está regulada en este caso por los movimientos del director que divide su accionar anticipándose a cada una de las entradas sucesivas de las voces que van llevando la importancia musical (sobre todo a partir del estribillo en c.9)

melodía principal en el tenor duplicada en el bajo, y acompañamiento imitativo en las sopranos y contraltos respectivamente quienes responden incrementando su intensidad en esas partes.

Analizaremos a continuación los movimientos de todos los cantantes en relación al director correlacionando además los desvíos de afinación como un modo de continuar describiendo las claves multimodales que tienen lugar en la ejecución.

6.5.2 Resultados (Parte II)

6.5.2.1 Afinación y movimiento

Estos resultados se dividirán en: el análisis de la altura como parámetro acústico y los desvíos de afinación resultantes, para luego analizar la vinculación entre altura y movimiento.

La afinación como parámetro acústico del coro, es la resultante de un análisis de todo el contorno de frecuencias que se cantan. Esto fue posible gracias al registro de todas las voces individuales en canales distintos, aunque cantando todos juntos al mismo tiempo como lo hacen en el coro. Los resultados de los desvíos de afinación constituyen variaciones de frecuencias cantadas por cada una de las voces, de manera que podemos obtener una medida de evolución de la afinación grupal. No tratamos aquí la afinación con parámetros absolutos (por tratarse de un coro vocacional), es decir que entendemos que habría una afinación colectiva, con un *centro* muy afinado en base a esa decisión colectiva de una altura entre otras que circundan. Es por esto que trabajamos con una *media* de los valores de desvío de la cuerda (luego podemos ver desvíos particulares dentro de las mismas), de manera de generar visualizaciones respecto de quienes están por afuera y quienes están adentro (o más cerca de la media) del rango de desvío establecido como *afinado* (+30 cents) y *desafinado* (30 a 60 cents). Se buscaron límites de desvío teniendo en cuenta que el resultado de la afinación en la ejecución coral está basado en acuerdos intersubjetivos. Es por esto que se optó por definir como nota afinada a las notas que presentaron una desviación menor a +30 cents y notas desafinadas entre 30 y 60 cents (Sundberg, 2013; p. 94).

Teniendo en cuenta el mencionado rango desvío, las cuerdas de sopranos y bajos pueden calificarse musicalmente como las más afinadas (Figura 6.19).

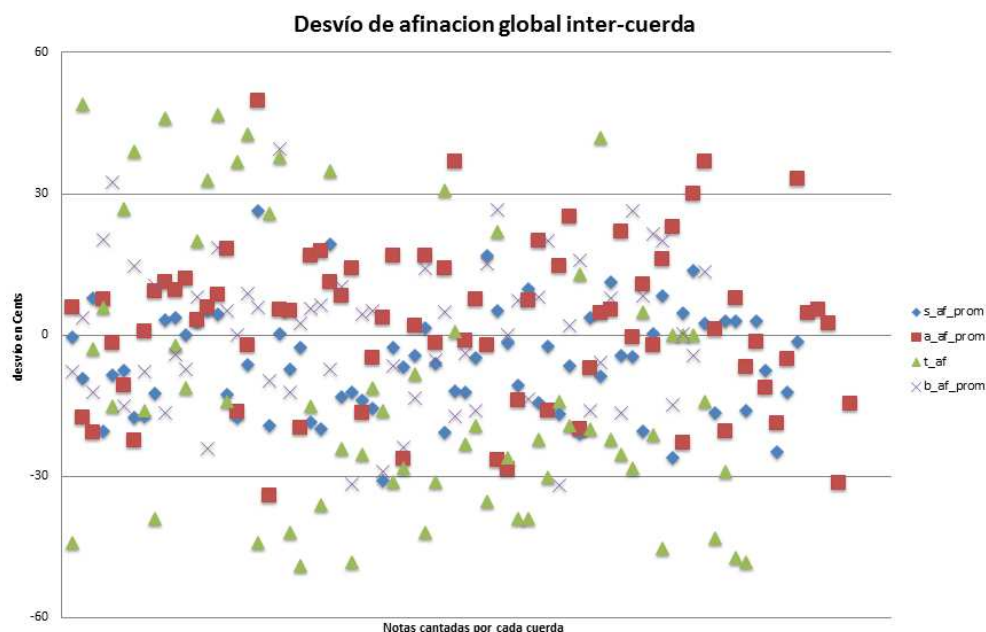


Fig. 6.19: Gráfico de la media de desvío de afinación de cada cuerda. El eje x representa las notas cantadas por cada cuerda. El eje y representa el desvío en Cents con el rango destacado donde tiene lugar la detección del error de afinación.

En un nivel inter-cuerda, el tenor que es un solo cantante es el que presenta mayores desvíos frente al promedio de desvío de las otras cuerdas. Esto sugiere que cuantos más coreutas canten la misma nota, favorecen a mejorar la afinación. En el mayor desvío que se observa en la cuerda de contraltos se detecta lo mismo ya que en ese lugar, los valores perdidos del resto de la cuerda, hacen que solo una contralto quede cantando por lo que también se aleja de la afinación correcta.

Ahora bien, podemos analizar hacia el interior de las cuerdas dando cuenta de qué sucede con la afinación en términos de cantidad de notas afinadas y desafinadas (Figura 6.20). Observamos que los resultados difieren de la media de afinación de las cuerdas dado que esta medida la obtuvimos calculando el porcentaje de notas con la afinación correcta y los desvíos de la totalidad de las notas cantadas. Así el porcentaje varía según cantidad de notas correctas (e incorrectas) dado que las grabaciones presentan valores perdidos, es decir, algunas notas que los coreutas no cantan en determinados momentos, o por respirar, o por olvidos, inseguridades, y demás, lo que efectivamente sucede en la práctica real de un coro.

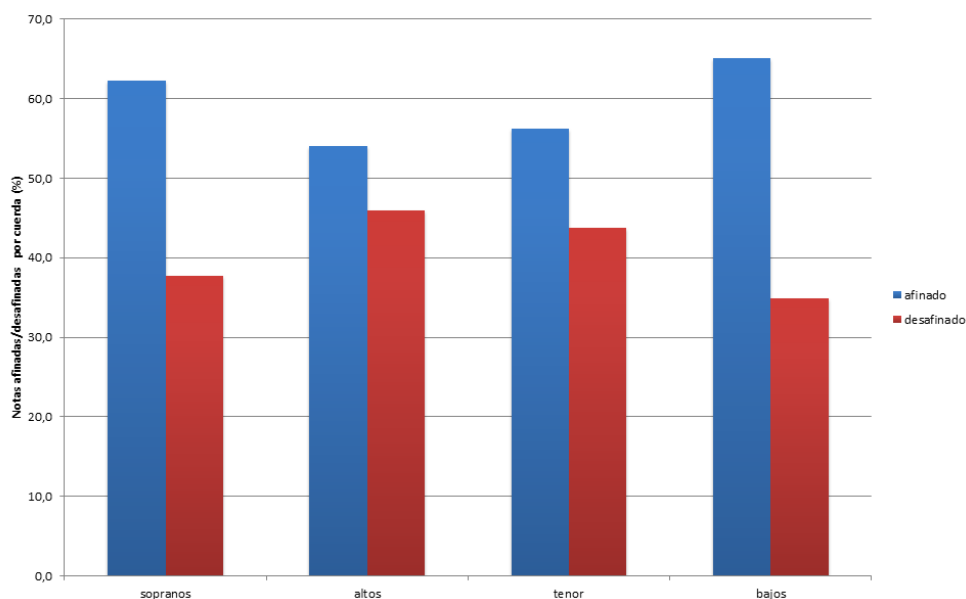


Fig. 6.20: Gráfico de cantidad de notas afinadas y desafinadas. El eje *x* representa cada una de las cuerdas y el eje *y* presenta el porcentaje de notas. En azul figuran las notas afinadas y en rojo las desafinadas.

En un nivel intra-cuerda los datos de porcentajes de afinación entre cuerdas arrojaron que la cuerda más afinada son los bajos, luego las sopranos, seguidos por el tenor y las contraltos. Una de las hipótesis es que el número de coreutas incide de manera satisfactoria a mejorar la afinación, es decir que cuanto más cantantes hagan las mismas notas hay más probabilidad de cantar las notas correctamente, por lo tanto el porcentaje de notas de afinación correcta aumenta, o en términos de Van Noorden (2010) mejorar la coalición aumenta la calidad de la señal. El ejemplo de la hinchada de fútbol mencionado en el Capítulo 1 de esta tesis da cuenta de esto, donde la media de una inmensa cantidad de gente cantando lo mismo se escucha relativamente afinada, aunque internamente podemos rastrear la variabilidad existente. Volviendo al caso de este coro, podemos ver que de manera general esto no se da de la misma manera. Las cuerdas con mayor número de cantantes son las sopranos y las contraltos con cinco cada una, le siguen los bajos con cuatro y el tenor que es solo uno. Los resultados (Figura 6.20) muestran que los bajos tienen el mayor porcentaje de notas correctas, sin embargo, es la cuerda que posee más valores perdidos con lo cual la cantidad total de notas cantadas disminuye respecto de las otras cuerdas. Le siguen las sopranos en porcentaje de afinación correcta y en número de cantantes y casualmente son la cuerda que tiene menores valores perdidos. El tenor sigue en porcentaje de desvío correcto por más que es una sola persona y la cuerda de contraltos que posee el mismo número de cantantes que las sopranos, tiene el menor porcentaje de notas afinadas.

¿Qué están diciendo estos resultados de la práctica y como pueden informar a la práctica del director? Estimamos que rescatar el componente individual nos permitirá trabajar la afinación desde un lugar de construcción del sonido conjunto. Es decir que por más que algunas cuerdas resulten más afinadas en promedio (lo cual sería lo más cercano a nuestro juicio perceptual), en el caso de los contraltos, el análisis de los desvíos de afinación individual nota por nota indica que deberíamos atender a la individualidad para mejorar el sonido conjunto. La identificación de la variabilidad interna que vimos en el análisis temporal y dinámico, también sucede en el terreno de la altura mediante los desvíos de afinación (en términos de alejamientos y acercamientos de la media del conjunto).

Un segundo análisis vinculó la variación del movimiento con la variabilidad de la afinación. Se obtuvo un patrón de desvío de la afinación de cada participante. Se obtuvo un gráfico continuo de modo de no visualizar alturas puntuales sino las desviaciones en *cents* del tono central, indicadas con colores, que se superpuso a las curvas de movimiento del coro agrupado por cuerda y las curvas de movimiento de las articulaciones del director (Figura 6.21). De este modo, para cada voz, obtuvimos una visualización sobre cada cantante con la indicación de si está por encima, o por abajo en el desvío de modo que obtuvimos una impresión visual general de quienes se encuentran más desviados en afinación y quienes menos a la vez que podemos saber quién se está moviendo de manera simultánea.

Resulta evidente a partir de la Figura 6.21 que de manera general la actividad de movimiento de todos los participantes se da desde el principio al final en todas las cuerdas y la variabilidad en la afinación es una característica que está demostrada a simple vista con la indicación de colores. Asimismo, también el movimiento del director como principal promotor de la actividad también es variable y tiene momentos de más o menos condensación de eventos en las articulaciones registradas, (hombros, brazos, cabeza). También se observa que globalmente existe una acumulación de movimientos similares por cuerda (de ahí el funcionamiento como un grupo, o grupos dentro del grupo total), además de que se observan llamativas similitudes adentro de la misma cuerda, como por ejemplo en los bajos, el *b7* y *b8* se mueven de manera similar entre sí pero diferente del *b9* y *b10*. En los contraltos también observamos patrones similares de movimiento (*a14* y *a15*) y en las sopranos, observamos que dentro del grupo hay quien tiene un comportamiento mayormente disímil a las demás (*s3*).

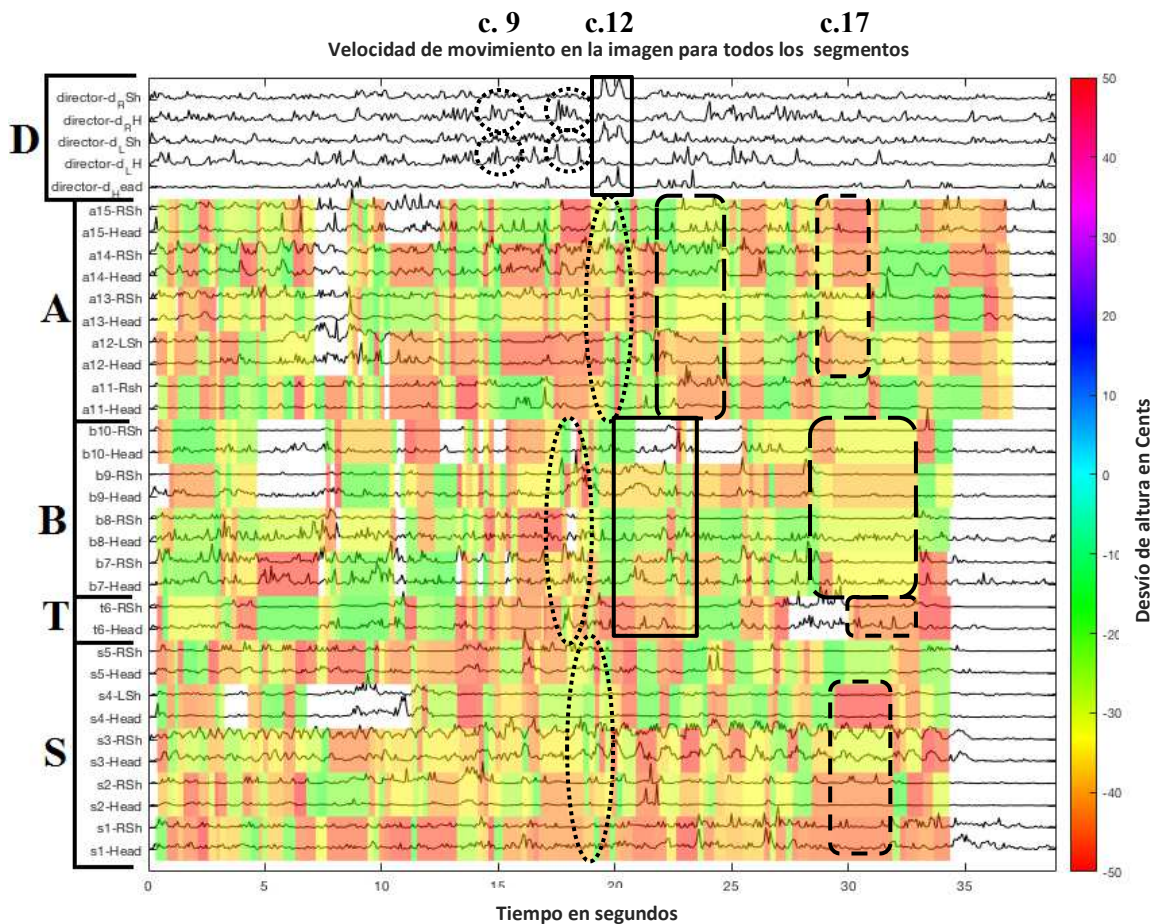


Fig. 6.21: Visualización de las descripciones de afinación superpuesta a las descripciones de movimiento de hombro (*RSh*) y cabeza (*Head*) de los coreutas y cabeza (*Head*), ambos hombros (*RSh-LSh*) y manos (*RH-LH*) del director. Los desvíos de afinación están representados por los colores (i) Rojo: *nota baja* (ii) Amarillo: *nota correcta*; (iii) Verde: *nota alta*.

Luego de ver los eventos de movimiento de todos los participantes y del director de manera global nos enfocamos en las siguientes situaciones de análisis que consideramos de importancia musical (Figura 6.21): (i) los movimientos del director en vinculación con el resto de las cuerdas indicados con los círculos punteados (correspondientes a las entradas sucesivas de c.9; 10 y 11); (ii) los movimientos del director en vinculación con los bajos y el tenor con los rectángulos (c. 11 y 12) y (iii) la afinación en vinculación con el movimiento de las contraltos (c.14) y bajos respecto del resto de las cuerdas (c. 16-17) con los cuadrados de líneas de puntos y bordes redondeados.

Enfocando en particular en el fragmento de análisis (i) que va desde el c.9 al 12, observamos que los primeros círculos sitúan los movimientos del director que se ubican sobre el c.9, con los picos de densidad de eventos principalmente ubicados en ambas

manos dirigidos a las cuerdas masculinas que inician el texto del estribillo *de aquel amor*.

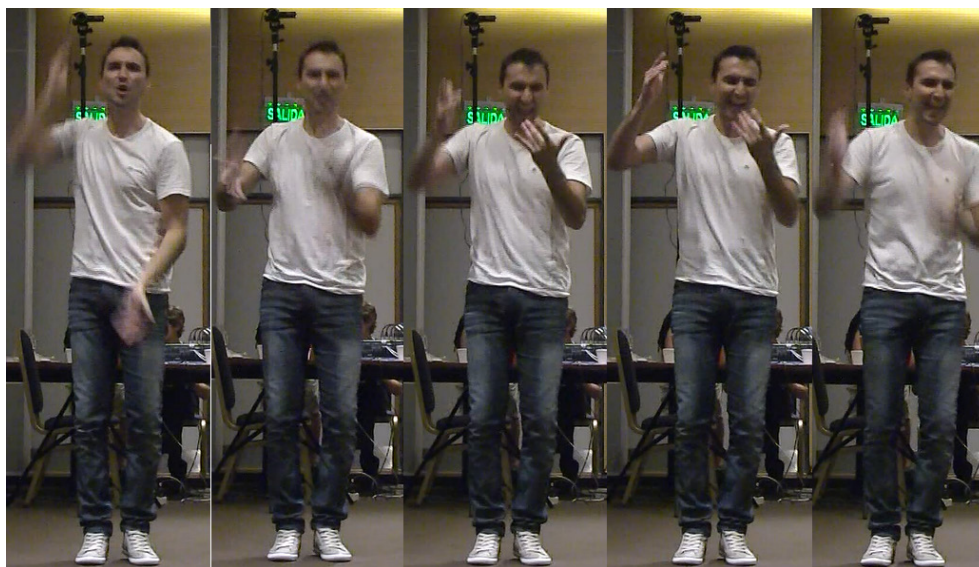


Fig. 6.22: Fotogramas del director sobre el inicio del c.9.

Continuando con la sección del estribillo, observamos que los siguientes máximos de acumulación están también en las manos e interpretamos que estarían dirigidos a comunicar las entradas sucesivas en imitación con el texto *de música ligera* que continúa de la frase anterior (Figura 6.22). La acumulación de eventos de movimiento en las manos del director presenta 2 picos en la mano izquierda y derecha que podrían interpretarse como dirigidos a las entradas del tenor y los bajos con la melodía y la imitación de las sopranos y luego las contraltos sobre el texto *de música ligera* (Figura 6.21). En la Figura 6.23 observamos el lugar en la partitura, con la imitación a la que hacemos alusión con los círculos punteados, que son los mismos a los que hacemos referencia en la Figura 6.21.

Fig. 6.23: Fragmento de la partitura comprendido entre los c.9 a 13.

El movimiento de los cantantes en ese lugar presenta una correspondencia en el tenor y en algunos bajos (*b7* y *b9*) y en la afinación si bien se observa mucha

variabilidad, pareciera que tiende a acomodarse en el momento que les toca entrar. Así, vemos por ejemplo que los bajos vienen con una afinación más baja en general (salvo el *b9*) y luego sobre la entrada vemos que empiezan a acercarse a la afinación (los colores comienzan a tender al amarillo, excepto el *b10*). En las sopranos también se observa una tendencia a emparejarse sobre su entrada de importancia, pero en las contraltos es notoria la variación de afinación cuando entran ya que venían cantando con una afinación descendente (todas menos la *a13* tienden al color rojo antes de su entrada) y al momento de entrar todas generan un cambio en los desvíos de afinación que se torna variable.

En relación al análisis de la situación (ii) sobre c.12 y 13, (ver cuadrados en Figura 6.21), vemos importantes picos de movimiento de hombros y cabeza del director frente al momento anterior, donde los movimientos estaban principalmente concentrados en las manos. En este lugar aparece por un lado el final del texto *de música ligera* con la continuación de la frase *y nada nos libra* por parte de los varones. La Figura 6.24 muestra el director en ese lugar.



Fig. 6.24: Fotogramas del director sobre el final del c.11 y comienzo del c.12.

Aquí vemos que el director construye el sostén del sonido con sus movimientos. El primer fotograma de la Figura 6.24 está marcando un *diminuendo* a todo el coro, indicando la última intervención de los altos con el texto *de música ligera* del c.11. En este punto podemos decir que hay redundancia multimodal, ya que el director no solo está haciendo el gesto con las manos, sino que está emulando el contorno de lo que están cantando, y lo que debe cantar el coro. En este caso puntual, hablamos de que todo el cuerpo hacia abajo indica que hay una disminución del volumen para finalizar esa

frase antes de que comience el texto nuevo, sin embargo dado que es el lugar donde las contraltos entran, y tienen que cantar su parte ascendente, también está el gesto de la palma de la mano que va de abajo hacia arriba en concordancia con la entrada y la direccionalidad melódica que tienen que cantar las altos. Luego, una vez que todas las voces entraron, continúa el *diminuendo*, con lo cual el director se va inclinando con todo el cuerpo hacia atrás junto con las manos cerrándose. En este caso, el director está ofreciendo una clave visual redundante que tiene más de un nivel de significado. No se trata únicamente de movimientos de la mano sino que involucra todo el cuerpo. Podemos decir además, relacionando la densidad de eventos del director analizada en las situaciones (i) y (ii), que las manos estarían tendiendo a dirigir sus movimientos mayoritariamente a la marcación de las entradas, que deben destacarse por importancia melódica, y que la concentración de eventos de movimiento en la cabeza y los hombros estaría indicando la presencia de redundancia multimodal, es decir, la utilización en este caso de todo el cuerpo para brindar claves visuales respecto de la direccionalidad dinámica de las frases.

Desde allí, los últimos dos fotogramas de la Figura 6.24 muestran el levare gestual hacia la nueva entrada de la melodía de los varones (ya en el c. 12). Volviendo a las correspondencias con el movimiento de los cantantes, en este lugar donde los varones tienen la importancia melódica, observamos que los bajos (principalmente el *b7* y *b9*) se mueven en consecuencia y específicamente ellos presentan menores desvíos de afinación que el resto (Figura 6.21).

¿Podríamos decir que quizás esos bajos sean los más afinados respecto de todo el coro dado que sería para ellos a quien el director les dirige su gesto? Una interpretación posible sería que los bajos afinan según la importancia musical de lo que están cantando -al igual que en el análisis de (i) en las entradas sucesivas de c.10 y 11- y el director les estaría brindando claves visuales para que afinen. Entonces, si el director se comunica con el coro y su géstica de dirección es un instrumento para esa comunicación, lo que el análisis permite ver es que, desde una perspectiva interactiva, el gesto contiene claves visuales que también brindaría información acerca de cómo corregir la afinación.

La situación de análisis (iii) se da en el c.13 en las contraltos y sobre el final del fragmento entre los compases 16 y 17 (Figura 6.25). En este lugar vinculamos específicamente el desvío de afinación en la cuerda de los bajos en relación al resto de las cuerdas (ver cuadrados con líneas de puntos en Figura 6.21).

Fig. 6.25: Fragmento de la partitura comprendido entre los c.12 a 18.

Musicalmente este lugar es un punto de llegada hacia una especie de *coda* para todas las voces, principalmente para los bajos quienes mantienen una nota (Si_2) hasta que se arma una sucesión de entradas desde el registro grave al agudo (tenor, alto y por último soprano) repitiendo el texto de cierre de la frase *nada más*. Aquí las voces que mantienen el sonido disminuyen su volumen progresivamente hasta su entrada.

Si volvemos a la Figura 6.21 y observamos los desvíos de afinación, vemos que en este lugar, los bajos son los que permanecen más afinados en relación a todo el resto y además de no presentar acumulación de movimientos, están cantando una sola nota, un valor largo que se mantiene durante tres compases. En el c.13 sucede lo mismo con las contraltos sobre la palabra *nos* donde mantienen una sola nota todo el compás y la mayoría de la cuerda mantiene la afinación. Resulta destacable observar también que el resto de las cuerdas como dijimos tiene un *diminuendo* y exceptuando a la *a11* y la *s15* (que están más altas en afinación) casi todas las voces presentan un desvío descendente que podría estar vinculado a la dinámica solicitada.

Con esto no decimos que las voces están afinadas solamente cuando no se mueven, sino cuando están cantando una sola nota. Por otro lado la *s3* y *a13* que son las únicas que también tienen la afinación correcta en ese punto, están cantando una sola nota pero se están moviendo (mucho más la *s3*). Es decir que este análisis no se trata de asociar que el no movimiento incide positivamente en la afinación, porque de este modo, abonaríamos a las restricciones culturales del *no movimiento* discutidas en el Capítulo 1 en el modelo de coro, y tendríamos que decir que los coros profesionales afinan mejor porque no se mueven, sin embargo sabemos que esto no es así. Ni que los coros profesionales *no se mueven*, ni que el movimiento tendría una incidencia directa sobre la correcta afinación independientemente del contexto musical en el que nos estemos desarrollando. Por otro lado, si proponemos pensar la práctica coral desde una perspectiva corporeizada (ver Capítulo 3) entendemos que el movimiento *forma parte* de la práctica.

En todo este análisis intentamos posicionarnos desde una perspectiva de *entonamiento*, es decir de *estar juntos* en el tiempo, dado que podemos analizar las interacciones entre todos los participantes de la práctica y no necesariamente analizar al coro desde el modelo de comunicación como transmisión donde el director realiza una acción y el coro responde (ver Capítulo 2). En el caso del presente estudio, observamos que hay formas de entonamiento corporeizado que se producen cuando los participantes *comparten* con otros cantando música coral, lo que tiene que ver tanto con la sincronía de lo que se está cantando como con la interacción con el que está dirigiendo.

6.6 Discusión

En este capítulo realizamos estudios microgenéticos que nos dieron pistas del comportamiento interno del coro, identificando su variabilidad en términos acústicos, temporales y kinéticos. A su vez, estas herramientas nos permitieron describir las situaciones que ocurren durante la práctica musical coral.

El estudio de la actividad que se genera en el interior del coro se vincula a la posibilidad de identificar situaciones en las que, las cosas que ocurren, tienen que ver simultáneamente con una aparente coherencia y homogeneidad dentro del coro como grupo (resultado que surge del análisis global del movimiento y del sonido) bajo la que se esconde al mismo tiempo una variabilidad interna, que se puede identificar mediante la descripción local de situaciones sonoro-kinéticas observadas en la performance del coro.

Creemos que los resultados de estos estudios se dirigen a comprender la práctica en el coro desde una perspectiva de regulación adaptativa y de manejo intersubjetivo del tiempo, coordinando el espectro de los patrones del tiempo, de tal modo de comunicar la performance, y la auto-expresión, en una sola narración musical (Schögler, 2000). Por ejemplo en los resultados acerca del *timing*, habría que situarse en oposición a la perspectiva del *modelo conservatorio* (Kingsbury, 1988) que dogmatiza a la variabilidad interna como algo que los músicos *están haciendo mal*, para pasar a pensar a las mismas acciones como una forma de comportamiento musical en la que los participantes *lo están haciendo a su manera*, es decir -como vimos en los resultados- de acuerdo a idiosincrasias adentro de la cuerda; por lo que sería un error pensar la variabilidad únicamente en el sentido de que algo se está haciendo *desajustado*. Si los cantantes configuran un patrón de desvío expresivo, ¿hablamos de rítmica

ajustada/desajustada respecto a quién? Si bien podemos decir que algunos están más o menos ajustados por momentos en términos generales, si hablamos de patrones de desvío la rítmica estaría ajustada a sí misma cuando se vuelve a repetir el desvío. Probablemente en la medida en que este coro vocacional trabaje sistemáticamente a lo largo del tiempo, estas diferencias tenderán a desaparecer. Entonces, el análisis general de la variabilidad que vemos como propia del coro vocacional, ¿sería esperable de encontrar en un coro profesional? Creemos que sí, aunque no de la misma manera. Las herramientas del microanálisis permitirían analizar de todos modos la variabilidad respecto del movimiento, del sonido y de su combinación.

Sin embargo, podemos decir que de todos modos el coro tiene una vida interna rítmica que no solo puede pensarse en términos de acierto/error (o ajustado/desajustado), sino que puede pensarse en términos de otras recurrencias. Habría maneras de sonar (con un perfil dinámico temporal determinado) con un cierto grado de variabilidad. En este sentido, no están a destiempo, sino que el desajuste sería más bien estar fuera de *empaste*. Por otro lado, el ritmo tiene un rol en la vinculación de las personas, proporcionando un marco común de identificación. El ritmo es, después de todo, un motor primordial en las relaciones sociales. Los patrones rítmicos facilitan la co-actividad del grupo y ayudan a sus miembros a coordinar energías y recursos en el intercambio de información multimodal y sobre todo en los actos expresivos como el canto (Schögler, 2008).

Respecto de la dinámica como parámetro acústico, la visualización de las curvas de intensidad nos permitió observar cómo se despliega la dinámica en relación a la temporalidad y pudimos comprobar que cuando hay importancia melódica en la voz correspondiente es cuando las voces tienden a aumentar el volumen. Por otro lado cuando una de las cuerdas canta una parte que debe destacarse musicalmente (en términos de intensidad y articulación) dentro del complejo sonoro, se observa una comunión entre el sonido y el movimiento.

Si bien el director puede desarrollar gestos dirigidos hacia determinadas cuerdas de acuerdo a lo que cada cuerda canta, no es posible en términos de comunicación satisfacer todas las necesidades de cada cantante a lo largo de la obra, o sea que el director no puede contener a todos en su multiplicidad de detalles todo el tiempo. Por esto es dable pensar que analizar la práctica desde el modelo de comunicación como transmisión no estaría dando cuenta del fenómeno interactivo. En cambio, posicionándonos desde una perspectiva de la comunicación intersubjetiva, hay una

atención general al conjunto y una atención puntual a determinados lugares de la obra donde los distintos integrantes del coro están involucrados como cuerda o como individualidad. También desde esta perspectiva es dable pensar que cada cuerda ve al director desde su lugar, o sea que la característica de lo que la cuerda tiene que hacer plantea una mirada del director con la cual el coreuta construye su experiencia. Quizás estos aspectos deberían profundizarse aún más en futuros estudios para comprender mejor la naturaleza multidireccional de la práctica coral.

Este estudio y todos los análisis resultantes partieron del análisis global de la aparente homogeneidad, identificando particularidades, por lo cual fuimos eligiendo diferentes situaciones de análisis para describir la riqueza de la vinculación entre la clave visual del director y las claves sonoro-kinéticas de los cantantes. Sin embargo esto podría y debería continuar analizándose en estudios posteriores.

PARTE III – CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

CAPÍTULO 7

Discusión general

7.1 Introducción

Esta tesis investigó las claves multimodales en la práctica del coro. El concepto de claves alude a todas aquellas señales visuales, auditivas y kinéticas que brindan tanto el director como los coreutas para regular su desempeño durante la ejecución. Decimos multimodales dado que en la práctica musical del coro interactuamos con el sonido percibido y producido –el canto propiamente dicho-, la visión del director y de los coreutas, y también con el movimiento, visto, realizado y sentido –especialmente con la construcción cultural de los movimientos del director en tanto guía principal de la ejecución-. Sin embargo, el fuerte componente social de la práctica, concibe la tarea de cantar en coro como construir en conjunto, construir (una interpretación musical) mediante un sonido conjunto; es por esto que en esa unión de subjetividades tenemos que contemplar también a todos aquellos aspectos comunicativos hacia el interior que forman parte de la construcción de significados. El hecho de estar haciendo música coral, identificados principalmente con el cuerpo como medio de producción, con una dinámica temporal compartida, nos invita a indagar la comunicación que se produce en esta interacción entre coreutas y director desde una perspectiva multidireccional. Es decir, ya no basta con comprender las relaciones director coro desde la comunicación como transmisión de una sola vía (director-coreutas como un todo) sino que es necesario pensar que la circulación de significados se da en varios sentidos: del director al coro, de un coreuta hacia a otro en particular adentro de una misma cuerda, de manera individual en relación al coro total, y también dentro de la propia cuerda en relación a las otras cuerdas. A esta complejidad de relaciones interactivas le podemos sumar que,

al cambiar el contexto de acción donde la práctica tiene lugar, también difiere esa comunicación, ya sea durante el ensayo o durante los conciertos.

La noción del coro tradicional que revisamos en el Capítulo 1 no concibe todas estas ideas; puesto que, desde la perspectiva tradicional de coro, la práctica se entiende de manera unidireccional desde el director hacia los dirigidos, subordinados a él como un todo; estos conceptos están enraizados fuertemente en las principales teorías de la dirección que constituyeron el corpus de literatura relevante para el desarrollo de la pedagogía de la dirección coral. Es por esto, que a lo largo de esta tesis tratamos de viabilizar una investigación que estuviera basada en la práctica artística pero que fuera interpelada y discutida a partir de los marcos teóricos alternativos que proponen las Ciencias Cognitivas de 2da Generación (ver Capítulos 2 y 3) con el fin de volver a reinterpretar la práctica a partir de nuevas ideas que tienen su basamento teórico en concepciones acerca de las relaciones sociales, la interacción entre los participantes de un hecho artístico, la intersubjetividad y el estatus de la unidad cuerpo-mente-entorno. Abandonar el pensamiento reduccionista y pensar el estudio de la experiencia en el coro en términos multidisciplinares va en línea con el estado del arte actual de la psicología de la música que invita a adoptar un pensamiento vincular-relacional.

Asumimos aquí que el coro, visto desde la perspectiva que proponen las CC2G⁶⁷, se constituye en una práctica de naturaleza corporeizada, multimodal, intersubjetiva y situada; y consideramos al grupo coral como un organismo social que posee hacia el interior múltiples relaciones de acoplamiento para construir una mutualidad creciente que preserva los niveles de equilibrio dentro del conjunto. A lo largo de los estudios de esta tesis, profundizamos en estas maneras de comprender la práctica coral y observamos: (i) el aspecto intersubjetivo de la práctica, cuyas características salieron a la luz en los dos estudios de esta tesis (Capítulos 5 y 6) que describieron el modo de funcionamiento de las relaciones comunicativas hacia el interior del coro, pero también en relación a la propia cuerda, a otras cuerdas y respecto del director; (ii) el aspecto corporeizado materializado en la construcción multimodal del sonido, principalmente en los análisis que vinculan sonido y movimiento (Capítulo 6); (iii) el aspecto situado de la práctica coral, rastreado en el análisis cualitativo de las entrevistas donde los cantantes describieron su experiencia (Capítulo 5) y la situaron en su práctica de ensayo y de concierto en relación a cómo se ve cada uno de manera individual, cómo ve al compañero de cuerda, cómo se siente cuando desarrolla su

⁶⁷ Ciencias Cognitivas de Segunda Generación.

práctica en ensayo o concierto, y lo que pone en juego en cada caso; (iv) el aspecto multimodal, presente en el análisis de todas las claves que entran en juego en la interacción durante la performance coral.

Por otro lado, la discusión acerca de la búsqueda de la homogeneidad en vistas a eliminar la heterogeneidad en el coro trae consigo una idea de *voz coral*, un sonido ideal unificado como meta. Sin embargo, vimos a lo largo de esta investigación con un coro vocacional, que la *voz coral* en realidad es el resultado de la construcción de una señal fuerte (en términos de significado) basada en los lazos internos intersubjetivos y con un sentido de pertenencia grupal. Desde esta perspectiva, los estudios etnográficos de entrevista y microgenéticos de análisis sonoro-kinético hacia el interior del coro permitieron echar luz sobre las claves multimodales que intervienen en esa construcción de la señal, lo que ha sido precisamente el principal objetivo de esta investigación.

Como dijimos en el Capítulo 1, a pesar de que existen construcciones culturales innegables de lo que podría considerarse un coro (el reconocimiento de que debe haber un director que guíe la ejecución y cantantes unidos en la coordinación de acciones para comunicar una idea común, y de que ambos son ejecutantes e intérpretes) subyacen distintos modos de concebir la práctica, los que se pueden reunir en dos alternativas principales, a saber: el modelo cultural tradicional, que intenta eliminar el componente individual en pos de la uniformidad del conjunto, y el modelo al que abonamos nosotros que intenta rescatar cuál es la contribución personal a la problemática grupal. Vemos un problema en las ontologías del coro, tal como están planteadas desde la formación musical en la academia, y pensamos que el problema se suscita en gran parte debido a los modelos conceptuales que dominan los campos de la práctica y la pedagogía de la dirección coral. Consideramos asimismo, que la problemática de conceptualizar al coro y su práctica a partir de una relación de subordinación o dominación (director-dirigidos) se debe en parte al problema dominante de lo que es la práctica pensada a través de un contexto de música como idea, autónoma, descorporeizada, y por ende pensada como absoluta y sublime, donde el rol social de la música coral y la intersubjetividad quedan relegados (ver Capítulo 1). Desde una perspectiva economicista de las relaciones sociales de producción del conocimiento, el modo tradicional en que se concibe al coreuta involucrado con la práctica artística bien puede asimilarse a la producción capitalista en serie, es decir a la idea del coro como una fábrica de obreros, donde el coreuta no está habilitado a incorporar, como parte de su experiencia, la percatación consciente de su participación en el resultado final y común del producto artístico (la

interpretación). Es por esto que el modelo de coro y el director que tenemos hoy en día es coincidente con el modelo musicológico de la música en el conservatorio, un modelo de autoridad unidireccional, tal como lo hemos descrito en el Capítulo 1 de esta tesis.

Sin embargo, la práctica coral puede concebirse y tener lugar como una actividad social de significado corporeizado, y ser entendida desde una perspectiva intersubjetiva (de segunda persona o multi-vía), lo cual presenta grandes ventajas para comprender la comunicación, al poner el foco sobre el tiempo compartido en la interacción (ver Capítulo 2). Considerar el procesamiento de la información percibida a través de diferentes vías permite correr el velo y dejar al descubierto las vinculaciones que se establecen entre quienes comparten la producción de significados. En esta tesis los enfoques provenientes de las nuevas ciencias cognitivas constituyeron una base de soporte para esta investigación y aportaron una mirada distinta para estudiar al coro y comprenderlo como una práctica intersubjetiva, multimodal, situada y corporeizada. Implícita en esta concepción está la idea de que el cuerpo y la emoción son un todo indisoluble en la cognición y en la práctica de significado (ver Capítulo 3).

7.2 Resumen del trabajo experimental

En estudios preliminares a la realización de esta tesis, habíamos encontrado que especialmente en los coros vocacionales (Ordás y Blanco Fernández, 2013) los movimientos de los coreutas funcionan como señales ilustrativas y emblemáticas (Hatten, 2006) e indican claramente el foco de atención del intérprete, ya sea en el contenido narrativo de lo que está cantando o en su comunicación a la audiencia; y se observó que el movimiento de los cantantes -reforzando corporalmente el *beat* durante el canto- favorece a la sincronía interactiva. Esto resaltó la importancia de los aspectos no acústicos, como la información visual que entra en juego no solo entre el director y el coro, sino que también entre los coreutas y en la comunicación no verbal entre ellos mediante gestos y miradas, lo que da lugar a los procesos de *entrainment* (Clayton y otros, 2004) y a la imitación en términos de entonamiento corporeizado (Leman, 2008). En otro trabajo (Ordás y Martínez, 2013) se estudió la inducción del *beat* en la recepción audiovisual de una performance coral, aplicando el paradigma de *tapping*. De estos trabajos surgió el interés por comprender las vinculaciones entre la producción sonora de los coreutas, el movimiento en términos de articulaciones corporales de los coreutas y el director y los procesos de percepción-acción multimodales de la práctica

coral dentro de la unidad mente-cuerpo-entorno. Desde el punto de vista del estudio de la comunicación de las claves visuales del director, estudios preliminares (Ordás, Martínez y Alimenti Bel, 2014) también informaron que las trayectorias del gesto y la variabilidad de las mismas podrían estar transmitiendo simultáneamente tanto la precisión en el *timing* para la sincronización como parte del contenido musical que se quiera comunicar, así como las características de la superficie musical que pueden estar contrapuestas a la estructura métrica escrita. Estos antecedentes pusieron de manifiesto que la naturaleza corporeizada de la práctica coral es factible de ser estudiada empíricamente, recolectando sistemáticamente evidencia acerca de las claves multimodales que permiten la interacción en la ejecución coral.

Continuando con la investigación en esta línea de indagación de las claves multimodales de las que se valen coreutas y director en vías a obtener más pistas de su funcionamiento interno y comprender mejor este complejo escenario es que se realizaron los estudios de esta tesis.

7.2.1 Claves multimodales en las descripciones de primera persona de los coreutas: *Análisis cualitativo de entrevistas*

En el Estudio 1 (Capítulo 5) donde nos propusimos indagar acerca de las *Claves multimodales en las descripciones de primera persona de los coreutas* -esto es, las percepciones e impresiones de los coreutas, sus actitudes, valores y concepciones acerca de su práctica en el coro- mediante el análisis cualitativo de las entrevistas, las respuestas mostraron que si bien el sistema del coro como unidad predomina en las concepciones que tienen los coreutas acerca del coro respecto de las metas de uniformidad que se proponen, también mostraron que los cantantes construyen su experiencia a partir de un cúmulo de claves multimodales de las que dan cuenta en sus relatos, cuando describen sus percepciones dentro de la propia cuerda, con otras cuerdas, con el director, y su sensibilidad respecto de las claves sonoro-kinéticas vinculadas con los niveles de afinación y las percepciones temporales y espaciales. Los participantes del coro hablaron de la propia cuerda y de las otras cuerdas haciendo referencia en su relato al concepto de masa uniforme; sin embargo, también hablaron de la variabilidad interna y del movimiento interno de la cuerda, reconociendo liderazgos dentro de la totalidad que no provienen únicamente del director, sino también que emergen de sus descripciones respecto del volumen y la afinación (ver Capítulo 5, apartado 5.5.1). Encontramos que, aunque los coreutas manifiestan que deben sonar

como una única entidad, uniforme y donde no se perciban *desajustes* de ningún tipo, en el análisis hacia el interior del coro, las respuestas reflejan que hay un reconocimiento de la variabilidad en términos de heterogeneidades de todo tipo, vinculada a las claves multimodales, en particular a las claves sonoro-kinéticas. Los resultados del Estudio 1 también informaron acerca de la idea de construcción conjunta de significados, que emergió muy claramente de las categorías y dimensiones de análisis. En este sentido, podemos decir que, sobre esa construcción, que es de por sí muy diversa, se constituye la búsqueda de la homogeneidad. Dicho de otro modo, se construye la sonoridad conjunta a partir de la diversidad; en base a nuestros resultados, esta última no debería ser valorada en términos negativos, como suele ocurrir en la práctica coral tradicional, sino como el componente sobre el cual se construye la señal grupal vocal honesta.

7.2.2 Claves multimodales en las descripciones de tercera persona de la ejecución coral: *Microanálisis de la ejecución en el coro como complejo sonoro-kinético*

En el Estudio 2 (Capítulo 6) donde nos propusimos indagar acerca de las *Claves multimodales en las descripciones de tercera persona de la ejecución coral* -esto es, los resultados de las articulaciones sonoro-kinéticas observables mediante el análisis microgenético- como resultado del microanálisis de la información multimodal de la actividad en el coro obtuvimos evidencia empírica de la ejecución sonora -canto coral- y kinética -movimiento corporal) del coro; ambas se combinaron y vincularon a los efectos de encontrar indicadores de las claves multimodales que describen la construcción de significado en la comunicación intersubjetiva entre coreutas y director. Se vio que parte de esta cuestión, de la cual hablan los coreutas cuando analizan su propia experiencia, tiene un registro en la variabilidad interna sonoro-kinética del coro, manifiesta en los análisis de la observación de su desempeño al cantar tanto en el análisis del *timing* entre los coreutas, como en vinculación con los movimientos del director (ver 6.5 Análisis de los resultados, apartado 6.5.1 Resultados-Parte I), por último en el movimiento, en combinación con la afinación de los coreutas y con el director (ver 6.5 Análisis de los resultados, apartado 6.5.2 Resultados-Parte II). Si bien observamos en las entrevistas que en el imaginario de los coreutas se halla la idea de lo que tiene que ser el sonido del coro y de lo que hay que alcanzar, lo que aportan los análisis de este capítulo es, paradójicamente, el modo en que se manifiesta la variabilidad interna del grupo, lo que nos permite concluir en que ese objetivo o meta de logro

transcurre sobre un contexto de variabilidad, y que dicha variabilidad podría no corresponderse con la idea simple de error, tal como se plantea en las teorías clásicas que conciben al desarrollo de las habilidades de ejecución en términos de ensayo-error (Gellatly, 1997) simplemente, sino que existen patrones de variabilidad que operan de manera idiosincrática en la ejecución compartida y que tienen su razón de ser dado el sentido musical de lo que tienen que hacer para interpretar lo que están cantando. Es decir que el cantante, en este caso, organiza su ejecución en relación al sentido o a la falta de sentido de lo que está cantando.

Respecto del comportamiento temporal dentro de la cuerda, los cantantes tienden a sincronizar mejor coincidiendo con la disminución de la densidad rítmica, es decir cuando hay desaceleraciones, mientras que cuando hay aceleración o aumento de la densidad rítmica el grado de variabilidad interna aumenta, aunque perceptualmente las diferencias no se parecen en nada al caos visual que se refleja en el microanálisis del *timing*. En relación con los movimientos del director, observamos que opera con un rol regulatorio produciendo una anticipación en los mismos puntos donde las voces se sincronizan. Por ende, describir la evolución de la rítmica en términos de errores de ejecución (ajustado/desajustado) resulta poco explicativo como una categoría para dar cuenta de la vida interna rítmica de las cuerdas.

Volviendo a la idea de las claves multimodales y la función que cumplen en la coordinación director-coreutas, pudimos identificar particularidades en la cuestión del *timing* respecto de la sincronía que se logra de manera interactiva hacia el interior de las cuerdas sobre la llegada a los finales de frase que contienen valores rítmicos largos; vimos también que hay una vida interna rítmica que está vinculada al grado de anticipación del director como un elemento regulador de la temporalidad de los cantantes. En la interacción entre movimiento y sonido observamos que, desde una perspectiva interactiva, los movimientos que configuran los gestos de dirección están cargados de claves visuales (por momentos con redundancia multimodal por poseer más de una modalidad en el nivel de significado) que brindan información para facilitar o viabilizar una afinación determinada y, por otro lado, identificamos movimientos en los cantantes que parecen responder -mediante el entonamiento corporeizado- a esa clave. También observamos que cuando una de las cuerdas cantaba una parte que debe destacarse musicalmente (en términos de intensidad y articulación) dentro de la textura coral, emerge una comunión entre el sonido y el movimiento entre coreutas y director y entre los coreutas. Por supuesto que estos análisis no agotan el estudio del problema,

sino que ponen de manifiesto algunas de las particularidades que describen, más allá del análisis general, la idiosincrasia del coro, a partir del conocimiento de la propia práctica, en torno a guiar la investigación a la identificación y el reconocimiento de un número creciente de aspectos reguladores de la experiencia.

En esta tesis discutimos el componente individual frente al componente grupal tan arraigado en la práctica del coro, que como ya dijimos intenta *silenciar* el aspecto individual. Sin embargo, con estudios como los desarrollados en esta tesis, en particular el Estudio 2 (Capítulo 6) que tiene la particularidad de obtener el aporte individual de cada cantante con la grabación de todas las voces por separado, aunque cantando en simultáneo, pretendimos primero visualizar el desempeño individual para luego analizar y describir la contribución personal al grupo, lo que finalmente nos llevó a comprender el funcionamiento del coro como grupo, estudio del cual esta investigación constituye apenas un punto de partida. Dado el carácter etnográfico de esta tesis, no pretendimos universalizar el fenómeno, sino viabilizar descripciones del mismo a partir de una situación particular de un coro real, actual, que al ser a su vez el medio de desempeño profesional de quien suscribe, posibilita cuestionar la ontología de la práctica coral personal de manera permanente, a medida que voy transitando y desempeñando mi rol como músico, docente e investigador por los caminos que propone la multidisciplinaria.

7.3 Conclusión

En esta tesis se investigaron las claves multimodales que un coro vocacional utiliza para regular su práctica de significado en el ensayo y en el concierto. Los resultados alcanzados respondieron al supuesto que en este coro vocacional objeto de estudio, los coreutas y el director emplean claves de naturaleza multimodal para regular su desempeño. Para ello indagamos la experiencia intersubjetiva del coro, identificando en primer lugar algunas de las claves sonoro-kinéticas que emergieron de las entrevistas realizadas a los cantantes, quienes describieron su experiencia percibida y organizaron su relato respecto a (i) claves auditivas cuando hablan de las voces que se escuchan más para ser guiados por ellas musicalmente, cuando identifican la saliencia de determinadas voces, o por cuestiones relacionadas al timbre, o por cuestiones relacionadas a la percepción de las jerarquías dentro de la textura (como distinguir a aquel que canta la melodía) pero sobre todo cuando incluyen un sentido de pertenencia al sonido logrado, (ii) claves espaciales cuando hablan de su disposición dentro de la cuerda, las ventajas y

desventajas de tener cerca a determinadas cuerdas para mejorar el empaste, o al director, (iii) claves visuales, cuando hablan de ver al director pero también cuando manifiestan complementarse mirándose con el resto de los compañeros, (iv) claves temporales cuando hablan en términos de sincronía interactiva multidireccional; lo que confirma que la comunicación entre los participantes del coro es multidireccional e intersubjetiva y la meta de homogeneidad intra e inter-cuerdas en la obra coral se logra mediante un proceso interno de heterogeneidad manifiesto en la variabilidad sonoro-kinética. Estos indicadores multimodales los pudimos rastrear también en los estudios microgenéticos que analizaron la interacción entre movimiento y sonido, donde observamos las relaciones de acoplamiento temporal y kinético no solo desde el director hacia los coreutas y viceversa, sino también entre los coreutas. Pensar en términos de claves comunicativas multimodales nos obligó a atender a la comunicación intersubjetiva (de un lado y del otro) para explicar la interacción. Cuando la afinación tiende a corregirse en las partes donde se destacan las entradas melódicas de importancia, se observa una comunión entre el movimiento del director y de los coreutas; el hecho de que la afinación pueda tener relación con la dinámica y con la densidad de los movimientos entre los participantes nos hace pensar en esta idea de interacción.

A la luz de los resultados obtenidos, nos proponemos interpelar -desde nuestra propia práctica- a la ontología del coro en su sentido tradicional en tanto un organismo homogéneo y unido frente al objetivo de trabajar para alcanzar esa homogeneidad. En este estudio nos encontramos con la realidad de la vida interna del grupo, que es una vida activa y diversa. Cada una de las partes que integra la estructura del coro, tiene un nivel de variabilidad interna que nos hace pensar en la imagen de un *enjambre*. No se trataría de todos modos de un único *enjambre*, sino que las distintas cuerdas podrían estar representando a su vez un *sub-enjambre* o subgrupo que se combina con los otros para dar vida al coro total. Podemos verlo como un sistema que posee un conjunto de componentes que se autorregulan internamente y que se comportan adaptativamente.

La noción de *enjambre* hace alusión a una multiplicidad de pequeñas diferencias hacia el interior del coro, a un funcionamiento adaptativo y necesario de los componentes que hacen al todo. Musicalmente, un coro estaría representado por una masa (¿uniforme?) que si bien se oye afinada desde la audiencia, desde la perspectiva individual presenta todo tipo de desajustes, variaciones de altura y temporales; la actividad diversa hace referencia a las adaptaciones y acoples internos en pos del funcionamiento general. Entendemos la idea de *enjambre* como variabilidad, como una

alternativa para comprender al coro, sobre la hipótesis de que éste no es una masa uniforme, sino que está sujeto a variabilidad tanto sonora como kinética, cuya vinculación creemos haber establecido en el desarrollo de esta tesis; en pocas palabras, lo que aparentaba ser unido o uniforme en la totalidad, internamente resulta ser muy variado.

Por supuesto que esta idea de vida interna se contrapone al modelo de coro tradicional discutido en el Capítulo 1. Sin embargo, entendemos que lo que subyace a esta problemática es, desde el punto de vista cultural, la ontología de la práctica del coro como un desempeño habilidoso. Si bien los cantantes de nuestro estudio hablan de aspectos sublimados tales como alcanzar la voz ideal, el sonido ideal del coro total, sonar como uno solo, también hablan del placer que se siente al cantar, de la imagen de cuerpo y mente a disposición de la interpretación, y de la voluntad de hacerlo y lograrlo a pesar de ser un coro vocacional. No obstante, subyace en los relatos una idea de comportamiento habilidoso que evalúa el desempeño en términos de lo que se hace mejor, lo que se hace peor, o lo que tiene errores si no se da el máximo, esto es, la teoría de sentido común del acierto-error. Entendemos que la práctica efectiva conduce a un mejoramiento de la habilidad; sin embargo, la idea de la variabilidad muestra una perspectiva diferente, con bases en una construcción compartida, en una ontología de acción hacia el logro de metas.

Volviendo al tema de las claves multimodales, si postulamos que la circulación de significados es multidireccional, creemos que también hay claves para el director. En este sentido, es dable pensar que la actividad de los coreutas es una clave para el director, dado que si no lo fuera, el director aparecería como el único que brinda claves visuales anticipatorias de la actividad de los coreutas (al modo de una sola vía de comunicación) o que el director sabe siempre lo que tiene que hacer para que los coreutas reaccionen en consecuencia. Aun cuando sabemos que la tarea de dirigir trae implícito el componente anticipatorio del movimiento y una organización previa del repertorio de movimientos a implementar que están prescritos a lo que se quiere comunicar con la obra a interpretar, pensamos y además sostenemos desde la propia experiencia personal, que el director hace un esfuerzo corporal para proporcionar una clave visual kinética que está cargada de intención para el coro, y a la vez realiza ciertas acciones porque los coreutas le están brindando otras claves (sonoro-kinéticas) en su retroalimentación momento a momento. En este sentido es dable pensar que hay una actividad regulatoria multivía.

7.4 Comentarios finales

El alcance de esta tesis estuvo restringido a la práctica performativa de un solo coro. El estudio realizado aquí tiene raíces etnográficas en relación a mi propia práctica como director coral. Por dicho carácter etnográfico no es mi pretensión que los resultados de esta tesis tengan un alcance que vaya más allá del universo estudiado, pero en futuros estudios sería interesante profundizar aún más en el análisis de las claves que regulan el desempeño del coro, y en las posibilidades de ampliar el universo de estudio realizando comparaciones entre diversos coros vocacionales, o entre coros vocacionales y coros profesionales, o también incluir coros de diversas culturas; las posibilidades son infinitas en tanto existan coros y directores e investigadores que se hagan preguntas. Podría pensarse que el hecho de realizar esta tesis con mi propio coro y grabar mis propios ensayos y conciertos, recabar más información relevante de las personas que la que puedo obtener compartiendo 6 horas semanales de música, plantearía una limitante metodológica inicial. Sin embargo, no fue mi intención realizar infinidad de grabaciones como para hacer estudios de cognición en el coro; sino que planteé un estudio exploratorio de caso, intentando generar visualizaciones originales que describieran realidades sonoras y teniendo la posibilidad de realizar comparaciones originales sin caer en afirmaciones universales del estilo que el coreuta hace tales acciones siempre que el director hace tales otras. Es por esto, que pensé en realizar los estudios de esta tesis en vías a generar alguna contribución metodológica interesante, producto de la deducción de información multimodal tan compleja observando los datos que obtuve de este coro en particular. Hablo de mi coro como objeto de estudio, pero también es un coro vocacional que está inserto en un contexto real de participación artística y de algún modo es representativo de esta realidad que quiero describir y explicar.

En el desarrollo de esta tesis nos concentramos en el desarrollo de un método. En este sentido, proponer, explorar, estudiar, y sistematizar un método que identifique eventos en el movimiento de un video comparados con un audio, no resulta algo trivial. En investigaciones posteriores, intentaré reproducirlo haciendo estudios cada vez más controlados de acuerdo a ver si encuentro alguna vinculación significativa en la incidencia del movimiento (de manera positiva o negativa) en el sostén de la afinación, por citar algún un ejemplo.

Por otro lado creo que esta tesis pone de manifiesto una tensión existente entre el modelo individualista y el modelo colectivista. Los resultados permitieron mostrar

cómo el sonido se construye no como sumatoria de sonidos individuales sino como un sonido común, y ese sonido común depende de quienes lo fabrican. Por lo tanto si cambian los que hacen la señal, cambia el sonido. Esto plantea la idea de variabilidad como factor para la construcción de la interpretación, como si el sonido que se produce fuera una materia siempre cambiante sobre la que hay que estar permanentemente trabajando como hace el escultor o el ceramista, y que el ensayo no es para construir una única versión que se va repetir sin modificaciones. Si bien aseveramos que la obra efectivamente se construye, y no decimos que no existe la construcción de una interpretación o de determinados estados sonoros con un cierto grado de estabilidad, sin embargo creemos que el modelo de percepción-acción (ver Capítulo 3) aplicado al director nos brinda una herramienta para decir que según la variabilidad percibida momento a momento de parte del coro, el director es quien debe maniobrar con el gesto y con todos sus recursos para conducirla a determinadas metas musicales (interpretativas, de acuerdo a concomitancias estilísticas) y eso es una tarea permanente. No se trata de cambios expresivos del tipo más o menos fuerte, más o menos *rubato*, más o menos *stacatto*; la variabilidad se trata del sonido grupal que se va haciendo momento a momento. Ahora bien, el problema resulta en que las categorías de análisis de la teoría musical (tales como frase, tono, timbre, color, textura, ritmo, afinación) son todas -algunas más y algunas menos- discretas, pero cuando el director dirige no está pensando en cada una de ellas para regularlas, es decir que desde mi propia práctica, yo cuando dirijo no puedo pensar en términos de ahora voy a regular el ritmo, o después de esta respiración, voy a regular la afinación, sino que estoy regulando tu-acción-junto-con-mi-acción, esto es, la dirección general que tiene esa masa sonora en movimiento y voy realizando acciones de acuerdo a lo que percibo, y modifico de acuerdo a lo que me retroalimenta como resultado de las acciones que hice antes. Es por esto que el modelo percepción-acción entendido como un modelo de sistema dinámico que se adapta permanentemente para buscar la homeostasis del conjunto puede servir como un fundamento para concebir al coro en términos de interacción corporeizada.

En la práctica del coro, culturalmente construida, pareciera que la acción de los coreutas es como una especie de modo corporeizado de responder a la gestualidad del director (a determinados movimientos) y a estar con el otro (desde una perspectiva de segunda persona) lo que plantea una interacción director-coro, pero el coro entendido como un conjunto de individuos que también están en interacción, no como un grupo uniforme subordinado al director. El concepto acuñado por Merleau Ponty de la

intercorporeidad (Gallagher, 2016) plantea que cuando estamos con otros, el ver al otro, nos genera una ontología de acción orientada hacia el otro. Esto no se trata de una simple imitación vía neuronas espejo, sino que va más allá. La *intercorporeidad* se refiere a que el cuerpo genera una forma de responder de acuerdo al otro cuerpo. En nuestro caso del coro, el director realiza una determinada gestualidad, con el sentido culturalmente armado, es decir que hay un sentido construido socialmente y culturalmente, y aunque la tradición del coro no admite mucho movimiento en los cantantes, todos los cuerpos tienen movimiento, y por ende variabilidad (variabilidad que vimos en el Estudio 2). Desde una perspectiva tradicional vemos que en la práctica del coro hay una contención psicológica respecto del movimiento, que emerge de las restricciones culturales propias de la práctica que supone eliminar el movimiento (como variabilidad, heterogeneidad); en nuestro caso de estudio, en cambio, dentro de lo que serían las restricciones de la práctica social de cantar en coro, no hay restricciones a priori, sino que los movimientos son los movimientos naturales, del contexto ecológico de este coro vocacional objeto de estudio. Vemos a este proceso de intercorporeidad como otro fundamento que explica la multidireccionalidad de las interacciones, es decir que no son solo del director hacia el conjunto, sino que también se dan entre los miembros del conjunto.

Por último, sostenemos desde la pedagogía de la dirección, que deberían reformularse algunas de las ontologías que integran los modelos conceptuales de coro y director, tendiendo a no silenciar la individualidad y comprendiendo la variabilidad como construcción. Desde los modelos imperantes en la enseñanza de la dirección, se aborda el estudio de la práctica desde el concepto de unidad, del coro total como una única entidad, sin embargo en relación con los resultados obtenidos de esta tesis, entendemos que comenzar a conceptualizar la práctica desde la unidad es partir de la meta última que persigue el coro, que es esa búsqueda de homogeneidad. Justamente entendemos que la homogeneidad parte de una búsqueda, y es en ese proceso que decimos que no hay que eliminar lo individual, sino que bregamos por la construcción de una pedagogía que tenga más en cuenta la construcción de la homogeneidad partiendo de la variabilidad individual como una manera de construir el sonido coral.

PARTE IV – APÉNDICES Y ANEXOS

APÉNDICE I - Capítulo 4

Repertorio Coro del Hospital El Cruce (2010-2016)

Rock Nacional

- Alto en la torre (Charly García) – v.c.: Alejandro Fernández Cordaro
- Barro tal vez (Luis Alberto Spinetta) – v.c.: Marcelo Delgado
- Cactus (Gustavo Cerati) – v.c.: Diego Zocco/adap.: Alejandro Ordás
- Canción de Alicia en el país (Charly García) – v.c.: Javier Zentner
- Cinco siglos igual (León Gieco) – v.c.: Javier Zentner
- De música ligera (Gustavo Cerati) – v.c.: Diego Sarquis
- Desarma y sangra (Charly García) – v.c.: Marcelo Delgado
- En la vereda del sol (Charly García) – v.c.: Xavier Aníbal Font
- Inconsciente Colectivo (Charly García) – v.c.: Fernando Martorell
- Libros Sapienciales I (Vox Dei) – v.c.: Javier Damesón
- Libros Sapienciales II (Vox Dei) – v.c.: Javier Damesón
- Zona de promesas (Gustavo Cerati) – v.c.: Roberto Goldar

Canciones Populares Argentinas y latinoamericanas

- Canto versos (Jorge Fandermole) – v.c.: Camilo Matta
- Celador de sueños (Orozco y Barrientos) – v.c.: Andrés Esteves
- La maza (Silvio Rodríguez) – v.c.: Liliana Cangiano
- Sueño dorado (Abel Pintos) – v.c.: Oreste Chlopecki

Tango

- Balada para un loco (Astor Piazzolla y Horacio Ferrer) – v.c.: Marcelo Valva
- Garganta con arena (Cacho Castaña) – v.c.: Oreste Chlopecki
- La muerte del ángel (Astor Piazzolla) – v.c.: Liliana Cangiano
- La trampera (Aníbal Troilo) – v.c.: R. Sagastizabal

Folklore nacional

- Allá lejos y hace tiempo (Ariel Ramírez y Armando Tejada Gómez) – v.c.: Néstor Zadoff
- Como flor del campo (Raul Carnota) – v.c.: Alejandro Ordás
- Déjame que me vaya (Carlos Carabajal y Roberto Ternán) – v.c.: Ricardo Maresca
- Juana Azurdy (Ariel Ramírez/Felix Luna) – v.c.: Hugo de la Vega
- La Aclaradora (Raúl Carnota) – v.c.: Mario Wittis
- Pa'l cachilo dormido (Atahualpa Yupanqui) – v.c.: Juan Carlos Cuacci
- Salamanqueando pa'mi (Raúl Carnota) – v.c.: Alejandro Ordás

Folklore latinoamericano y del mundo

- El pescador (José Barros) – v.c.: Alejandro Zuleta
- Latinoamérica (Calle13) – v.c.: Joaquín Martínez Dávila
- Se va el dulcerito (Rosendo Ruiz) – v.c.: Octavio Marín
- Suite Negra: i) Siyahamba (v.c.: Doreen Rao) – ii) Ipharadisi (Anónimo) – iii) Freedom is coming (Trad. Sudafricana/Spiritual – v.c.: R. Escale)

Contemporáneo

- Salmo 150 (Ernani Aguiar)
- Tres Cantos Nativos dos Indios Kraó (Marcos Leite)
- Yace aquí la e (Mario Esteban)

Barroco

- Hallelujah – *versión corta* (G. F. Händel – Mesías)

APÉNDICE II - Capítulo 5

Entrevista administrada a los coreutas

Lo invitamos a realizar la siguiente entrevista, que se basa en la recopilación de información acerca de la experiencia personal e intersubjetiva en tanto miembro de un grupo o conjunto musical coral. Nuestro interés es tratar de obtener información sobre aspectos muy sutiles de esa relación, por lo tanto le pedimos que, en la medida que lo necesite, se exprese tanto como desee y se vincule con su experiencia con el detalle que considere necesario en cada pregunta.

Esta es una entrevista que derivará en un estudio cualitativo de la misma a partir de la información que Ud. proporcione, por lo tanto las siguientes preguntas no están pensadas para ser respondidas con las opciones unívocas Si/No o al estilo opción múltiple (multiple choice), sino que el análisis de los datos va a tomar en cuenta todos los conceptos que Ud. vierta al responder trabajando con todo el contenido que emerja de sus respuestas.

Si bien los investigadores utilizarán la información únicamente para propósitos de análisis y demostración manteniendo el anonimato de los participantes, este estudio contempla comunidades de práctica coral de diferentes contextos por lo tanto es importante recabar datos acerca de la información contextual donde se inserta la actividad y el contexto de actuación social y cultural.

FICHA COREUTAS

- Nombre del participante
- País
- Edad
- Registro vocal: cuerda/registro
- Experiencia coral: Cantidad de años como miembro de coros
- Nivel musical:
- Tipos de Repertorio: estilos/géneros abordados
- Formación musical: cantante/instrumentista/bailarín, otros, etc.

- Contexto donde se inserta el/los coro/s donde se desempeña: describir el contexto institucional/social, de la comunidad donde se inserta la actividad. Pertenencia a algún programa municipal/publico/profesional/independiente, etc.

ENTREVISTA

1) REFERENTE A SU EXPERIENCIA DENTRO DE LA TOTALIDAD DEL CORO EN INTERACCIÓN

1.1 ¿Cómo experimenta/percibe el sonido del coro en general? Describa todos los aspectos que considere necesarios para caracterizar su percepción del resultado sonoro.

¿Cómo cree que se logra tal sonido coral?

1.2 ¿Alguna vez escuchó como público al coro en que participa o ha participado? En caso afirmativo, qué cosas cree que se modifican en su percepción del resultado de la ejecución estando “desde afuera” o “desde adentro” del coro/la cuerda.

1.3 Piense en su experiencia como integrante del coro y resúmala en cuatro palabras que mejor la describan.

2) REFERENTE A SU EXPERIENCIA DENTRO DE LA CUERDA CORRESPONDIENTE EN INTERACCIÓN

2.1 ¿Cree que hay voces dentro de su cuerda que desempeñan un rol de liderazgo? En caso afirmativo, brinde una explicación posible a su inferencia.

2.2 Usted considera que su desempeño individual tiene más que ver con: (i) una guía para su cuerda, (ii) se complementa siguiendo a los otros miembros o (iii) considera que la cuerda funciona como una única entidad. Brinde una explicación posible a su/s elección/es y de no estar de acuerdo con ninguna de ellas especifique otros aspectos.

2.3. Describa cómo siente/escucha/percibe a su cuerda con respecto a las demás. Expláyese.

3) REFERENTE A SU PROPIA EXPERIENCIA INDIVIDUAL DURANTE LA EJECUCIÓN CORAL

3.1 ¿Cómo describiría su desempeño vocal general en relación al resto de las voces del coro? Sea lo más detallista que pueda.

3.2 ¿Cómo experimenta la afinación grupal respecto de su desempeño individual/en la cuerda/en el coro? Esta sensación percibida de la afinación ¿es permanente durante la ejecución o va cambiando? Brinde alguna explicación acerca de qué

casos/situaciones/obras han modificado su experiencia en relación a la afinación.

3.3 ¿Cuán ajustado/sincronizado escucha todos los sonidos que canta Ud. en relación a todo el resto del coro/de la cuerda/del director? Esta sensación percibida de la sincronía ¿es permanente durante la ejecución o va cambiando? Brinde alguna explicación acerca de en qué casos/situaciones/obras han modificado su experiencia en relación a la sincronización.

3.4 ¿Se escucha más a sí mismo o al otro/s cuando canta? En qué situaciones/contextos. Expláyese.

3.5 ¿Cuál es su ubicación en la disposición espacial dentro de su coro? Considere múltiples alternativas de las que haya formado parte como integrante. Indique su lugar de preferencia en la distribución/disposición de las voces dentro del coro.

3.6 En qué medida cree que la disposición espacial incide sobre su propio sonido vocal/el sonido grupal general.

3.7 ¿Cómo es su percepción de la ejecución coral respecto del desempeño individual/del de su cuerda/y del coro como grupo?

4) REFERENTE A SU EXPERIENCIA SEGÚN EL CONTEXTO DE EJECUCION

4.1 Teniendo en cuentas todas las descripciones realizadas, cuéntenos si su experiencia se modifica según se encuentre cantando en: (i) una situación de ensayo o (ii) una situación de concierto. Brinde una explicación acerca de similitudes/diferencias o cualquier otro aspecto que considere relevante para describir su experiencia en una u otra situación de ejecución.

Respuestas de la entrevista a los coreutas

Todas las entrevistas fueron realizadas entre 2015 y 2016 a los miembros estables del Coro del Hospital El Cruce (Florencio Varela), bajo la dirección del autor.

BARITONOS/BAJOS

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
35	BAJO	6

1.1 En general percibo el sonido como muy armónico ya que considero que el cantar grupalmente hace que las voces se complementen con los otros registros y que dentro de una misma cuerda sus integrantes se ayudan mutuamente o se apoyan en alguno de los cantantes para seguir entonados. Eso es lo que percibo en general, en la mayoría de los ensayos y presentaciones. Hay varios aspectos que considero. La entonación, es decir que todos estén cantando la misma nota, aunque a veces esto se confunde con el timbre de voz de cada cantante. Otro aspecto es el volumen, a veces hay voces más acaudaladas y otros que son más suaves o por falta de confianza o timidez cantan con menos volumen. Por ultimo puedo mencionar el tempo como otra característica. Creo que ese sonido coral se logra con mucho ensayo, para mejorar los errores de entonación y volumen, como así también para conocer la voz de nuestros compañeros, tanto de nuestro registro como la de los demás registros, y también entender las indicaciones que da quien dirige el coro y lograr modificaciones que se indican. Creo hay que tener mucha seguridad de la parte que cantamos con nuestra cuerda para poder escuchar las otras y no confundirnos.

1.2 Sí, tuve la oportunidad de escucharlo como público. Estando desde afuera se aprecia un espectáculo integral, donde la imagen, los movimientos y la atención de los coreutas influye. En cuanto al sonido, creo que se percibe más homogéneo ya que uno está lejos, en esa ubicación, de la cuerda que sabemos. Cuesta más esfuerzo tratar de escuchar esa cuerda aislada del resto. Estando adentro es más fácil escuchar obviamente nuestra cuerda y cuesta más escuchar ese sonido armónico de todas las cuerdas. Creo en parte también porque uno está concentrado cantando y eso implica quizás poder concentrarse también en el total de las voces del coro.

1.3 Compañerismo, placer, socialización y desconexión.

2.1 No creo sea liderazgo, si lo consideraría referencia. Hay personas más virtuosas o que asisten más a los ensayos, los directores suelen felicitar su desempeño y suelen corregirlos poco. A esas personas las tomo como referente porque sé que se equivocan poco, pero creo lo mejor es que cada uno sepa su parte sin depender del compañero pero eso nunca ocurre en un estado ideal.

2.2 Mi desempeño tiene que ver con la seguridad que tengo de mi parte, de mi cuerda. Si la aprendí bien y la ensayé muchas veces, mejora mi desempeño. En el último coro que canté me incorporé ya cuando este tenía mucho repertorio y no aprendí ninguna canción de arranque. Me fue muy difícil lograr un buen desempeño pero a la vez lo consideré desafiante y eso me estimulaba a prestar más atención.

2.3 Mi cuerda, bajo, la considero como un apoyo para las otras cuerdas, quizás sea la que el público menos perciba conscientemente pero no sería lo mismo si no se cantara. Las sopranos y los tenores suelen ser los que la gente más identifica porque cantan la melodía.

3.1 En general mi desempeño es bueno. Suelo ser entonado y seguir las indicaciones del director y seguir el tempo. Otra característica positiva es que tengo mucha capacidad de aire. Una de mis debilidades es mi alto volumen que con trabajo he mejorado. Suelo equivocarme menos que el resto si es que sé bien mi parte.

3.2 Considero que la afinación se mantiene en el grupo siempre y cuando cada cuerda o cantante sepa bien su parte. A veces hay errores individuales pero si el resto de los integrantes de la cuerda no se equivocan suele volver a buen cauce. A veces ocurre que la entonación cae en general en todo el coro. En mi caso que soy bajo me ha pasado de estar cantando al límite de mi registro y no haberlo notado hasta que lo indicó el director. Sentía una dificultad pero no me daba cuenta era la entonación ya que todos estábamos cantando más calado y el sonido era armónico pero se iba del de la partitura. A veces creo esto tiene que ver con la capacidad respiratoria de los cantantes. A medida que avanza la obra algunos se sienten más fatigados y eso hace que canten un tono más bajo. Eso lo noté al cantar obras más largas.

3.3 Creo la sincronización es algo sencillo de lograr cuando todas las cuerdas cantan en diferente tono pero que las notas caen en el mismo momento. Lo difícil es sincronizar cuando la otra cuerda canta a otro ritmo según ese arreglo. Esa sensación de sincronía va cambiando justamente cuando aparecen esas partes con las características que mencioné anteriormente. Noté el cambio de mi percepción de la sincronización al ejecutar obras más complejas.

3.4 Creo que empiezo a escucharme a mí mismo, es como que controlo mi propio sonido y enseguida me acoplo con mis compañeros de cuerda, especialmente con respecto al volumen, tratar de bajar mi volumen que es lo que más me cuesta

3.5 Prefiero ubicarme al centro para escuchar con ambos oídos a ambos lados. Me ha tocado a un costado y me cuesta escuchar voces que están en el otro extremo, aunque se tiene una mejor visión del grupo y el director estando a un costado.

3.6 Sé que por cuestiones físicas el sonido se desplaza a una cierta velocidad, y que si alguien está más lejos tardaría más en llegar ese sonido. Sin embargo no creo esto interfiera en armonizar un sonido ya que deben ser milésimas de segundo. Si creo debe influir según la reverberación del lugar donde cantamos y cómo rebota el sonido, ahí sí considero debe influir la ubicación.

3.7 A veces siento que tengo más facilidad para captar las indicaciones y en recordar mi parte, creo cada uno tiene sus tiempos, así como yo tardé más en mejorar el tema de mi volumen.

4.1 Creo se modifica pero no demasiado. Creo que en los ensayos se ensaya la canción en forma cortada para ir corrigiendo los errores a diferencia que en el concierto se hace de corrido, otro aspecto es la entrada y la postura, en los ensayos ya comenzamos sentados y así seguimos, en los conciertos se debe ingresar caminando y cantar parados, a veces también la ropa que usamos puede influir si estamos más o menos cómodos, otro aspecto diferente es la sonoridad del lugar de ensayo es conocido por todos, en cambio el lugar del concierto se conoce minutos antes de la actuación o en la presentación misma sin previo ensayo en el lugar para controlar la sonoridad. Creo algo que se debería trabajar es la expresión facial y corporal, porque más allá del sonido, creo es un espectáculo integral el que se brinda en un coro.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
55	BAJO	3

1.1 La experiencia es magnífica, de un gran placer personal-espiritual por un lado pero también de gran responsabilidad por tratar de favorecer el resultado total del coro tratando de no cometer errores que perjudiquen el esfuerzo de los compañeros coreutas.

1.2 Escuché mi coro dos veces desde afuera, pero lo sentía perfecto. Ya desde adentro y con 3 (tres) años de experiencia coral reconozco que debemos escucharnos más todos y cada cuerda esmerarse en cantar menos pero más afinado.

1.3 A mí el coro me cambió la vida, no hay nada más importante a la hora del ensayo o una presentación, incluso por encima de mis hijos, familia, pareja, trabajo y otras muchísimas obligaciones y compromisos. Me enriquece musical y espiritualmente sin límites.

2.1 Por supuesto que hay cuerdas líderes, y en la mía (barítono-bajo) trato de aprender de los talentosos por experiencia o por conocimientos musicales.

2.2 La cuerda debería funcionar como una sola entidad pero a veces no es así. Cuando estoy inseguro sigo a los líderes y por momentos asumo yo esa responsabilidad.

2.3 Respecto de las demás, trato de escucharlas para saber cómo acompañarlas adecuadamente. Disfruto mucho cantando menos pero escuchando más todas las cuerdas, incluso para ubicar mejor la mía. Está muy bueno escuchar por cuerda y luego el ensamble de todas. Cuando la obra se perfecciona me siento volar hasta el cielo!

3.1 Considero que contribuyo a que mi cuerda suene bien en primer lugar y luego juntos articular las composiciones musicales con las otras cuerdas lo mejor posible. Como no soy profesional me esfuerzo en que mi cuerda armonice con el resto y para eso estoy aprendiendo a escuchar más y cantar con menos volumen.

3.2 La afinación grupal es importantísima, porque de lo contrario sea por mi culpa o de otros me desorienta y terminamos sonando mal todos. Es un placer afinar por cuerda y luego todos, es un trabajo en equipo cien por ciento.

3.3 Hay canciones que me resultan más fáciles que otras pero siempre hay una parte que tengo problemas y debo perfeccionarla en forma permanente y otras salen perfectas.

3.4 Estoy escuchando más a los compañeros de mi cuerda y a las otras cuerdas para armonizar y afinar adecuadamente, siempre mirando al director que nos indica los movimientos, matices y caudal de voz.

3.5 Soy barítono –bajo y siempre ocupe esa posición. Es muy interesante pero a veces envidio a los tenores.

3.6 Depende quien esté a mi lado derecho e izquierdo será más fácil o difícil cantar, dado que me apoyo mucho en los coreutas más experimentados o virtuosos y de ellos aprendo y mejoro mi cuerda.

3.7 Mi percepción es que, cuando todos sea por cuerda y todas las cuerdas juntas ensayamos y actuamos con estudio y responsabilidad el coro es un todo que suena bien y todos disfrutamos desde adentro y los espectadores que nos escuchan. También será importante el lugar de ensayo y presentación para un mejor sonido coral.

4.1 En realidad disfruto del ensayo de la obra completa a veces más que la situación de concierto por la presión que genera presentarse en público. Pero es relativo ya que cuando el coro suena bien y tiene muy estudiada la obra musical, el concierto es como un examen a nosotros mismos y el aplauso del público la recompensa más hermosa luego del propio disfrute personal de formar parte del coro.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
29	BAJO	1

1.1 Lo que experimento al escuchar el coro es algo muy natural, similar al sonido del viento moviendo plantas y árboles, es una experiencia musical muy poderosa. Los efectos sonoros se consiguen con la combinación de mucha influencia musical.

1.2 Si, analizar al coro como espectador fue muy emocionante e inspirador, en cambio durante el transcurso de trabajar para el mismo, la experiencia fue un poco más dura debido a la presión personal de exigirme para obtener resultados exitosos, sin embargo al momento de presentar el repertorio ante el público la experiencia se volvía tan gratificante o aún más que cuando lo vivía como espectador.

1.3 Aprendizaje constante.

2.1 Creo que en casi toda actividad y en esta también hay una persona que ejerce el rol de liderazgo, desde la experiencia hasta su disposición y adaptación a los demás.

2.2 En este momento me complemento siguiendo a otros miembros.

2.3 Percibo que mi cuerda cumple una función estructural con respecto a las demás, genera un clímax que no es logrado con otros registros de voz.

3.1 Mi desempeño vocal en el coro es de transición entre lo que fue la adaptación inicial y la aplicación de toda la experiencia adquirida.

3.2 La afinación grupal es pareja y la sensación de afinación es permanente.

3.3 Escucho una sincronía constante con respecto de mi voz al resto del grupo coral.

3.4 Siempre mantengo un equilibrio al oír mi voz y al resto del grupo coral.

3.5 Nos ubicamos detrás de todo y frente al público por una cuestión acústica de inferioridad numérica.

3.6 Cada formación espacial coral tiene un sentido acústico que inevitablemente influye en el sonido grupal.

3.7 Muy equilibrado.

4.1 Mi experiencia es equilibrada en las diferentes situaciones.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
24	BAJO	8

1.1 El coro no se encuentra nivelado en las cuerdas. Hay muchas voces femeninas (ya sean sopranos y contraltos) y, en comparación, escasos varones (somos 5 bajos como mucho, y en muchas ocasiones solo 1 tenor). Ya de por sí, hace que no se logre apreciar como coreuta la obra como debería sonar (aunque muy pocas veces cantando uno tiene una percepción total de lo que suena). Sin embargo, se hacen trabajos para intentar no hacer tan notoria la falta de voces masculinas.

1.2 nunca lo escuché como público.

1.3 Algunas fueron vivencias significativas.

2.1 Sí, hay voces que desempeñan liderazgo. Yo creo que el principal factor se debe a que hay estudiantes de música que pueden leer partituras, y muchos otros que son amateurs en el tema, por ende, a la hora de trabajar una obra nueva, el que lee la mayoría de las veces logra cantar la parte antes que los demás. También tiene que ver con la asistencia a los ensayos, y con la experiencia como cantante previas, sea académica o no.

2.2 En muchos momentos, como era uno de los pocos de la cuerda que leía partituras y que iba a los ensayos con regularidad, sí sentía que era una guía. De todos modos, en ciertos momentos, ya que también había partes en las que dudaba como todos, pero a pesar de eso solían guiarse cuando iba y, si podía, aclaraba ciertas dudas.

2.3 En muchas ocasiones los siento dudosos, como que no se logra entender bien a qué notas queremos ir. También tendrá que ver a que, como somos bajos, marcamos generalmente la fundamental de los acordes, y si el resto del coro no responde como debe, nuestra nota no sirve y suena desafinada. Siempre hay días en el coro, dependiendo de cómo viene cada uno. Por momentos puede que seamos los que más correctos cantamos, y a veces los que más incorrectos lo hicimos, pero me parece que dentro de todo estamos todas las cuerdas niveladas.

3.1 Dentro de lo que se debe a ser amateur, no me siento tan errado en lo que hago. Sé que si participara en un coro profesional tendría que entrenar mi voz muchísimo más. Quizá una buena conducta que tengo es la de aprenderme las partes de memoria, para desligarme de la partitura y así poder cantar y escuchar con los sentidos más puestos en eso. Al no ser cantante profesional, y al estar iniciándome en la formación para llegar a eso, hay cuestiones técnicas que no me permiten hacer ciertas cosas, y hay días que salen mejor que otros, pero a pesar de todo le pongo estudio cuando me comprometo a un proyecto.

3.2 El tema de la afinación es un tema, por lo menos para mí. Como hace poco estoy trabajando en una técnica vocal que me resulta nueva, estoy más pendiente a veces a la respiración o a otras cuestiones corporales más que a las notas. Por momentos siento que canto cualquier cosa, en otras me siento bien adaptado a la cuerda y al grupo. También, siempre tuve un problema con respecto a la afinación en mis primeros años de estudio, por lo que residuos quedan, y también depende de cómo esté vocalmente hablando (soy docente, y a veces no voy con la calidad vocal a los ensayos/conciertos que me gustaría). Algo que me ayuda es estar en la cuerda en la que pertenezco, y entender que muchas veces mi nota es el sostén de la armonía que todos cantamos, por lo tanto, puedo llegar a percibir si es consonante o no, y darme cuenta de esto fue una verdadera revelación para corregir esta cuestión.

3.3 Si se refiere a lo que es pulso, siento que a veces depende de la atención que ponga en aprender la obra y el ritmo de la misma, y en la atención al director. Eso me parece que es fundamental, ya que a veces el coro toma otros rumbos por diversos motivos. Desde que aprendo las partes de memoria, y veo al director, creo que estos problemas son menos notorios.

3.4 Generalmente escucho más al otro, aunque puedo captar si el otro se está equivocando, en este caso, intento cantar con un poco más de volumen, e intentar oír mi voz. Sé que en un coro, la voz individual de uno no vale, ya que es el grupo el que debería sonar. Pienso que el entrenamiento para que la voz de uno se sume a la de los otros de una manera correcta (afinación, ritmo) es con practica personal e individual. Si cada uno sabe lo que va a cantar desde antes de un ensayo, en el ensayo no tiene que pensar de más ni tiene que cantar más fuerte, sino que es una práctica de mostrar lo que ya se estudió y ajustarlo con los otros.

3.5 Depende del director, a veces es lateral izquierda, a veces en el medio de las cuerdas. A mí, en lo personal, me gusta cuando las cuerdas se mezclan, y mucho más cuando los coreutas están mezclados.

3.6 Cuando se está ubicado entre varias cuerdas diferentes, uno tiene mayor percepción de lo que suena. Como expliqué antes, si los coreutas están mezclados, con un buen entrenamiento previo, se puede llegar a percibir si lo que uno canta pertenece al contexto de la obra o si está errado.

3.7 Creo que somos parte de un gran sonido. No me parece que en un coro halla alguien que deba sobresalir (excepto en los solos) por lo tanto, me parece que la percepción está en el todo y no en las partes (es decir, en la melodía que uno canta en su cuerda).

4.1 Creo que cuando realiza cualquier actividad, depende del contexto para que esta salga con fluidez. En los ensayos, uno está acostumbrado a un espacio y a un sonido del mismo, por lo que cantar ahí se termina volviendo hasta cómodo. Cuando se canta en vivo, este ambiente cambia y por lo tanto, adaptar su oído al mismo es un trabajo a realizar. Con la experiencia uno lo realiza de manera más ligera, pero no pasa así al principio. También tiene mucho que ver la presencia de un público, sea numeroso o no, ya que uno está acostumbrado a tomarlos como "jueces" de la actividad que estás mostrando. Corre mucho también la seguridad de uno ante lo que hace para que el vivo salga lo más parecido al ensayo. En estos años de música, me doy cuenta que uno canta o toca diferente casi siempre, sea en el mismo lugar o en otros. Uno como músico tiene que buscar la manera para que esas veces, aunque sean únicas e irrepetibles, salgan lo más fluido posible, y creo que la mejor manera de eso no solo cantando mucho en vivo o en situación de concierto, sino con una disciplina técnica personal. Los nervios siempre corren ante una experiencia nueva, pero hacer música es comunicar algo, sean palabras, notas, sonidos... y si uno tiene en claro eso que comunicará, aunque no salga lo más correcto posible, se entenderá, y ahí está el germen que luego generará la música.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
72	BAJO	14

1.1 Al tener unos años como coreuta percibo el sonido del coro en general y a veces a las otras cuerdas. Soy bastante memorioso musicalmente y por suerte tengo buen oído, también musical. Desconozco toda nota musical pero trato de acomodarme lo mejor posible.

1.3 Como integrante del coro, mi mayor experiencia es la escucha, interacción, participación.

2.1 Con respecto al rol del liderazgo somos todos componentes de la cuerda y nos ayudamos todos entre sí.

2.2 En relación a las demás cuerdas siento que nuestra cuerda generalmente es de acompañamiento.

3.1 Mi experiencia individual es de ser algo más fuerte en el volumen, sé que no es bueno para el resto del coro, trato de bajar y con la ayuda del director me pongo a tono con los demás.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
42	BAJO	7

1.1 El coro se escucha armónico, por momentos nos escuchamos como si hubieran más voces que las presentes y en otras oportunidades parece que somos menos que los que están, se reconocen dentro de la armonía las individualidades o “colores” de voces. con algunos toques de “locura “ que le aporta cada uno de los representantes, por momentos se siente un toque de emoción y diversión, creo que a veces eso diferencia de otros coros, ya que si bien nos preocupamos por mejorar, tenemos esos momentos de “desprolijidad” por decirlo de algún modo.

1.2 No

1.3 Aprendizaje, Alegría, Compartir y ayuda.

2.1 Yo creo que cada cuerda tiene voces que son pilares de su cuerda, ya que el resto se apoya en esas voces y muchas veces son los que llevan a delante la cuerda y hacen que aquellos que no están seguros tengan una referencia a seguir.

2.2 Creo que en algunas ocasiones resulto de guía pero hay ocasiones en que busco a otro compañero para que me guíe, eso forma parte un poco, en mi caso, de algunas inseguridades al momento de la interpretación o ajustes en la afinación que vayan apareciendo.

2.3 Debido a que por ser Bajos marcamos el tiempo deberíamos sonar de manera tal que el resto nos escuche pero hay veces que ese objetivo no se logra principalmente en los ensayos, ya que en las presentaciones se trata de poner todo. Pero nos ha pasado que nos “desencontramos “dentro de la cuerda y esas individualidades nos jugaran en contra.

Por otro lado por momentos superábamos las expectativas y a pesar de ser pocos con respecto a las voces femeninas, debíamos disminuir la intensidad. Igualmente creo que sonamos bien la mayoría de las veces, cumpliendo nuestro rol de Bajos.

3.1 Uno trata siempre de estar a la altura del resto del coro, pero a veces me cuesta, quizá no en toda la interpretación, encontrar la sonoridad correcta, es como que en ciertos pasajes me cuesta encontrar el “rumbo”, trato igualmente de ir mejorando y hago hincapié en esas diferencias que tengo, ya que a veces no puedo asistir a todos los ensayos, entonces es difícil engancharme y seguir al resto. Trato y creo que la mayoría de las veces logro estar dentro del objetivo del coro.

3.2 La afinación grupal tiene sus altibajos principalmente en los cambios bruscos, por ejemplo pasar de un *forte* a *piano* brusco, nosotros tenemos en nuestro repertorio algunas canciones como Inconsciente Colectivo de Charly García que es normalmente calma salvo dos partes que súbitamente se pasa a corte para luego caer a casi piano y creo que aunque a veces nos sale, bien, no encontramos todavía el punto justo.

A mi entender y en lo personal como Barítono, a veces haciendo de Bajo tiendo a quedarme en las notas graves con poco aire dificultando la afinación.

3.3 Normalmente vamos sincronizados pero hubo casos en los que nos fue difícil escucharnos por la sonoridad del lugar y esto hizo que perdiéramos el sincronismo, incluso yo con los de mi cuerda. Tiendo a veces dominado por mi ansiedad y el miedo de entrar tarde a adelantarme principalmente cuando vamos a destiempo con el resto como en el caso del Tango “Garganta con Arena” o en los que cambia el ritmo de la melodía, a veces me toma un poco de tiempo engancharme.

3.4 Me pasa muchas veces que no me escucho, o mejor dicho, no siento que la emisión es la adecuada y me parece que no se escucha mi voz, pero hay momentos en los que escucho mi voz y las del grupo, trato siempre de escuchar primero a mi cuerda y luego al resto y me pasa que cuando no escucho al resto tiendo a bajar el volumen de mi voz para escucharlos, pero básicamente en la mayoría de los casos logro escucharme y escuchar al resto tratando de aportar al grupo.

3.5 Últimamente adoptamos una posición “en abanico” formando dos filas, los Bajos estamos en la parte central detrás de los Tenores y yo me encuentro a uno de los lados casi siempre del lado de las sopranos. En otro tipo de formación estaban las voces femeninas delante y las voces masculinas detrás y dentro de los Bajos me encontraba a uno de los lados.

3.6 Yo creo que tiene mucho que ver ya que en el caso de la disposición en abanico ahora que somos más y que tenemos mucha diferencia en número con las voces femeninas, estar en el centro favorece a la emisión ya que somos menos pero estamos de frente al público mientras que las voces femeninas al estar en un ángulo diferente se logra que la emisión sea más pareja. En la otra formación éramos más parejos en número así que la forma en dos filas de frente hacía que la emisión sea pareja.

Con respecto a la ubicación personal, creo que mi emisión es abundante la mayoría de las veces así que es mejor estar a uno de los lados.

3.7 La ejecución en general es buena logramos muchas veces transmitir la energía que llevamos, la emoción que tenemos y la alegría que nos inunda. Eso creo yo que es un compromiso ya que depende de cómo nos presentemos es lo que vamos a transmitir, con respecto al desempeño de la cuerda ha ido mejorando con el tiempo ya que tenemos más incorporaciones pero todavía falta mucho para llegar a la plenitud ya que hay veces que no nos conectamos bien y esto hace que algunas de las voces “trabajen” más que otras y en lo personal creo que mi desempeño es a veces fluctuante ya que al no poder participar siempre de los ensayos hace que en algunas ocasiones no aporte todo lo que puedo aportar, por otro lado los momentos que participo fluidamente de los ensayos veo que el aporte a la cuerda y al coro en general es bueno.

4.1 Si bien trato siempre de estar relajado, porque me gusta cantar, es en el ámbito del ensayo en el que estoy más relajado, pero eso hace que en los conciertos este más conectado con el coro, la

cuerda y el director, también la preparación es más exhaustiva ante una presentación, aunque se practica para los ensayos, es más intenso para las presentaciones, con respecto a la comunicación creo que en los ensayos somos de mezclarnos más que en las presentaciones, sí creo que en las presentaciones a pesar de estar separados por cuerda existen más cruces de miradas como buscando apoyo en el otro, cosa que en los ensayos se ve menos.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
50	BAJO	1

1.1 Desde mi poca experiencia, la unión de las distintas cuerdas vocales, hacen que se puedan potenciar más dentro de un coro. Por otro lado va a depender del espacio o ámbito donde se encuentre dicho grupo coral (siempre que el mismo este cubierto), su resonancia, altura, etc, caso contrario las condiciones cambian.

1.2 No tuve la posibilidad de escuchar al coro donde participo (salvo videos).

1.3 Emoción, Responsabilidad, Pertenencia y crecimiento.

2.1 Muchas veces ese liderazgo puede darse por la experiencia de estar hace un tiempo en el grupo, otra por la personalidad que puede tener el coreuta y en otras ocasiones puede darse por la confianza que le da el Director o quien esté a cargo.

2.2 En caso particular es la opción II, ya que al no tener esa experiencia coral, más las inseguridades propias, hacen que deba seguir a otros miembros del grupo. No obstante creo que el tiempo y el grupo ayudan a que uno pueda brindar otros elementos o aportes para que el grupo se supere.

2.3 Creo falta trabajar aspectos determinados como: conocimientos de partituras, vocalización, escuchar con amplitud a las otras cuerdas, asimilar de manera más rápida los tonos, etc.

Por otro lado en este último tiempo al no venir los referentes de las cuerdas donde está mi registro, trate de tomar parte de esa iniciativa quizás por esa seguridad que comencé a tener en mí mismo.

3.1 Está siendo de menor a mayor. Estuve casi 2 o 3 semanas observando y adaptándome a todo el entorno coral, conociendo la forma de trabajo que tiene el director, conociéndome y asimilado como estaba yo en esta nueva etapa. A veces con mucho miedo hacia silencio en determinados temas, por no conocer la estructura de los mismos y otras para no generar confusión al grupo. Lo que me ayudo durante algunos conciertos fue estar intercalando entre personas con mayor experiencia, así de esta manera no perdía el registro.

3.2 Desde mi punto de vista cuesta encontrar el punto de partida, algunas veces se dispersa mucho el grupo, otras las mismas cuerdas no encuentran su registro. Quizás pueda ser los cambios que se hayan introducido en algunas obras, otra la discontinuidad de algunas cuerdas (miembros del grupo) que no estén para que sea más homogéneo, etc.

Una vez que se encuentran los distintos registros se ve un ensamble y la capacidad que tiene el grupo de mostrar algo pleno que es recíproco entre los coreutas y espectadores.

Por otro lado y como lo mencione anteriormente me falta conocer como leer partituras eso ayudaría mucho y se podrían hacer otro tipo de aportes.

3.3 En algunas obras me cuesta sincronizar los tonos porque sigo a la cuerda que tengo más cercana y noto que no es el registro que corresponde y cuando me doy cuenta hago silencio y luego trato de unirme de la manera que lo pide el director.

Los casos que pueden darse son: en arrastrar las S, la mala vocalización, la mala respiración que hago o hacemos en determinadas obras (Zona de promesas, Sueños dorados, Cactus), el aprender a saber escucharnos, entre tantas cosas.

3.4 Trato de escucharme a mí mismo en un principio para encontrar el tono y escuchar a los que son de mi tono, aunque hay veces al no saber la lectura de partituras puede ser que me adelante un tiempo o compas con otros tonos de los coreutas. Quizás sea esa la meta a superar en el corto plazo.

3.5 Estoy a disposición de lo que me pida el director, siento que no puedo exigir algo a lo cual recién estoy conociendo.

3.6 En este tiempo me están acompañando aquellos que ya tienen una experiencia a nivel coral y si bien ayuda, lo bueno sería que pudieran asistir más seguidos todos los integrantes para corregir ese déficit.

3.7 Lo que observo es que hay veces no se sienten seguras las cuerdas por falta de estudio o cambios que se pueden dar (tipo que no siempre están los mismos integrantes) y eso se transmite cuando ensayamos y cuando se está en un concierto.

En particular hay obras que no conozco del todo y otras en donde me falta confianza para poder proceder de la mejor manera. Respecto al grupo las cuerdas femeninas se destacan en su armonía y su vocalización como si estuviesen más trabajadas. Las siento más integradas que en las voces masculinas, sin que sea excusa quizás porque somos menos.

4.1 Situación de ensayo: Si cambia bastante, el ensayo esta para corregir los errores y modificar aquellas partes que son necesarias para expresar lo mejor de uno en un concierto.

Situación de concierto: Respecto al concierto hay cierta ansiedad, temor al error en algunas obras y la emoción de dar lo mejor a quienes vienen a vernos y escucharnos.

Como diferencias son los ámbitos y/o factor externo. Cuando ensayamos uno está más distendido, en un principio no le damos una importancia extrema si falta uno u otro, cosa que en un concierto cuando alguien no va o no avisa con tiempo que va a faltar noto alguna molestia y que de una forma u otra se transmite.

MEZZO-SOPRANOS/CONTRALTOS

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
62	ALTO	23

1.1 Estando dentro del coro percibo en general buen sonido. Me falta a veces sonido un poco más alto en la cuerda de las sopranos, porque no las escucho bien, por más que me esfuerzo, a veces es imposible escucharlas. Cuando se desentona, o una cuerda no afina se nota enseguida. Yo necesito saber las partes de las canciones y necesito que mis compañeras de cuerda también las sepan. Necesito silencio, me molesta el murmullo para poder concentrarme. Necesito estudiar con partitura, me sería imposible sin ella. Necesito respirar mejor. Necesito tener preparadora vocal.

1.2 Estando fuera cambia la percepción que tenemos desde adentro, porque desde adentro uno cree que su cuerda es la que más se escucha y desde afuera se da cuenta que solo es un complemento de la cuerda que lleva la melodía. Ahí uno se da cuenta muchas veces que hay personas que cantan muy fuerte y se salen de la homogeneidad del coro y también uno se da cuenta de la importancia de estar juntos, como nos pide el director, o sea que no nos separemos y no dejemos espacios vacíos.

1.3 Madurez, empuje, buena predisposición y saber escuchar.

2.1 En este momento no hay, pero hay siempre alguien que está más seguro y que le permite a uno cantar más seguro al escucharlo. Lástima las ausencias. No todos los ensayos se da.

2.2 Yo trato de saber la parte lo mejor posible y no me prendo de nadie, o sea no me pego a tratar de zafar con lo que saben los demás. No sé si funcionamos como una entidad perfecta, pero por suerte hay 4 o 5 personas que se toman las cosas en serio.

2.3 Somos una cuerda que en general estudia las partes y la considero más amalgamada que otras.

3.1 No soy una muy buena cantante por lo grave de mi voz y por mis problemas respiratorios. Por suerte la se impostar, aunque a veces me arrastra la emoción y lo arrabalero. Me gusta ponerle color y sentido a lo que canto y eso, ya sé que no va con el canto coral. Trato de corregirme día a día y de aprender.

3.2 Soy afinada, detesto la desafinación y la capto enseguida. El coro es afinado y me gusta cantar en él. No soporto escuchar coros desentonados, son una vergüenza.

3.3 Canto lo más suave posible y escucho para sincronizar y que los sonidos que emito sean agradables. No siempre estoy satisfecha.

3.4 Cuando sé bien mi parte, puedo escuchar a todos los demás y recorrer con mi mente todas las cuerdas y disfruto las melodías, es espectacular; pero escucho a los otros siempre, sino es

imposible cantar. Sé leer en la partitura las entradas de las demás cuerdas, por eso escucho mucho.

3.5 Me gusta la tradicional, adelante mezzos y sopranos, atrás bajos y tenores.

3.6 Me gusta tener a mi cuerda cerca, es horrible cantar sin escuchar, pq a veces por mas esfuerzo que se haga no se escucha. El hecho de cantar juntos, cerca y escuchándonos mejora mi sonido vocal y me da confianza, seguridad y tranquilidad.

3.7 La ejecución coral es excelente, el desempeño individual es bueno en general, mi cuerda tiene errores que son comunes a todas las cuerdas de contraltos, por el diferente color de voces, pero estudiamos y nos esmeramos en cambiar y el coro como grupo funciona bien, hay que cuidar que las inasistencias no nos dispersen, nos atrasen y nos aburran. Las necesidades de los coreutas están atendidas excelentemente por su director.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
60	ALTO	6

1.1 Por lo general se percibe bien pero la falta de constancia en los ensayos lo perjudica pues aunque un coreuta esté bien preparado o tenga buena voz esta inconstancia provoca el descontento entre los otros integrantes ya que no suena como debería sonar.

1.2 Sí, lo he escuchado y me pareció que sonaba bien cuando no era parte de él. Ahora cuando lo escucho soy bastante crítica, sobre todo con alguna cuerda y solos.

1.3 Integración, respeto, compromiso, perseverancia.

2.1 Sí, algunas voces son muy seguras en dar las notas y el resto se guían de ellas.

2.2 A veces soy guía para otras y otras necesito una guía sobre todo cuando me perdí alguna clase o cuando tengo cerca a alguien que no encuentra la nota correcta.

2.3 Creo que cuando nos concentramos junto con el tenor nuestra cuerda suena muy bien.

3.1 Bastante bueno siempre y cuando no tenga a las sopranos o a alguien que le cuesta agarrar la nota.

3.2 Creo que mi afinación es buena pero teniendo los puntos arriba mencionados. Sé que es un coro y debo acostumbrarme a ello. Es parte de esta experiencia.

Nuestra cuerda es bastante afinada y en cuanto al coro, las sopranos a veces no y se las escucha inseguras al igual que los bajos.

3.3 A veces los escucho sincronizados (la mayoría) otras no, no sé de qué depende; si es por los murmullos, si tengo un mal día, si no estoy motivada (a veces sería bueno alguna motivación porque si no uno se pregunta: ¿lo estoy haciendo bien o perjudico a los demás?).

3.4 Al tratar de tomar la nota correcta me escucho, luego escucho a mi cuerda y por último al resto del coro sobre todo a la cuerda que me va a dar el pie para nuestra intervención.

3.5 Por lo general me encuentro en el lado izquierdo del coro (derecho para el público) y eso me agrada junto con todas las de mi cuerda. Cuando estamos intercaladas con otras cuerdas me cuesta escuchar a mis compañeras sobre todo al tener sopranos muy cerca porque me es fácil irme con ellas.

3.6 Para mí la disposición espacial es muy importante por lo expuesto arriba. Por lo tanto, va a incidir en el desempeño grupal.

3.7 Creo que en cuanto a la individual es bastante buena pues oído me parece que tengo pero no sé cómo lo escucha el otro; a veces esta seguridad se ve interferida cuando hay que esforzarse cuando hay interferencias. ¿Me explico? Esto hace que ante la seguridad de otros en emitir un sonido crea en mí la desconfianza de que haya sido yo la equivocada.

4.1 Claro que hay diferencias en cuanto a la situación.

Si estamos ensayando, todos o la mayoría llegamos luego de haber trabajado 12 hs., de correr como locos o de estar atravesando por alguna situación emocional especial.

No se toma los ensayos como se debería, como algo serio. Se conversa demasiado. (Deberíamos crear un espacio para ello). No hay respeto hacia el Director y demás compañeros. Si estamos en un concierto, en cambio, vamos preparados para ello: producidos, acompañados por nuestras familias o amigos. Nos concentramos y con ansias de hacerlo bien para que el Director se sienta orgulloso y para sentir que nuestros esfuerzos no fueron en vano.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
41	ALTO	5

1.1 Considero que mi Coro suena muy bien, siento una emoción muy grande al escucharnos, y lo mejor es tener la certeza de que cada vez conseguimos más afinación, mejor calidad sonora.

1.2 No, no tuve la oportunidad de escuchar en vivo al Coro en el que estoy actualmente.

1.3 Reciprocidad; Conexión; Entusiasmo; Sensibilidad.

2.1 Creo que dentro de mi cuerda hay voces que desempeñan un rol de liderazgo, suele ocurrir que hay ciertas inseguridades al momento de dar una nota y muchas veces se espera que una de las voces se anime para que el resto acompañe.

2.2 Creo que desempeño los tres estadios, según los distintos momentos de ejecución de las obras: (i): Me considero guía para mi cuerda cuando adquiero un nivel de confianza suficiente con lo que estoy cantando, que me permita asumir ese rol, más aun al notar que al resto de mi cuerda le falta práctica y/o conocimiento de una obra en particular. (ii): En muchas oportunidades trato de complementarme al resto de las voces, para ir a tiempo, en la mayoría de los casos, y otras veces para corregir notas que se escuchan desafinadas. Este ejercicio de complementarse obviamente no es individual, muchas veces nos miramos o simplemente nos

quedamos en silencio hasta tener mayor seguridad. (iii): A menudo se logra, entiendo que este sea el objetivo, funcionar como única entidad, pero creo que se deben dar previamente los estadios anteriores para que esto suceda.

2.3 Percibo a mi cuerda como a un grupo consolidado ya que los ensayos se llevan a cabo con una asistencia regular de la misma, y también en comparación de otras cuerdas.

Por otro lado entiendo que mi cuerda no tiene que destacarse con las melodías, en la mayoría de los casos, ya que hacemos generalmente de acompañamiento, soporte, escenario para que las otras cuerdas ocupen un lugar más destacado, (dicho de este modo parecería que el rol de la Mezzo es secundario, pero no lo creo así, por el contrario creo que es fundamental para el Coro, ya que sin escenario ninguna obra se podría ejecutar); pero tal vez sea esa concepción la que nos permite consolidarnos como cuerda, dando forma a un bloque, que no solo nos afianza como grupo, sino que logra transmitir confianza al resto del Coro.

3.1 Creo que mi desempeño vocal general en relación al resto del Coro es bueno, pero estoy segura que podría mejorar. Considero que la preparación vocal, las técnicas de respiración, los ejercicios de relajación y de postura, podrían ser de gran ayuda.

3.2 Considero que para conseguir afinación grupal deben activarse varios mecanismos, que solo se producen cuando existe la convicción y la certeza de que cada miembro del Coro es parte de un Todo, y que cada aporte individual conforma y logra dar cuerpo a un producto acabado.

3.3 Según los distintos momentos de abordaje de las obras, el ajuste o sincronización varían. A medida que transcurren los ensayos se van realizando ajustes y al momento del concierto se espera que exista sincronización entre todos los integrantes del Coro. Considero que los sonidos que yo canto, se ajustan a esos momentos.

3.4 Cuando canto me escucho a mí misma primero y busco la mirada de aprobación del Director. Recién ahí, con esa tranquilidad me dedico a escuchar a los otros y a hacer fusionar mi voz con las otras voces de mi cuerda. Esta secuencia la pongo en práctica en todos los ensayos, y en situación de concierto intento aplicar la misma estrategia pero no secuenciada, sino como una totalidad, un dispositivo listo para ser implementado.

En todas las obras existe una interacción permanente con las otras cuerdas, por lo que nos encontramos con un desafío aún mayor.

3.5 Suelo ubicarme adelante para cantar, ya que se nos solicita que formemos en dos filas, me encuentro más cómoda y con mejor espacio en esta ubicación. Prefiero tener voces de mi cuerda, en los costados y atrás, pero puedo en este momento, reafirmarme en mi cuerda aunque esto no ocurra. Me incomoda cuando los otros integrantes de mi cuerda manifiestan malestar por su ubicación y argumentan no poder cantar al lado de una voz en particular o de una cuerda en general, y creo que esto afecta e influye en la ejecución de las obras. Igualmente ocurre cuando en una presentación, a último momento, se nos pide que cambiemos la formación que

venimos respetando durante los ensayos. Considero que es el Director quien debe disponer de la ubicación de cada voz y de cada cuerda en el lugar que mejor resultado aporte al Coro.

3.6 Considero que la disposición espacial incide en forma positiva cuando ya hay un nivel de confianza y complicidad con la voz o las voces que tenemos cerca; cuando nos acostumbramos a escuchar esas voces y sabemos, (de modo implícito o no), que vamos a articular, a responder, a complementarnos con ellas.

Por otro lado, incide en forma negativa cuando no tenemos suficiente entrenamiento para llevar adelante la ejecución de una obra.

3.7 Creo que es notorio cuando todos nos dirigimos hacia un mismo objetivo, cuando logramos escucharnos, respetar tiempos y aplicar técnicas aprendidas en los ensayos, los resultados nos asombran y enorgullecen.

4.1 Indudablemente la situación de ensayo difiere notablemente de la situación de concierto. Durante la situación de ensayo estamos relajados, cómodos, conocemos el lugar y sabemos que si nos equivocamos, se realizarán las correcciones y observaciones necesarias, pero no quedamos expuestos frente a un público. Mientras que en situación de concierto hay variables que inciden fuertemente: sentimos cierta presión porque no queremos equivocarnos; se pretende una concentración que normalmente es difícil lograr dadas las características de cada lugar; si hay poco o mucho público; si ese público aplaude; si hace silencio mientras cantamos.

En la situación de concierto se pone de manifiesto el trabajo realizado durante los ensayos. Lo que se observa como un producto en un concierto muestra a las claras el compromiso y la dedicación de cada integrante del Coro en cada ensayo.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
56	ALTO	6

1.1 Cuando estamos conectados entre nosotros, siento la vibración de las voces.

1.2 No

1.3 Mi experiencia como integrante del Coro. Me siento plena

2.1 No hay liderazgo

2.2 Me considero una guía para la cuerda, no siempre funciona como una única entidad.

2.3 Siempre estamos un paso adelante de las otras cuerdas, pero igualmente no damos todo el potencial que tenemos, la unión hace la fuerza y no siempre lo logramos.

3.1 Personalmente atrevida, casi no leo partituras, lo mío es oído, constancia y disciplina coral.

3.2 Más o menos, no todos tenemos la afinación y oído y el compañerismo a la hora de cantar.

3.3 Trato de ser lo más sincronizada, acepto si me equivoco y trato de escucharme.

3.4 Cuando estamos interpretando una Obra en una actuación, es muy fuerte la fuerza interna y escucho todas las voces, y no pierdo de vista las indicaciones del Director, fundamentalmente y busco miradas cómplices, que describan lo que estamos reflejando.

3.5 Segunda línea dentro de mi cuerda, habiendo pasado por varias posiciones, la ideal para mi es primera línea

3.6 Incide al no poder escuchar a mis compañeros de primera línea, y teniendo un contacto impecable con las de segunda línea, en lo que respecta al contexto general puede implicar en un menor resultado a la hora de cantar.

3.7 Desde mi punto de vista al ser un grupo coral con muchas personas, la ejecución coral suena mejor, y con respecto a las individualidades siempre hay unas mejores que otras.

4.1 En el contexto general, según mi experiencia de 5 años en el mismo coro, en situación de concierto nos potenciamos. Como dije anteriormente la unión hace la fuerza.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
33	ALTO	19

1.1 De forma amalgamada, con buenos matices, este sonido se logra a través del arduo trabajo del director y del grupo que dirige que recibe y trabaja en las consignas que el director proporciona.

1.2 Sí. Ahí es donde ves que cosas se pueden llegar a mejorar con respecto a la sonoridad de la cuerda, por donde ir, también se ve reflejado el trabajo en los ensayos, que las aspiraciones del director en cuanto al sonido e interpretación se cumplen.

1.3 Aprendizaje, estudio, dedicación, compañerismo.

2.1 Sí. Así como el coro en general posee un Director, un guía, pienso que en cada cuerda pasa exactamente lo mismo, hablo desde mi experiencia, siempre hay un referente que lleva la cuerda adelante, he observado que en los casos en que no existe este referente la cuerda pierde un poco de fuerza y personalidad, creo que es necesario que haya una voz que cumpla el rol de liderazgo. De todos modos, teniendo en cuenta de que se trata de un trabajo en conjunto, tanto la voz referente (quizás dotada de propiedades naturales, o más trabajadas) como el resto de las voces que conforman la cuerda, tienen como objetivo final lograr un sonido uniforme, dejando el lugar de liderazgo de lado. El resultado óptimo se obtiene de un buen trabajo de equipo.

2.2 Una guía para mi cuerda, creo que se debe a que tengo mucha experiencia cantando en coros.

2.3 Siento que no le damos tanto trabajo al director al aprendernos las partes, aunque la mayoría de las veces el arreglo de la mezzo suele ser un poco complejo, me gusta cómo se escucha en el grupo y la buena energía que se genera ensayo tras ensayo.

3.1 Mi desempeño vocal es muy bueno, soy afinada y rítmicamente me va bien.

3.2 La afinación grupal en general suele ser muy buena y mi desempeño también. A veces puede llegar a variar por diferentes razones, creo que si hay días en que no estoy afinada eso se debe a las ganas que tenga de cantar y al estado de ánimo en que me encuentre.

3.3 Lo suficiente para cantar afinada.

3.4 Escucho la cuerda muy pareja.

3.5 En los ensayos suelo estar en la segunda fila de las mezzos por afinidad con mis compañeras, en los conciertos suelo estar en la punta frente a las sopranos y es esa, la formación en que más cómoda me siento.

3.6 En gran medida.

3.7 La percepción individual y de mi cuerda es muy buena y en el grupo en general no suelo percibir bien a las sopranos.

4.1 Obviamente que la experiencia es distinta en el ensayo que en el concierto, hay otros factores y sensaciones que aparecen, nervios, ansiedad, adrenalina, que influyen y modifican la experiencia.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
53	ALTO	5

1.1 Sí, me gusta escuchar cómo se funden las voces entre sí, se armonizan en una misma melodía.

1.2 No.

1.3 Como integrante del coro, es reconfortante, me encuentro conmigo misma empiezo a comprender lo que le pasa a mi cuerpo y mente con la música, esas sensaciones que siento en mi cuerpo y mente que me movilizan y cantar con mis compañeros me hace sentir parte de un todo.

2.1 No.

2.2 Siento que mi voz se fusiona bien con los otros miembros de mi cuerda y muchas veces funcionamos como una misma unidad.

2.3 Siento armonía, unión, me emociona escucharnos, me gusta el empeño que se pone para mejorar, juntarnos cuando no sale, ganas de progresar, aparte de compartir lindos momentos

3.1 Bueno considero que estoy en término medio ya que en algunas obras estoy insegura y prefiero esperar para sumarme a mi cuerda. Algo que nos pasa en los ensayos es que el director nos dice: ustedes saben dónde se equivocan, entonces con mis compañeras nos miramos, porque no nos damos cuenta y me quedo pensando, si será por no tener una educación musical. Se me presentan dudas, eso me hace escuchar muchas veces las pistas.

3.2 Buena.

3.3 Bastante sincronizada.

3.4 Al principio solamente me escuchaba a mí y también a mi compañera de al lado y después de un tiempo empecé a escuchar a toda mi cuerda y así progresivamente logre escuchar la totalidad de coro, lo consigo mayormente en los conciertos y en los ensayos me resulta más difícil.

3.5 Me gusta mi disposición que es en el medio, en uno de los coros estaba como soprano, me gustaba también pero tenía que tener mucha concentración para llegar a las notas, me sentía con mucha responsabilidad, actualmente estoy como alto, me siento muy bien cómoda con mi voz al principio me iba a la cuerda de sopranos.

3.6 En la firmeza del sonido tengo mayor seguridad y me siento más cómoda.

3.7 Siento que en cada presentación que estamos más armónicos y logramos un sonido que trasmite el sentimiento de la música, todos estamos con el alma en cada nota y se siente una energía que nos moviliza.

4.1 En los ensayos estamos más relajados y si nos equivocamos volvemos a intentarlo hasta que salga como tiene que salir. En los conciertos la concentración es otra, sé que todos dependemos de todos y tenemos que sincronizarnos, estar inspirados, estar conectados entre nosotros para poder transmitir el sentimiento que la música nos brinda, en todas las ocasiones hay que destacar la importancia del director del coro como nos trasmite el sentir de la música, como se debe ejecutar nos marca los tiempos en los ensayos y en los conciertos el que trasmite seguridad tranquilidad y se disfruta la pasión que le pone y las expresiones corporales se sincroniza con todos y formamos una unidad, un todo.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
60	ALTO	24

1.1 Me resulta ameno el sonido del Coro. Para la interpretación del repertorio considero necesario e importante: el estudio individual a diario, la constancia y el compromiso de cada uno hacia el grupo en asistir a todos los ensayos y observar constantemente en cada Concierto los movimientos del Director al momento de cantar.

1.2 Nunca escuché como público el Coro al cual pertenezco.

1.3 Ahora es cuando.

2.1 No veo un líder entre mis compañeras, sí noto un compromiso alto de cada una hacia el grupo o cuerda.

2.2 Considero que me complemento acompañando, más que siguiendo a otros miembros de mi cuerda.

2.3 Siento que hay más dedicación o estudio individual y por ende la escucho menos errática cuando ensayamos.

3.1 Mi desempeño vocal general lo considero bueno.

3.2 La experimentación es buena.

3.3 A la hora del Concierto me escucho sincronizada.

3.4 Ambas cosas me suceden. Me escucho a mí misma y a los demás

3.5 No tengo hasta hoy formación de preferencia, y para el sonido en general, opino que cualquiera sirve si hubo previo estudio.

3.6 Diferencio ensayos de conciertos, y en los primeros sí necesito hacerlo en mi cuerda y en conciertos no afecta mi sonido vocal otra formación.

3.7 Mi percepción de la ejecución coral es buena, respecto de los tres elementos de la pregunta, pero con más compromiso, presentismo y estudio, debería ser muy buena.

SOPRANOS

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
58	SOPRANO	28

1.1 En mi propia experiencia coral de distintos coros no he logrado percibir las distintas cuerdas al unísono, incluyendo mi propia cuerda y a mí misma. Creo que se puede lograr con mucho ensayo, porque si bien creo que es fundamental practicar fuera del ensayo; en los mismos aun habiendo practicado, no se logra el sonido al unísono. A veces creo que es importante tener conocimiento de música, pero también mi experiencia me muestra que gente con conocimiento de música no logra el sonido al unísono.

1.2 Estando fuera del coro, como espectadora, el sonido se percibe mas parejo, no sé si este es término técnico para expresarlo pero desde afuera es más uniforme.

1.3 Cuatro palabras! Cantar es como respirar.

2.1 Sí, hay voces líderes como apoyo musical positivo y son todas solidarias. Solo una voz que falta mucho, no logro conocerla porque cuando se hace presente solo canta al lado de una sola soprano.

2.2 Nos complementamos; pero, si, me apoyo mucho en otras voces.

2.3 Cuando escucho a las otras cuerdas femeninas percibo una melodía suave con un sonido que permite acompañar el sonido de la soprano; y personalmente me siento más cómoda cantando el registro de la contralto, y también el de los tenores y bajos, y dentro de mi analfabetismo técnico y sonoro de la música me siento cómoda haciendo una voz lírica.

3.1 Siento que sumo en general, es decir puedo acompañar y me doy cuenta que cerca de otra voz, ambas se potencian muy bien; siento que se fusionan. Esto es en mi cuerda, con el resto del coro no lo sé.

3.2 Siento que la afinación grupal se escucha mejor en las contraltos, en mi caso personal puedo afinar mejor cuando no subo el volumen; cuando lo hago muchas veces

desafino, también mi sonido se divide, mi voz sale como si sonaran dos cornetas y muchas veces siento como arena en mi garganta. Perdón si mi vocabulario no es el adecuado, pero creo ser clara.

3.3 Me cuesta sincronizar en algunas canciones y en otras no, lo que más me cuesta sincronizar son sonidos donde hay que hacer *laraleo*. Pero no me pasa en todas las canciones. También a veces me cuesta sincronizar, cuando se superponen las voces con los contraltos.

No es nuestro caso, pero si el Director no marca me cuesta sincronizar.

3.4 Puedo escucharme cuando cantamos con volumen bajo o cuando somos pocos, caso contrario escucho más a los otros.

3.5 Mi ubicación en los ensayos varia, ya que me gusta cantar con distintas compañeras para que mi oído escuche todas las voces, también es por una cuestión de sociabilización. Y en los conciertos tengo mi ubicación ya armada en segunda fila, y me siento cómoda siempre que pueda ver al director.

3.6 No sé cómo incide, ya que en conciertos sólo escucho las voces de la segunda fila y me escucho mejor.

3.7 Siento que falta volumen en los bajos, pero creo que debe ser porque son pocos. Siento también que las mujeres; ambas cuerdas somos la gran mayoría temerosas de subir el volumen por temor a equivocarnos.

4.1 Si, se modifica, ya que en el concierto cantamos con más volumen, pero son experiencias diferentes, ya que en concierto estamos un poco estructurados y más atentos.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
56	SOPRANO	1

1.1 El sonido se percibe de forma armónica, Es de fundamental importancia el estudio individual de cada coreuta y su preocupación personal para que esto así suceda. Es notable la diferencia de cuando cada una de las voces en forma personal o conjunta conoce la canción.

1.2 Fui público de este coro. Participando del mismo se agudizó mi oído. Públicamente percibo un total de sonidos. Formando parte del mismo, puedo percibir un conjunto de voces, que generan un resultado final. Estoy dentro de ese sonido, ya no como espectador. Pertenezco a ese sonido,

1.3 Placer, armonía, fluir, sentimiento

2.1 Hay voces que tienen mayor antigüedad y conocen mejor las canciones. No hay un líder, Cuando una voz es nueva, se junta a otra que tenga mayor antigüedad y se ayudan mutuamente.

2.2 Ambas cosas. Mi tiempo para evaluar es muy poco. Pero por mi conocimiento musical, a veces me ubico como guía y otras tantas como oyente. Mi cuerda no es una entidad. Si bien a veces es la que lleva la melodía principal, no es sin el resto de las cuerdas.

2.3 Vuelvo a hacer hincapié en el estudio personal de cada canción. Cuando esto es efectivo mi cuerda no se destaca de las demás. Puede a veces ser más sonora, cosa que mediante la escucha y consejo del director se puede mejorar. Mi cuerda existe porque existen las demás.

3.1 Mi voz no es de sobresalir. Trato de ser afinada y poder seguir mejorando. Tengo un buen desempeño.

3.2 Falta trabajo personal. Es fundamental el estudio y la escucha personal. Cuando esto se realiza la afinación es perfecta.

3.3 Bastante ajustado. Trato de conocer la partitura para luego poder interpretarla

3.4 En verdad, mi oído está puesto en mi voz. Pero ella encaja, en el resto de las voces que escucho.

3.5 Suelo ubicarme detrás. Generalmente armamos dos filas entre todas las voces. Las sopranos nos ubicamos en el inicio y finalización de las mismas.

3.6 Lo desconozco

3.7 En verdad el coro ha alcanzado momentos memorables en la ejecución. Nos falta más trabajo para poder alcanzar la perfección. A eso por lo menos es a lo que apunto yo y creo es el sentir de todos los coreutas

4.1 Personalmente, por tocar el piano en forma pública, no tengo miedo. Si hay nervios propios por poder ejecutar todos, lo que hemos ensayado. En el ensayo podemos repetir una parte, podemos parar y seguir. Cuando cantamos en concierto nuestros sentidos se exigen al máximo. No podemos equivocarnos, no podemos detenernos. Pero la gratificación de poder expresar eso que tenemos en nuestro corazón y nuestra mente es sumamente poderosa. El permanecer en el coro, no es para ensayar, sino para poder cantar a todos los que quieran escuchar. Con el tiempo, lo que hoy no sale, con trabajo y esfuerzo se logra.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
66	SOPRANO	9

1.1 Muy bueno, armonioso, con mucho ensayo, mucha paciencia y repetir las obras

1.2 Si, bueno, no encontré diferencia.

1.3 Una integrante más

2.1 No es que haya liderazgo, es que en mi cuerda hay distintos timbres de voz; las soprano 1 y soprano 2. Yo pertenezco a la 2

2.2 No soy guía para mi cuerda. Me complemento siguiendo a otras compañeras de la cuerda. Considero que la cuerda funciona como una única entidad.

2.3 Muy buena, Excelente. Yo siento que como nosotros tenemos la melodía nos resulta más fácil.

3.1 Yo creo que buena, me siento una integrante más.

3.2 Cuando uno recibe una obra nueva y no se tiene conocimiento de música uno canta de oído, entonces tenemos dificultad, pero con los ensayos se llega a la armonía

3.3 No me gusta escucharme, soy una más, A veces el director me corrige y voy cambiando.

3.4 Yo no me escucho, escucho al resto de mis compañeros.

3.5 En la posición que yo pueda ver al Director y preferentemente adelante (porque soy baja de estatura)

3.6 En cualquier lugar siempre que sea adelante.

3.7 Una integrante más. A mi cuerda armoniosa. Al coro en general excelente

4.1 En los ensayos voy a aprender. Y en los conciertos voy a disfrutar de que el trabajo del director llegó a buen puerto, por eso estamos en ese lugar que es nuestra meta.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
54	SOPRANO	11

1.1 El sonido es un todo en proceso y formación conjunta. Me maravilla el trabajo que se hace y el logro de sonido que se va internalizando...un año no cante en coro y participe taller de canto...Extrañaba, me faltaba el sonido coral...

1.2 Al coro municipal...sintonía al escuchar lo cantado desde afuera pero percibiendo el sonido de una manera distinta. Prevalece la cuerda a la que forme parte pero así mismo se aprecia el sonido del coro de una manera global.

1.3 Voces cruzadas. Búsqueda. Equipo.

2.1 Creo que hay voces que sobresalen pero a veces siento que no es positivo pues las voces "más presentes o fuertes" pueden opacar el resto voces y evitar que sonemos como cuerda...Hay cuestiones que tienen que ver con el tipo de instrumento vocal pero hay otras que tienen que ver con no hacerse cargo cada uno y "dejarse tapar" por el más potente...Por otro lado creo que el liderazgo puede ser positivo e impulsar a un buen desempeño de la cuerda...pero es un proceso conjunto.

2.2 No sé si puedo elegir una de las tres en mi desempeño en este coro y en esta cuerda. En coros anteriores cante en cuerda de contralto y como mezzo-soprano. Aun me siento en camino...

2.3 Siento a la cuerda muy desapareja...con diferencias sonoras...a mí me cuestan los cambios en la cuerda y aún estamos adaptándonos a la cuerda 2015.Creo que el compromiso es dispar y que

no cantar siempre todas, dificulta ese proceso de crecimiento. No obstante hay progresos y gestos mutuos para crecer...Se va afianzando...

3.1 Siento que voy creciendo pero me falta...Me cuesta exponerme o cantar sola lo cual me encantaría...animarme a hacer una parte solista y largarme más confiada. También sé que soy bastante aplicada y trato siempre de repasar y aprenderme las partes para cantarlas sin partitura ya que me siento más segura y confiada "confiando" en la dirección y en los matices que se van dando.

3.2 A veces siento que el sonido grupal satura mi sonido y debo escuchar para adecuarme y engancharme...esto se relaciona con respecto a lo detallado punto 1 respecto al liderazgo. Observo un avance grupal...sobre todo en conciertos donde si "*pifiamos*" se va acomodando el sonido gracias a la memoria auditiva u otros factores.

3.3 No sé cómo contestar este punto

3.4 En ensayo muchas veces escucha más a alguna de mis compañeras de cuerda...En concierto por lo general me escucho mejor a mí pero dentro del sonido del coro que los escucho mejor también en los conciertos

3.5 Personalmente me gusta cantar más por cuartetos u otras formaciones que no sean la "clásica" por cuerda. Siento que el sonido es más homogéneo, se van encontrando las voces y cada uno da lo mejor de sí en pos del coro. Y si es la formación clásica prefiero cantar en la punta...por el sonido, por el espacio y porque percibo mejor el sonido del coro.

3.6 Para mí incide y condiciona...pero capaz no debería ser así. Para mí es muy importante estar cómodos y un espacio adecuado. Pero creo que también se debe superar si no están dadas las condiciones que son más positivas.

3.7 Creo que fue creciendo y percibo un progreso en muchos aspectos. Sonamos lindo pero nos falta mucho trabajo y afianzar lo que aprendemos...la discontinuidad en las cuerdas incide. Pero creo que es un camino que estamos andando y vamos logrando avances. Al menos deseamos lograrlos.

4.1 En el ensayo se ponen en jugo otras variables...como el permiso a equivocarnos o no, el compartir apreciaciones, saberes y aprendizajes...En el concierto es brindar y disfrutar el fruto de los ensayos...es compartir las obras, ejecutarlas para los que escuchan...Pero también el concierto es situación de aprendizaje que se lleva al ensayo y el ensayo es un espacio de entrega y ejecución aunque sea en proceso y en un ámbito diferente al concierto.

Autoreporte de la grabación del experimento

Experiencia inédita tal cual se dio lo que motivaba aún más la participación. Sentía la voz coral, conjunto como un todo pero particularmente no escuchaba a mis compañeros como lo es en la práctica de concierto o ensayo. Esto al principio fue novedoso pero se fue aflojando en cuanto a la entrega personal. Disfruté mucho la experiencia, sentí mucho cuidado por el equipo técnico y mucha conexión grupal en pos de un mismo objetivo.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
69	SOPRANO	5

1.1 Me parece bueno en general, considerando que esta es mi única experiencia coral. Creo que la asistencia a los ensayos y el estudio de las partituras, en mi caso grabaciones de los ensayos, y el seguir las indicaciones del director, hacen al resultado.

1.2 No.

1.3 Es fascinante. Un grupo de personas unidas por la pasión por cantar y un director, con la misma pasión, que trata de sacar lo mejor de todos nosotros.

2.1 Sí. Creo que es por su conocimiento del lenguaje musical.

2.2 Se complementa siguiendo a los otros miembros. Cuando tengo dudas, mi referente es la soprano más segura, especialmente cuando el tema es nuevo.

2.3 Como generalmente tenemos la melodía, quizás tenemos más seguridad. Pero eso también hace que no escuchemos lo suficiente a las otras cuerdas, que en un coro son fundamentales.

3.1 Una vez que conozco bien la obra creo que es aceptable, pero es fundamental para mí mirar al director y seguir sus indicaciones.

3.2 Cuando yo tengo seguridad en la obra, recién ahí puedo percibir si las demás voces están afinadas. Va cambiando, creo que es porque nos cuesta captar las pequeñas diferencias tonales.

3.3 Bien, después de muchos ensayos de una misma obra.

3.4 Escucho a los otros. Especialmente a mi cuerda en los ensayos. En concierto trato de escuchar especialmente a todos.

3.5 Mi ubicación en el coro es en la primera fila, por mi estatura, de lo contrario no podría ver al director. Me siento cómoda en ese lugar.

3.6 Creo que me da seguridad por la interacción con las sopranos que me rodean.

3.7 Creo que en todos los casos: individualmente, en nuestra cuerda y como grupo hemos avanzado muchísimo en la ejecución coral.

4.1 Son distintas para mí. En un ensayo estoy más relajada: estamos aprendiendo y siempre se puede volver a empezar. En concierto estoy más expectante porque quiero que todo salga bien, por el director y por el esfuerzo de todos mis compañeros coreutas.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
18	SOPRANO	1

1.1 Creo que es un sonido muy bueno, nos ensamblamos muy bien percibo una muy buena afinación de parte de todos y eso se debe a que sabemos escucharnos a las sugerencias del director

1.2 Si escuche al coro antes de entrar, y cambio mucho porque cuando los escuche pensaba que me sería muy difícil agarrar el ritmo, pero luego me di cuenta que es solo cuestión de tiempo

1.3 Escucho, razono, trato de ayudar en algunas dificultades que tengan mis compañeras, aprender

2.1 Una de las voces que más escuche cuando ingrese al coro, fue la de Mónica. Tiene una voz que destaca siempre, creo que es por su claridad y por lo fuerte que canta.

2.2 Creo que mi voz se complementa con la de mis compañeras, porque considero que mi voz no se destaca lo suficiente como para ser una guía

2.3 En mi cuerda noto mucha claridad de las voces aunque en algunas obras nos calamos mucho, quizá por algunas notas agudas que cantamos y al ser tantas no podemos coordinar bien todos

3.1 Creo que mi desempeño es participativo en la escucha, porque necesito escuchar bien a las otras voces para tener segura mi voz y no perderme

3.2 En cuanto la afinación trato de escuchar bien la nota que da el director, y trato de percibir que con mis compañeras hagamos todos los mismos sonidos, en algunas obras por ej. : balada para un loco, empezamos en mi cuerda bien, pero en la mitad de la obra creo empiezan a salir las inseguridades y muy pocas tenemos bien en claro como continuar y eso produce que desafinemos

3.3 En algunas obras si percibo que lo que yo canto va conforme a la cuerda que somos una sola por ej.: barro tal vez y percibo la sincronización en casi toda la obra. Me cuesta bastante sincronizar cuando en la cuerda de las sopranos hay una segunda voz, por ejemplo en sueño dorado del sol. En si cuando tengo que cantar como soprano segunda porque me se me pega demasiado la melodía de las sopranos primeras, y no puedo diferenciar bien mi voz

3.4 En las obras que estoy segura si me escucha a mí misma y trato también de escuchar lo que hacen las demás cuerdas para sentir la obra en su totalidad , en lo personal cuando tengo bien segura mi parte e gusta escuchar lo que cantan las altos y los bajos

3.5 Mi ubicación es frecuentemente adelante y en los extremos. La ubicación que me favorece mejor creo que es adelante

3.6 Siento que si estoy adelante tengo que estar mucho más segura de lo que canto, que si estuviera atrás, pero por mi altura creo que a veces estorbo la vista de mis compañeras.

3.7 En cuanto a mi trato de practicar bien mi parte para luego sentirme más segura , y en cuanto a la cuerda es muy buena la percepción porque al ser tantas tenemos cuando cantamos parecemos una sola y eso se debe a la práctica y a la buena escucha que tenemos. Y en la totalidad de todas las voces me gusta mucho como ensamblamos todos juntos

4.1 En las situaciones de concierto si se modifican muchas cosas, influyen los nervios las inseguridades en algunas partes específicas de las obras.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
56	SOPRANO	12

1.1 En general tiene un buen sonido, creo que también cuando el grupo se siente relajado y disfrutando las obras es cuando salen mejor no sé si tiene que ver con el entorno o sea el lugar donde se realiza el concierto o la predisposición de cada integrante. Me he tomado el atrevimiento de comparar distintos conciertos y me he preguntado esta cuestión, pero sí creo que la mayoría se toma el compromiso de que se interpreten bien las obras y tenga un buen sonido, por eso la realización de hermosos conciertos como el de San Martín de los Andes y el de la escuela de Arte de Varela que creo que fueron los mejores desde que yo estoy.

1.2 No como público, pero si consideras escuchar las grabaciones como público digo que personalmente soy muy crítica conmigo misma, porque me cuesta mucho cantar soprano y bajito cuando las escuchaba a las sopranos antes que yo no estaba me sonaban ángeles y todas una, me encantaba pero ahora también me gusta porque somos más, pero me gustaría trabajar más la homogeneidad de todas por eso mi interés de bajar mi tono pero cuesta.....y otra cosa la pronunciación de mis consonantes.

1.3 Creo que algo te conteste en la otra pregunta pero creo la palabra es aprendizaje, compromiso, dedicación y amor, amo lo que hago

2.1 No lo llamaría liderazgo, referentes, yo por ejemplo trato de seguir a las que saben música porque saben las notas, tienen más facilidad al leer, yo canto de oído y si a veces está fallando sonamos.

2.2 Me complemento, y creo que todas buscamos eso, complementarnos unas con otras para lograr la unificación, nosotras tenemos un lindo grupo de sopranos compañeras y solidarias, cosa que no veo en otras cuerdas y eso me hace pensar en las otras preguntas pensar en el coro como unidad.

2.3 No quiero pecar de vanidosa pero creo que es la mejor. Por lo antes expuesto al tener ese compañerismo de ayudarnos unas con otras hace que la cuerda funcione y que nadie se crea diva. Y bueno también considero la cuerda del tenor que se la banca más que solo y es para valorarlo.

3.1 Creo que buena, pero vuelvo a repetir soy muy autocrítica conmigo misma, y hay conciertos que me gusto y otros que no; es como que me gustaría cantar con menos potencia y es mi gran defecto, debo tratar de unificarme con mis compañeras.

3.2 Cuando trato de estar a la altura de todas las voces de mis compañeras sopranos, creo que afinamos bien hay muchas niñas que afinan muy bien y trato de acoplarme.

3.3 A veces no estoy sincronizada con los tiempos de la obra entonces mi sonido sale mal con respecto al coro pero bueno esto un aprendizaje y ensayo de la obra y vuelvo a repetir pedir ayuda a mis compañeras.

3.4 A mí misma y me odio pero por mi potencia de voz no por otra cosa.

3.5 Yo me siento más cómoda cantando con todas las sopranos juntas no por separado, o sea en dos grupos, además al lado de la que afine bien y que se le escuche cuando canta para sentirme más segura

3.6 Creo que no incide mucho, a mí se me escucha en todas las formas soy un horror.

3.7 Creo que el grupo ejecuta bien las obras sumando las individualidades, las cuerdas, en fin cuando somos un todo y todos sumamos, me gusta. Este coro comparando con otros que he estado es el mejor, me siento cómoda en mi grupo no hay divismos, creo que es un grupo que nos gusta el repertorio que hacemos, la forma en que lo aprendemos porque eso también influye, en la relación con su director o sea con vos, que sos un director que sabe que quiere interpretar con las obras que ejecutamos y sabe explicarlo y darnos herramientas para poder hacerlo y eso es muy importante, la guía. Y también las ganas la voluntad de lograr que lo que ensayamos y cuesta y cuesta, al final el resultado sea re lindo y satisfactorio para todos aunque tengamos conciertos buenos, regulares y malos. En conclusión es un coro con un buen sonido, buena interpretación coral e individual buena interpretación de sus obras, es un excelente coro, y estoy muy contenta de pertenecer.

4.1 Convengamos que en el ensayo uno está más relajado aprendiendo la obra a pesar que cueste aprenderlas uno se permite equivocarse una y otra vez hasta el hartazgo hasta que sale, en los conciertos es que uno se siente más responsable y piensa que no está seguro hasta que sale la primera obra para mi depende todo esa sale bien y después todo sale bien, a veces se siente como que es importante el lugar, el ámbito la predisposición del público, a veces hay que remarla, también hay que tener en cuenta el ánimo de cada uno y del conjunto del coro la seguridad que tenemos de las obras hay muchos factores que influyen. Hay cosas inexplicables por ejemplo todavía tengo en mi recuerdo la presentación en el colegio de bellas artes de Varela, los bajos no agarraban una nota de nada en el ensayo previo estando ahí mismo minutos antes del concierto; no sé qué les pasaba pero después en el concierto salió más que bien. ¿Cuál sería esa explicación? no lo sé, será el compromiso, la concentración, la cara del director..., fuera de broma , el director creo que juega un papel importante porque él es el que da seguridad al grupo, confianza, estímulo antes de salir a cantar, por supuesto un director totalmente diferente del ensayo, de la cual a pesar de la dificultad del aprendizaje de los coreutas, tiene paciencia y dinamismo para que la clase no sea tediosa y eso creo que lo logramos en nuestro grupo. Eso es lo bueno, que con alegría y compromiso aprendemos las obras, eso hace que cuando cantamos en un concierto sea importante demostrar todo eso, que amamos lo que hacemos, director y coreutas más allá de la nota y más allá de todo.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
55	SOPRANO	3

1.1 En general, compacto y afinado. Como grupo, pienso que es necesario poder escucharnos más, pero esto es todo un aprendizaje y como tal lleva su tiempo y trabajo, por lo que considero que los integrantes deberíamos tomar los ensayos como una rutina con absoluto compromiso. Única manera de crecer en conjunto.

1.2 No lo había escuchado antes. Pero al apreciar los videos de los conciertos, puedo llegar a ser muy crítica, para bien en algunas obras y apuntando a la corrección en otras.

1.3 Enriquecedora- comprometida- de camaradería- terapéutica.

2.1 Sí. Debido a que la cuerda soprano en general lleva la melodía.

2.2 Considero que mi desempeño individual se complementa siguiendo a los otros miembros. La razón es por considerar que aún me encuentro en un período de aprendizaje.

2.3 Como la que más se destaca por sostener la melodía en gran parte de la obra.

3.1 Considero mi desempeño como muy pobre aun con respecto al resto de las voces por carecer de experiencia previa y haber contado con una dificultad psicofísica (ya superada).

3.2 En mi caso particular percibo que la nota solicitada suena en mi cabeza correctamente, pero a la hora de emitirla vocalmente temo al error por lo que el grupo ayuda a desinhibirme en ese aspecto.

3.3 Procuro estar muy atenta para precisamente estar ajustada al resto del grupo.

3.4 Ambas dos. Me escucho y puedo escuchar perfectamente a mis compañeros. No tengo problema al respecto. Puedo cantar al lado de otra cuerda y no sentir dificultad para sobrellevar la mía.

3.5 Mi ubicación es la 1er hilera de cuerda soprano, sólo por una cuestión de altura de las personas, tratando de lograr una armonía estética del grupo. Tuve experiencias de encontrarme en la 2da fila y la incomodidad que se me presentó fue al no poder ver con claridad las marcas del director, lo que es fundamental para mí seguir su dirección. Por lo general, en concierto, estamos agrupados por cuerda. Aunque es muy útil en los ensayos cantar mezclados, lo que da un alto nivel de concentración.

3.6 En la comodidad. Agrupados por cuerda uno se siente más relajado con el apoyo del compañero.

3.7 Mi percepción es la de un constante e importante crecimiento tanto grupal como individual.

4.1 Mi experiencia ante la situación de concierto con respecto a los ensayos se modifica completamente. En situación de ensayo, me siento totalmente relajada, aunque atenta y disciplinada, contraponiéndose esto a la situación de concierto que aún es muy estresante para mí, aunque debo admitir que paulatinamente continúo trabajando para modificar esta conducta adversa.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
39	SOPRANO	10

1.1 Considero muy importante todos los sonidos en especial cuando noto o sé cuál otra cuerda está cantando como apoyo a lo que yo realizo a nivel tiempo o sonido, aunque todas estén cantando aparentemente lo mismo o lo mismo, siempre hay una que siento como soporte además de la propia.

1.2 Estando desde afuera se notan mucho más los detalles que el director te marca como, acá suben mucho el volumen escúchense entre ustedes, estando desde afuera notas a los que parecieran solistas que en ese momento no lo son y se nota mucho las voces que guían a los otros, cosa que muchas veces desde adentro quizás no lo noto.

1.3 Relleno, escucho luego canto

2.1 Si creo que siempre hay una o dos voces líderes que guían y ayudan al grupo

2.2 Suelo casi siempre escuchar y luego cantar por una cuestión de inseguridad propia, pocas veces empiezo.

2.3 Pese a que muchas veces mi cuerda canta más bajo de lo que debiera, suelo escucharla fuerte a mi alrededor dificultándome poder escuchar a las otras cuerdas como para no perder el ritmo o tiempo.

3.1 Aunque he notado mejoría en mi desempeño vocal, en este último tiempo, hay muchas voces de deferente cuerda que tienen mejor precisión, volumen, y presencia que la mía.

3.2 Hay veces que dudo si soy yo la desafinada o si en general se está escuchando desafinado, pero hay veces que el grupo se escucha tan armonioso que me doy cuenta enseguida que fui yo la que se fue.

3.3 No siempre me escucho sincronizada, por ese motivo me silencio y retomo porque considero que algo estoy haciendo mal si no retomo es porque no lo estoy escuchando bien y no logro engancharme

3.4 Tiendo a escuchar siempre más al otro que a mí misma

3.5 La formación en las presentaciones deberían ser similares dentro de lo posible a la de los ensayos porque uno acostumbra al oído a escuchar las voces a su alrededor y armonizar con ellas.

3.6 Influye mucho si en la formación estoy al lado de una cuerda similar a la mía pero más baja, suelo bajar la afinación y si el compañero es de elevar en exceso su voz no logro escuchar al resto de las voces y eso me dificulta mucho cantar.

3.7 A nivel personal por un lado siento que he mejorado, he logrado más confianza y eso favorece a mi ejecución. Mi cuerda cuando está completa y no compiten entre ellas suena muy bien porque hay voces fuertes, algunas más agudas, y otras más dulces pero cuesta un poco aun

armonizar, y a nivel grupal nos falta poder llegar escuchar a las otras cuerdas sintiendo como cada una encaja haciendo la perfección del sonido porque por separados somos solo ruido, y juntos somos canción.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
18	SOPRANO	2

1.1 Un sonido estable, al ser un coro que hace años está caminando se nota que los coreutas saben cómo estudiar su parte, como pararse frente al público, y también saber escuchar y corregir sus errores frente a lo que diga el director.

1.2 Sí estuve como público y sólo escuchaba una melodía con acompañamiento, o la cuerda que se destacaba más en cada obra que presentaron. Dentro de él pude percibir que cada cuerda tiene cosas mucho más ricas y pensadas para que se vayan complementando entre sí.

1.3 Escucha, estudio, interacción, participación.

2.1 Si, el primer día que fui al coro no sabía las obras que estaban tratando entonces sólo podía limitarme a escuchar mi cuerda hasta tener segura la melodía, fue poco lo que escuché para darme cuenta de que había una soprano que se destacaba (para bien) muy segura que guiaba a las demás y sabía corregirse cuando se lo decían, fue y es de mucha ayuda para mí.

2.2 A veces me siento guía porque cuando algo no me sale prefiero escuchar antes de cantar, corregirme y así tratar de ayudar a las demás cuando se necesite. La cuerda debería funcionar como única entidad, pero a veces no nos escuchamos y eso afecta al todo.

2.3 Al tener la melodía original en los arreglos siento que se destaca más mi cuerda. Pienso que es la que no necesita tanto trabajo porque nos aprendemos bastante rápido las partes. Aunque sean pocos y breves los momentos que actuamos como acompañamiento disfruto mucho de ellos. Es la cuerda “angelical” que recibe aplausos por lo agudo que puede llegar, la gente percibe más lo agudo. Pero aun así ¿de nada serviría una cuerda aguda sin la existencia de las otras que sostengan la obra!

3.1 Yo siempre dije que tengo una voz de “nena”, liviana que por gusto personal no siento que se adapte a muchas canciones populares, a como cantaría Mercedes Sosa por comparar, pero si se adapta bien a un coro. Me siento afinada y trato de escuchar para corregir mis errores. No canto más fuerte que las demás salvo si me lo dicen porque somos LA cuerda y trabajamos juntas.

3.2 Una muy buena afinación, vuelvo a decir que por ser un coro de años se nota el trabajo y lo avanzado que está. Por ejemplo: las obras que tienen una armonía fácil funcionan en poco tiempo. Es increíble y hermoso poder escuchar eso que se hace tan rápido. Obviamente siempre hay desafinaciones pero es sólo cuestión de más práctica y se corrigen.

3.3 Yo lo percibo sincronizado, sólo en las obras que no estoy muy segura tiendo a perderme.

3.4 Cuando estamos en los ensayos me escucho más al aprender alguna parte, para poder cantarla bien después. Cuando ya estoy segura y cantamos todos escucho a la cuerda y comparo lo mío con las demás. En una situación de concierto escucho a todo el coro porque puedo decir que ya estoy segura en lo que canto, así que sólo me queda disfrutar de la música que hacemos.

3.5 Hace poco entre a este coro así que mucha disposición no pude experimentar siempre iba a la punta. En el anterior que estuve normalmente me ponían en el medio de mi cuerda porque sabía las partes y servía de guía para las que se perdían. Me gusta estar en la punta, me siento cómoda además porque sé que mi cuerda está segura y no está dependiendo de mí, me escucho más en esa posición.

3.6 Creo que la disposición está pensada para que el director en primer lugar tenga un sonido claro de lo que está pasando y luego que eso llegue al público de la mejor manera.

4.1 En una situación de ensayo siempre estamos más distendidos, es un momento de aprendizaje: podemos equivocarnos y volver a repasar nuestras partes hasta que salga bien. En concierto siempre están los nervios que pueden influir a la hora de cantar, al tener público tenemos que prestar mucha atención en cómo nos dirigen y recordar todas las cosas que vimos en el ensayo.

TENORES

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
31	TENOR	3

1.1 Para lograr un sonido coral de muy buena calidad es necesario el ensayo y perfección del mismo de manera personal por voces y al hacer el ensamble buscar que sea excelente, mi experiencia al participar de un coro me permitió descubrir una capacidad particular de desarrollar mi oído y poder así tener una percepción más clara de lo que es el sonido y especialmente el sonido de un grupo coral al interpretar una obra.

1.2 Había escuchado algunos coros en televisión y al tener la oportunidad de participar dentro de uno de ellos descubrí algo genial como se diría; se me enchina la piel ante cada armonía perfecta que se alcanza al unir las voces, hay gran diferencia al escuchar un coro desde la perspectiva de espectador sin algún conocimiento musical a un espectador que ya de alguna manera posee algún conocimiento o experiencia musical, básicamente se puede o no descubrir errores de interpretación y/o afinación entre otras.

1.3 Amistad, responsabilidad, compañerismo, perfección.

2.1 Generalmente las personas que tienen una antigüedad ya poseen un liderazgo en el grupo, en otros casos el rol de liderazgo es asumido por quien conoce las obras, las estudia y tienen la

facilidad de aprender melodías y asume a su vez un liderazgo del grupo es decir son como una guía un apoyo, también va muy ligado como dentro de todo grupo la personalidad es así como personas son líderes dentro de uno aunque no se refiera directa o estrechamente a la experiencia musical.

2.2 Desde mi experiencia mi desempeño individual tiene que ver con la guía que cada director da para la cuerda y a su vez es complementada con el apoyo entre compañero entre compañeros y el grupo en general.

2.3 La voz tenor al ser la voz aguda de los varones es una voz que sobre sale por nivel de sonido y de coloratura, tengo entendido que es como la voz encargada de los matices o adornos dentro de una obra, me gusta mucho las voces agudas.

3.1 Considero tener buen oído lo que me permite ser un apoyo para el grupo por tanto asumo que mi desempeño es muy bueno.

3.2 Mi afinación es buena soy apoyo a mi cuerda y al grupo en general, a veces me molesta un poco que otras voces no afinen tengo una experiencia de que las voces contraltos son de especial atención, pienso que una buena práctica y ensayo con dedicación y gusto permiten que haya una evolución positiva en afinación y ensamble coral.

3.3 La sincronía es de cambios y más si se está seguro de cada melodía a interpretar, soy sincronizado trato de que así sea., la interpretación de ritmo de bambuco Colombiano cuyo compás es de $\frac{3}{4}$ según entiendo permite en intermedios de las estrofas hacer pausas y retomar el ritmo original, lo que hace que el grupo en general se sincronice a lo que quiere la directora y se ubique en el contexto.

3.4 Es tan importante escucharse a sí mismo como escuchar a los demás puesto que cada voz es una referencia a los que cada cuerda interpreta, en mi caso personal suelo guiarme con las voces sopranos.

3.5 Me gusta cantar en medio de las sopranos a mi derecha y las contraltos a mi izquierda es decir sopranos, tenores, contraltos y bajos, al presentarnos es muy cómodo para mí cuando se hace semicírculo.

3.6 En mucho, es importante que el director ubique las voces acorde a cada registro y coloratura.

3.7 Mi percepción de la ejecución coral individual del de mi cuerda y del coro como grupo es que ante todo se debe amar lo que se hace, debe ser un compromiso individual para repasar y aprender cada clase y así poder realizar un buen acople grupal, aunque haya subgrupos o lo que es cada cuerda en si la expresión del canto coral es grupal por tanto debe ser una construcción y trabajo conjunto.

4.1 Los ensayos permiten afianzar lo repasado de manera particular y hacer grupalmente suele haber diferencias estrés y otras situaciones, en un concierto se muestra el trabajo tal vez de mucho tiempo suele pasar un momento de nerviosismo pero luego se disfruta y mucho, en

resumen puedo apreciar que la experiencia del canto coral está en constante modificación y evolución, cada experiencia en ensayo o concierto es una evolución o cambio para bien.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
43	TENOR	3

1.1 Mi experiencia es muy placentera, ya que escucho un coro con un nivel de superación cada vez más alto, pero a la vez en algunos ensayos varia la calidad de las obras, por falta de algunos de los compañeros que no pudieron asistir y cuando pueden están atrasados con las obras.

1.2 No el coro del cual participo nunca lo había escuchado con anterioridad. Estando desde adentro del grupo es una manera muy distinta y hermosa de manifestar y de compartir la música lograda con el coro.

1.3 En este punto voy a escribir 4 palabras que son las que me representan en el coro a mí:
Compromiso – Aprendizaje- Experiencia –Bienestar

2.1 En un principio si, por que era nuevo y aprendí de mis compañeros mucho y en este momento estoy solo en la cuerda.

2.2 Si hoy se sumaría alguien a mi cuerda se podría decir que sería un referente en mi cuerda, ya que al día soy el único y tendría que llevar a los nuevos a que cantemos juntos.

2.3 Siempre fue una cuerda las cual la verdad se llevó el trabajo musical con mucha velocidad y saliendo las cosas en tiempo. Noto que hoy mi cuerda está a la altura de las necesidades que el director pide, pero en algunas cuerdas se escucha variaciones de un ensayo al otro, temas musicales que fueron cantados y repasados que hoy no salen como tienen que salir.

3.1 Hoy al estar solo en la cuerda, siento que tengo más responsabilidad y me da la oportunidad de poder escucharme a mí con mis errores y aciertos, me escucho muy acoplado a las obras y muy bien en lo musical.

3.2 Acorde al coro

3.3 Este es un punto en el cual desde mi forma de escuchar, todas las cuerdas tenemos que sincronizar y escucharnos más todos.

3.4 En este momento si me escucho mucho a mí, y aprovecho la oportunidad para corregir los errores yo mismo.

3.5 En mi caso me siento muy cómodo formando parte de sector central de la herradura en la fila delantera y creo que por el número de integrantes de cuerda es el mejor lugar tanto en el sonido como en lo visual para ver al director.

3.6 En mi caso no me doy cuenta, me ubico donde el director decida, pero me molesta que algunas compañeras que les molesta que mi cuerda cante al lado de ellas porque dicen que no escuchan a los demás y eso incomoda al momento de ensayo o concierto.

3.7 Individualmente creo que sumo en lo positivo al todo para que las obras salgan. La cuerda hoy no la podría evaluar por como lo dije estoy solo. Y el coro como grupo suena hermoso, pero hoy noto como una meseta en alguna de las cuerdas y esto en algunos ensayos no está sumando para que las cosas salgan como tienen que salir. Pero es un coro hermoso con gente muy unida y en algunos casos comprometidos con la música que es el fin de todo este análisis.

EDAD	REGISTRO VOCAL	EXPERIENCIA CORAL (años)
29	TENOR	3

1.1 El sonido del coro en general es grande, ya que somos bastantes personas, el coro tiene un buen volumen. El sonido se logra con personas comprometidas en aprender.

1.2 no escuche como público a mi coro

1.3 el coro es salud

2.1 Si, hay liderazgo. Creo que siempre hay alguien que guía a los demás dentro de una cuerda, puede ser alguien que tenga más conocimiento musical o simplemente alguien muy estudioso del cual, en general los demás se apoyan.

2.2 creo que mi desempeño individual tiene que ver con todo lo escrito en la pregunta, una cuerda puede sonar bien pero si las demás no suenan, no sirve de mucho, creo en la unidad en ese sentido, a veces soy guía, a veces acompaño y en cada presentación somos una unidad.

2.3 creo que mi cuerda es de las que más rápido se amolda a las partes, no porque seamos mejores simplemente porque somos 2 y a veces ser menos es ser más, es más fácil que suene como una sola voz.

3.1 creo que mi desempeño vocal es bueno, aunque me faltaría ser más estudioso de las partes y tratar de leer más a primera vista

3.2 la afinación grupal es buena, más allá de que en ciertas obras se pueda calar un poco. La afinación nos cambia en lugares que quizás no nos sentimos del todo cómodos.

3.3 En general me siento sincronizado ajustado al coro, y cuando no me siento así prefiero callarme y retomar.

3.4 En general me escucho a mí mismo y a mi cuerda, pero noto cuando otra cuerda le está *pifiando*.

3.5 Creo que cualquier ubicación es cómoda si estamos convencidos de que la obra va a salir bien.

3.6 la disposición espacial tiene mucho que ver, pero cuando la obra ya más o menos está sonando, sino creo que no tiene ningún sentido. El variar la disposición le puede dar otra sonoridad al coro.

3.7 creo que siempre se puede y se debe mejorar en todos los ámbitos tanto individual, el de la cuerda y grupal.

4.1 Cantar en un ensayo, es un tanto más relajado que cantar en un concierto. Si bien es mucho más gratificante cantar en una situación de concierto, sino para que ensayar.

Respuestas codificadas de la entrevista a los coreutas

Categoría	Código	REGISTRO	Texto
UNIFORMIDAD DE LA MASA	Afinación (altura)	BAJO	En general percibo el sonido como muy armónico ya que considero que el cantar grupalmente hace que las voces se complementen con los otros registros
		SOPRANO	Muy bueno, armonioso,
		BAJO	La entonación, es decir que todos estén cantando la misma nota,
		ALTO	Me gusta escuchar cómo se funden las voces entre sí, se armonizan en una misma melodía.
		SOPRANO	Hay veces que dudo si soy yo la desafiada o si en general se está escuchando desafiado, pero hay veces que el grupo se escucha tan armonioso que me doy cuenta enseguida que fui yo la que se fue.
		BAJO	Una vez que se encuentran los distintos registros se ve un ensamble
		BAJO	La afinación grupal, tiene sus altibajos principalmente en los cambios bruscos, por ejemplo pasar de un fuerte a piano brusco,
		SOPRANO	Es fundamental el estudio y la escucha personal. Cuando esto se realiza la afinación es perfecta.
		TENOR	La afinación grupal es buena, más allá de que en ciertas obras se pueda calar un poco
		SOPRANO	Sintonía al escuchar lo cantado desde afuera pero percibiendo el sonido de una manera distinta. Prevalce la cuerda a la que forme parte pero así mismo se aprecia el sonido del coro de una manera global.
		BAJO	EN GENERAL MI desempeño ES BUENO. SUELO SER ENTONADO
		ALTO	Soy afinada, detesto la desafiación y la capto enseguida. El coro es afinado y me gusta cantar en él. No soporto escuchar coros desentonados, son una vergüenza.
		BAJO	Considero que la afinación se mantiene en el grupo siempre y cuando cada cuerda o cantante sepa bien su parte. A veces hay errores individuales pero si el resto de los integrantes de la cuerda no se equivocan suele volver a buen cauce. A veces ocurre que la entonación cae en general en todo el coro. En mi caso que soy bajo me ha pasado de estar cantando al límite de mi registro y no habiendo notado hasta que lo indicó el director. Sentía una dificultad pero no me daba cuenta era la entonación ya que todos estábamos cantando más calado y el sonido era armónico pero se iba del de la partitura. A veces creo esto tiene que ver con la capacidad respiratoria de los cantantes. A medida que avanza la obra algunos se sienten más fatigados y eso hace que canten un tono más bajo. Eso lo noté al cantar obras más largas.
		SOPRANO	En general, compacto y afinado. Como grupo, pienso que es necesario poder escucharnos más,
		SOPRANO	Estando fuera del coro, como espectadora, el sonido se percibe más parejo, no sé si este es término técnico para expresarlo pero desde afuera es más un forme.
TENOR	Al tener la oportunidad de participar dentro de uno de ellos descubri algo genial como se diría, se me enchina la piel ante cada armonía perfecta que se alcanza al unir las voces,		
SOPRANO	Cuando yo tengo seguridad en la obra, recién ahí puedo percibir si las demás voces están afinadas. Va cambiando, creo que es porque nos cuesta captar las pequeñas diferencias tonales.		
ALTO	La afinación grupal en general suele ser muy buena y mi desempeño también. A veces puede llegar a variar por diferentes razones, creo que si hay días en que no estoy afinada eso se debe a las ganas que tenga de cantar y al estado de ánimo en que me encuentre.		
SOPRANO	Creo que es un sonido muy bueno, nos ensamblamos muy bien percibo una muy buena afinación de parte de todos y eso se debe a que sabemos escucharnos a las sugerencias del director		
BAJO	Desde adentro y con 3 (tres) años de experiencia coral reconozco que debemos escucharnos más todos y cada cuerda esmerarse en cantar		

UNIFORMIDAD DE LA MASA	
	menos pero más afinado.
ALTO	Desde mi punto de vista al ser un grupo coral con muchas personas, la ejecución coral suena mejor
SOPRANO	Siento que la afinación grupal se escucha mejor en las contraltos
BAJO	La afinación grupal es importantísima, porque de lo contrario sea por mi culpa o de otros me desorienta y terminamos sonando mal todos. Es un placer afinar por cuerda y luego todos, es un trabajo en equipo cien por ciento.
ALTO	Considero que para conseguir afinación grupal deben activarse varios mecanismos, que solo se producen cuando existe la convicción y la certeza de que cada miembro del Coro es parte de un Todo, y que cada aporte individual conforma y logra dar cuerpo a un producto acabado.
BAJO	La afinación grupal es pareja y la sensación de afinación es permanente.
SOPRANO	En cuanto la afinación trato de escuchar bien la nota que da el director , y trato de percibir que con mis compañeras hagamos todas el mismo sonido
ALTO	Creo que mi afinación es buena
SOPRANO	Una muy buena afinación, vuelvo a decir que por ser un coro de años se nota el trabajo y lo avanzado que está. Por ejemplo: las obras que tienen una armonía fácil funcionan en poco tiempo. Es increíble y hermoso poder escuchar eso que se hace tan rápido. Obviamente siempre hay desafinaciones pero es sólo cuestión de más práctica y se corrigen.
BAJO	Las cuerdas femeninas se destacan en su armonía y su vocalización como si estuviesen más trabajadas. Las siento más integradas que en las voces masculinas, sin que sea excusa quizás porque somos menos.
BAJO	Sigo a la cuerda que tengo más cercana y noto que no es el registro que corresponde y cuando me doy cuenta hago silencio y luego trato de unirme de la manera que lo pide el director.
ALTO	Bastante bueno siempre y cuando no tenga a las sopranos o a alguien que le cuesta agarrar la nota.
ALTO	Considero que mi Coro suena muy bien, siento una emoción muy grande al escucharnos, y lo mejor es tener la certeza de que cada vez conseguimos más afinación, mejor calidad sonora.
TENOR	Mi afinación es buena soy apoyo a mi cuerda y al grupo en general, a veces me molesta un poco que otras voces no afinen
ALTO	Nuestra cuerda es bastante afinada y en cuanto al coro, las sopranos a veces no y se las escucha inseguras al igual que los bajos.
SOPRANO	Un sonido estable,
BAJO	Me parece que dentro de todo estamos todas las cuerdas niveladas.
BAJO	El tema de la afinación es un tema, por lo menos para mí. Como hace poco estoy trabajando en una técnica vocal que me resulta nueva, estoy más pendiente a veces a la respiración o a otras cuestiones corporales más que a las notas. Por momentos siento que canto cualquier cosa, en otras me siento bien adaptado a la cuerda y al grupo.
ALTO	Cuando se desentona, o una cuerda no afina se nota enseñuida.
SOPRANO	En mi cuerda noto mucha claridad de las voces aunque en algunas obras nos calamos mucho ,
ALTO	De forma amalgamada, con buenos matices,
ALTO	Me dedico a escuchar a los otros y a hacer fusionar mi voz con las otras voces de mi cuerda.
ALTO	Mi cuerda tiene errores que son comunes a todas las cuerdas de contraltos, por el diferente color de voces, pero estudiamos y nos esmeramos en
Timbre (color)	

UNIFORMIDAD DE LA MASA		cambia
BAJO		Los casos que pueden darse son: en arrastrar las S, la mala vocalización, la mala respiración que hago o hacemos en determinadas obras
SOPRANO		En mi cuerda hay distintos timbres de voz
SOPRANO		Creo que es un sonido muy bueno
SOPRANO		Cuesta un poco aun armonizar, y a nivel grupal nos falta poder llegar escuchar a las otras cuerdas sintiendo como cada una en caja haciendo la perfección del sonido porque por separados somos solo ruido, y juntos somos canción.
BAJO		Igualmente creo que sonamos bien la mayoría de las veces, cumpliendo nuestro rol de Bajos.
BAJO		Las cuerdas femeninas se destacan en su armonía y su vocalización
ALTO		No sé si funcionamos como una entidad perfecta,
ALTO		Aunque a veces me arrastra la emoción y lo arrabalero. Me gusta ponerle color y sentido a lo que canto y eso, ya sé que no va con el canto coral.
BAJO		Creo que somos parte de un gran sonido. No me parece que en un coro halla alguien que deba sobresalir (excepto en los solos) por lo tanto, me parece que la percepción está en el todo y no en las partes (es decir, en la melodía que uno canta en su cuerda).
BAJO		Sin embargo, se hacen trabajos para intentar no hacer tan notoria la falta de voces masculinas.
ALTO		Mí Coro suena muy bien, siento una emoción muy grande al escucharnos, y lo mejor es tener la certeza de que cada vez conseguimos más afinación, mejor calidad sonora.
BAJO		Lo que experimento al escuchar el coro es algo muy natural, similar al sonido del viento moviendo plantas y árboles, es una experiencia musical muy poderosa.
ALTO		Cuando estamos conectados entre nosotros, siento la vibración de las voces.
BAJO		Mi percepción es que, cuando todos sea por cuerda y todas las cuerdas juntas ensayamos y actuamos con estudio y responsabilidad el coro es un todo que suena bien y todos disfrutamos desde adentro y los espectadores que nos escuchan. También será importante el lugar de ensayo y presentación para un mejor sonido coral.
ALTO		Siento armonía, unión, me emociona escucharnos,
ALTO		Me resulta ameno el sonido del Coro.
SOPRANO		A mi cuerda armoniosa.
SOPRANO		El sonido se percibe de forma armónica,
BAJO		La entonación, es decir que todos estén cantando la misma nota, aunque a veces esto se confunde con el timbre de voz de cada cantante.
SOPRANO		Si estuve como público y solo escuchaba una melodía con acompañamiento, o la cuerda que se destacaba más en cada obra que presentaron.
SOPRANO		Mí cuerda cuando está completa y no corripiten entre ellas suena muy bien porque hay voces fuertes, algunas más agudas, y otras más dulces pero cuesta un poco aun armonizar,
BAJO		La unión de las distintas cuerdas vocales, hacen que se puedan potenciar más dentro de un coro.
	Dinámica (intensidad)	

UNIFORMIDAD DE LA MASA	
SOPRANO	Como grupo, pienso que es necesario poder escucharnos más,
BAJO	Otro aspecto es el volumen, a veces hay voces más acudadas y otros que son más suaves o por falta de confianza o timidez cantan con menos volumen.
BAJO	El coro se escucha armónico, por momentos nos escuchamos como si hubieran más voces que las presentes y en otras oportunidades parece que somos menos que los que están
SOPRANO	Mi voz no es de sobresalir.
ALTO	A y en cuanto al coro, las sopranos a veces no y se las escucha inseguras al igual que los bajos.
TENOR	El sonido del coro en general es grande, ya que somos bastantes personas, el coro tiene un buen volumen.
ALTO	De forma amalgamada, con buenos matices, este sonido se logra a través del arduo trabajo del director y del grupo que dirige que recibe y trabaja en las consignas que el director proporciona.
SOPRANO	Prevalece la cuerda a la que forme parte pero así mismo se aprecia el sonido del coro de una manera global.
SOPRANO	Estando desde afuera se notan mucho más los detalles que el director te marca como, acá suben mucho el volumen escuchense entre ustedes,
BAJO	Por momentos superábamos las expectativas y a pesar de ser pocos con respecto a las voces femeninas, debíamos disminuir la intensidad.
BAJO	Como no soy profesional me esfuerzo en que mi cuerda armonice con el resto y para eso estoy aprendiendo a escuchar más y cantar con menos volumen.
SOPRANO	El sonido es un todo en proceso y formación conjunta.
BAJO	Por ultimo puedo mencionar el tempo como otra característica.
SOPRANO	Considero muy importante todos los sonidos en especial cuando noto o sé cuál otra cuerda está cantando como apoyo a lo que yo realizo a nivel tiempo o sonido,
SOPRANO	Nos ensablamos muy bien
SOPRANO	Creo que el grupo ejecuta bien las obras sumando las individualidades, las cuerdas, en fin cuando somos un todo y todos sumamos, me gusta.
SOPRANO	Bastante ajustado. Trato de conocer la partitura para luego poder interpretarla
SOPRANO	Si escuche al coro antes de entrar, y cambio mucho porque cuando los escuche pensaba que me sería muy difícil agarrar el ritmo
SOPRANO	Con mucho ensayo, mucha paciencia y repetir las obras
BAJO	. Suelo ser entonado y seguir las indicaciones del director y seguir el tempo.
BAJO	Escucho una sincronía constante con respecto de mi voz al resto del grupo coral.
ALTO	La ejecución coral es excelente
SOPRANO	En general, compacto
BAJO	Pero nos ha pasado que nos "desencontramos "dentro de la cuerda y esas individualidades nos jugaran en contra.
BAJO	En mi caso que soy bajo me ha pasado de estar cantando al límite de mi registro y no haberlo notado hasta que lo indicó el director. Sentía una
Temporalidad (<i>timing</i>)	
Experiencia sentida de la	

variabilidad		variabilidad
		dificultad pero no me daba cuenta era la entonación
BAJO		Muy pocas veces cantando uno tiene una percepción total de lo que suena
BAJO		Creo cada uno tiene sus tiempos, así como yo tardé más en mejorar el tema de mi volumen.
SOPRANO		En cuanto a mí, trato de practicar bien mi parte para luego sentirme más segura
SOPRANO		En mi caso particular percibo que la nota solicitada suena en mi cabeza correctamente, pero a la hora de emitirla vocalmente temo al error por lo que el grupo ayuda a desinhibirme en ese aspecto.
ALTO		Existe la convicción y la certeza de que cada miembro del Coro es parte de un Todo, y que cada aporte individual conforma y logra dar cuerpo a un producto acabado.
BAJO		En muchas ocasiones los siento dudosos, como que no se logra entender bien a qué notas queremos ir.
SOPRANO		En mi cuerda noto mucha claridad de las voces aunque en algunas obras nos calamos mucho, quizá por algunas notas agudas que cantamos y al ser tantas no podemos coordinar bien todas
SOPRANO		Sentí mucho cuidado por el equipo técnico y mucha conexión grupal en pos de un mismo objetivo.
TENOR		A veces ser menos es ser más, es más fácil que suene como una sola voz.
SOPRANO		Dentro de él puede percibir que cada cuerda tiene cosas mucho más ricas y pensadas para que se vayan complementando entre sí.
BAJO		Hay veces que no nos conectamos bien y esto hace que algunas de las voces "trabajen" más que otras y en lo personal creo que mi desempeño es a veces fluctuante ya que al no poder participar siempre de los ensayos hace que en algunas ocasiones no aporte todo lo que puedo aportar,
SOPRANO		Si el compañero es de elevar en exceso su voz no logro escuchar al resto de las voces y eso me dificulta mucho cantar.
SOPRANO		Es como que me gustaría cantar con menos potencia y es mi gran defecto, debo tratar de unificarlo con mis compañeras.
ALTO		Necesito una guía sobre todo cuando me perdí alguna clase o cuando tengo cerca a alguien que no encuentra la nota correcta.
BAJO		Percibo que mi cuerda cumple una función estructural con respecto a las demás, genera un clímax que no es logrado con otros registros de voz.
ALTO		Desde adentro uno cree que su cuerda es la que más se escucha y desde afuera se da cuenta que solo es un complemento de la cuerda que lleva la melodía.
ALTO		Oído me parece que tengo pero no sé cómo lo escucha el otro; a veces esta seguridad se ve interferida cuando hay que esforzarse cuando hay interferencias.
ALTO		Como integrante del coro, es reconfortante, me encuentro conmigo misma empiezo a comprender lo que le pasa a mi cuerpo y mente con la música, esas sensaciones que siento en mi cuerpo y mente que me movilizan y cantar con mis compañeras me hace sentir parte de un todo.
SOPRANO		En algunas obras por ej.: balada para un loco, empezamos en mi cuerda bien, pero en la mitad de la obra creo empiezan a salir las inseguridades y muy pocas tenemos bien en claro como continuar y eso produce que desafiemos
SOPRANO		En mi cuerda hay distintos timbres de voz, las soprano 1 y soprano 2. Yo pertenezco a la 2
ALTO		De todos modos, teniendo en cuenta de que se trata de un trabajo en conjunto, tanto la voz referente (quizás dotada de propiedades naturales, o más trabajadas) como el resto de las voces que conforman la cuerda, tienen como objetivo final lograr un sonido uniforme, dejando el lugar de liderazgo de lado. El resultado óptimo se obtiene de un buen trabajo de equipo.
BAJO		Tiendo a veces dominado por mi ansiedad y el miedo de entrar tarde a adelantarme principalmente cuando vamos a destiempo con el resto como en el caso del Tango "Garganta con Arena" o en los que cambia el ritmo de la melodía, a veces me toma un poco de tiempo engancharme.

DIVERSIDAD EN LA MASA

DIVERSIDAD EN LA MASA	
BAJO	Mi cuerda, bajo, la considero como un apoyo para las otras cuerdas, quizás sea la que el público menos perciba conscientemente pero no sería lo mismo si no se cantara.
BAJO	A mi entender y en lo personal como Barítono, a veces haciendo de Bajo tiendo a quedarme en las notas graves con poco aire dificultando la afinación.
SOPRANO	En mi caso personal puedo afinar mejor cuando no subo el volumen; cuando lo hago muchas veces desafino, también mi sonido se divide,
SOPRANO	Hay cuestiones que tienen que ver con el tipo de instrumento vocal pero hay otras que tienen que ver con no hacerse cargo cada uno y "dejarse tapar" por el más potente...
BAJO	Uno trata siempre de estar a la altura del resto del coro, pero a veces me cuesta, quizá no en toda la interpretación, encontrar la sonoridad correcta, es como que en ciertos pasajes me cuesta encontrar el "rumbo"; trato igualmente de ir mejorando y hago hincapié en esas diferencias que tengo.
ALTO	Creo que es notorio cuando todos nos dirigimos hacia un mismo objetivo, cuando logramos escucharnos, respetar tiempos y aplicar técnicas aprendidas en los ensayos, los resultados nos asombran y enorgullecen.
TENOR	En general me escucho a mí mismo y a mi cuerda, pero noto cuando otra cuerda le está pifiando.
BAJO	Mi experiencia individual es de ser algo más fuerte en el volumen, sé que no es bueno para el resto del coro, trato de bajar y con la ayuda del director me pongo a tono con los demás.
SOPRANO	Mi cuerda no es una entidad. Si bien a veces es la que lleva la melodía principal, no es sin el resto de las cuerdas.
BAJO	Estando adentro es más fácil escuchar obviamente nuestra cuerda y cuesta más escuchar ese sonido armónico de todas las cuerdas. Creo en parte también porque uno está concentrado cantando y eso implica quizás poder concentrarse también en el total de las voces del coro.
BAJO	Creo que empiezo a escucharme a mí mismo, es como que controlo mi propio sonido y enseguida me acoplo con mis compañeros de cuerda, especialmente con respecto al volumen, tratar de bajar mi volumen que es lo que más me cuesta
ALTO	Escucho la cuerda muy pareja
SOPRANO	Cuando las escuchaba a las sopranos antes que yo no estaba me sonaban ángeles y todas una, me encantaba pero ahora también me gusta porque somos más, pero me gustaría trabajar más la homogeneidad de todas por eso mi interés de bajar mi tono pero cuesta....y otra cosa la pronunciación de mis consonantes.
ALTO	Yo trato de saber la parte lo mejor posible y no me predo de nadie, o sea no me pego a tratar de zafar con lo que saben los demás.
ALTO	Entiendo que mi cuerda no tiene que destacarse con las melodías, en la mayoría de los casos, ya que hacemos generalmente de acompañamiento, soporte, escenanio para que las otras cuerdas ocupen un lugar más destacado, (dicho de este modo parecería que el rol de la Mezzo es secundario, pero no lo creo así, por el contrario creo que es fundamental para el Coro,
ALTO	En muchas oportunidades trato de complementarme al resto de las voces, para ir a tiempo, en la mayoría de los casos, y otras veces para corregir notas que se escuchan desafinadas.
SOPRANO	Creo que hay voces que sobresalen pero a veces siento que no es positivo pues las voces "más presentes o fuertes" pueden opacar el resto voces y evitar que sonemos como cuerda...
TENOR	Se debe amar lo que se hace, debe ser un compromiso individual para repasar y aprender cada clase y así poder realizar un buen acople grupal, aunque haya subgrupos o lo que es cada cuerda en si la expresión del canto coral es grupal por tanto debe ser una construcción y trabajo conjunto.
ALTO	Cuando canto me escucho a mí misma primero y busco la mirada de aprobación del Director. Recién ahí, con esa tranquilidad me dedico a escuchar a los otros y a hacer fusionar mi voz con las otras voces de mi cuerda. Esta secuencia la pongo en práctica en todos los ensayos, y en situación de concierto intento aplicar la misma estrategia pero no secuenciada, sino como una totalidad, un dispositivo listo para ser

DIVERSIDAD EN LA MASA	
	implementado.
SOPRANO	Tiene una voz que destaca siempre, creo que es por su claridad y por lo fuerte que canta.
SOPRANO	Sentía la voz coral, conjunto como un todo pero particularmente no escuchaba a mis compañeros como lo es en la práctica de concierto o ensayo.
ALTO	Estando fuera cambia la percepción que tenemos desde adentro, porque desde adentro uno cree que su cuerda es la que más se escucha y desde afuera se da cuenta que solo es un complemento de la cuerda que lleva la melodía. Ahí uno se da cuenta muchas veces que hay personas que cantan muy fuerte y se salen de la homogeneidad del coro y también uno se da cuenta de la importancia de estar juntos, como nos pide el director, o sea que no nos separemos y no dejemos espacios vacíos.
ALTO	Ante la seguridad de otros en emitir un sonido crea en mí la desconfianza de que haya sido yo la equivocada.
BAJO	El coro no se encuentra nivelado en las cuerdas. Hay muchas voces femeninas (ya sean sopranos y contraltos) y, en comparación, escasos varones (somos 5 bajos como mucho, y en muchas ocasiones solo 1 tenor). Ya de por sí, hace que no se logre apreciar como coreuta la obra como debería sonar.
BAJO	También tendrá que ver a que, como somos bajos, marcamos generalmente la fundamental de los acordes, y si el resto del coro no responde como debe, nuestra nota no sirve y suena desafinada. Siempre hay días en el coro, dependiendo de cómo viene cada uno. Por momentos puede que seamos los que más correctos cantamos, y a veces los que más incorrectos lo hicimos.
BAJO	Cuesta más esfuerzo tratar de escuchar esa cuerda aislada del resto. Estando adentro es más fácil escuchar obviamente nuestra cuerda y cuesta más escuchar ese sonido armónico de todas las cuerdas.
TENOR	Este es un punto en el cual desde mi forma de escuchar, todas las cuerdas tenemos que sincronizar y escucharnos más todos.
BAJO	Con respecto al desempeño de la cuerda ha ido mejorando con el tiempo ya que tenemos más incorporaciones pero todavía falta mucho para llegar a la plenitud.
SOPRANO	Al tener la melodía original en los arreglos siento que se destaca más mi cuerda.
ALTO	Me falta a veces sonido un poco más alto en la cuerda de las sopranos, porque no las escucho bien, por más que me esfuerso, a veces es imposible escucharlas.
BAJO	Quizás pueda ser los cambios que se hayan introducido en algunas obras, otra la discontinuidad de algunas cuerdas (miembros del grupo) que no estén para que sea más homogéneo, etc.
SOPRANO	Cuando yo tengo seguridad en la obra, recién ahí puedo percibir si las demás voces están afinadas.
ALTO	No todos tenemos la afinación y oído y el compañerismo a la hora de cantar.
SOPRANO	La cuerda debería funcionar como única entidad, pero a veces no nos escuchamos y eso afecta al todo.
BAJO	Hay veces no se sienten seguras las cuerdas por falta de estudio o cambios que se pueden dar.
BAJO	Las sopranos y los tenores suelen ser los que la gente más identifica porque cantan la melodía.
TENOR	Siempre hay alguien que guía a los demás dentro de una cuerda, puede ser alguien que tenga más conocimiento musical o simplemente alguien muy estudioso.
BAJO	Dentro de una misma cuerda sus integrantes se ayudan mutuamente o se apoyan en alguno de los cantantes para seguir entonados.
BAJO	Se reconocen dentro de la armonía las individualidades o "colores" de voces. Con algunos toques de "locura" que le aporta cada uno de los representantes, por momentos se siente un toque de emoción y diversión, creo que a veces eso diferencia de otros coros, ya que si bien nos

DIVERSIDAD EN LA MASA	
	preocupamos por mejorar, tenemos esos momentos de “desprolijidad” por decirlo de algún modo.
BAJO	Me pasa que cuando no escucho al resto tiendo a bajar el volumen de mi voz para escucharlos, pero básicamente en la mayoría de los casos logro escucharlos y escuchar al resto tratando de aportar al grupo.
SOPRANO	En mi propia experiencia coral de distintos coros no he logrado percibir las distintas cuerdas al unísono, incluyendo mi propia cuerda y a mí misma. Creo que se puede lograr con mucho ensayo, porque si bien creo que es fundamental practicar fuera del ensayo; en los mismos aun habiendo practicado, no se logra el sonido al unísono. A veces creo que es importante tener conocimiento de música, pero también mi experiencia me muestra que gente con conocimiento de música no logra el sonido al unísono.
SOPRANO	A veces siento que el sonido grupal satura mi sonido y debo escuchar para adecuarme y engancharme
SOPRANO	Hay muchas voces de diferente cuerda que tienen mejor precisión, volumen, y presencia que la mía.
BAJO	La cuerda debería funcionar como una sola entidad pero a veces no es así.
SOPRANO	Es de fundamental importancia el estudio individual de cada coreuta y su preocupación personal para que esto así suceda. Es notable la diferencia de cuando cada una de las voces en forma personal o conjunta conoce la canción.
ALTO	Hay siempre alguien que está más seguro y que le permite a uno cantar más seguro al escucharlo.
SOPRANO	Había una soprano que se destacaba (para bien) muy segura que guiaba a las demás y sabía corregirse cuando se lo decían, fue y es de mucha ayuda para mí.
TENOR	Considero tener buen oído lo que me permite ser un apoyo para el grupo
TENOR	Generalmente las personas que tienen una antigüedad ya poseen un liderazgo en el grupo, en otros casos el rol de liderazgo es asumido por quien conoce las obras, las estudia y tienen la facilidad de aprender melodías y asume a su vez un liderazgo del grupo es decir son como una guía un apoyo, también va muy ligado como dentro de todo grupo la personalidad es así como personas son líderes dentro de uno aunque no se refiera directa o estrechamente a la experiencia musical.
BAJO	Creo que en casi toda actividad y en esta también hay una persona que ejerce el rol de liderazgo, desde la experiencia hasta su disposición y adaptación a los demás.
BAJO	No creo sea liderazgo, si lo consideraría referencia. Hay personas más virtuosas o que asisten más a los ensayos, los directores suelen felicitar su desempeño y suelen corregirlos poco. A esas personas las tomo como referente porque sé que se equivocan poco.
BAJO	Me están acompañando aquellos que ya tienen una experiencia a nivel coral y si bien ayuda, lo bueno sería que pudieran asistir más seguidos todos los integrantes para corregir ese déficit.
ALTO	Algunas voces son muy seguras en dar las notas y el resto se guían de ellas.
SOPRANO	No es que haya liderazgo, es que en mi cuerda hay distintos timbres de voz, las soprano 1 y soprano 2. Yo pertenezco a la 2
SOPRANO	A veces me siento guía porque cuando algo no me sale prefiero escuchar antes de cantar, corregirme y así tratar de ayudar a las demás cuando se necesite.
TENOR	Si, por que era nuevo y aprendí de mis compañeros mucho
ALTO	Me considero guía para mi cuerda cuando adquiriere un nivel de confianza suficiente con lo que estoy cantando, que me permita asumir ese rol, más aun al notar que al resto de mi cuerda le falta práctica y/o conocimiento de una obra en particular
ALTO	Así como el coro en general posee un Director, un guía, pienso que en cada cuerda pasa exactamente lo mismo, hablo desde mi experiencia, siempre hay un referente que lleva la cuerda adelante, he observado que en los casos en que no existe este referente la cuerda pierde un poco de fuerza y personalidad, creo que es necesario que haya una voz que cumpla el rol de liderazgo.
	Liderazgo

DIVERSIDAD EN LA MASA	
BAJO	En muchos momentos, como era uno de los pocos de la cuerda que leía partituras y que iba a los ensayos con regularidad, si sentía que era una guía. De todos modos, en ciertos momentos, ya que también había partes en las que dudaba como todos, pero a pesar de eso solían guiarse cuando iba y, si podía, aclaraba ciertas dudas.
SOPRANO	Una de las voces que más escuche cuando ingrese al coro, fue la de Mónica. Tiene una voz que destaca siempre, creo que es por su claridad y por lo fuerte que canta.
BAJO	Dentro de una misma cuerda sus integrantes se ayudan mutuamente o se apoyan en alguno de los cantantes para seguir entonados. Eso es lo que percibo en general, en la mayoría de los ensayos y presentaciones.
BAJO	En este último tiempo al no venir los referentes de las cuerdas donde está mi registro,
BAJO	Cuando estoy inseguro sigo a los líderes y por momentos asumo yo esa responsabilidad.
BAJO	Con respecto al rol del liderazgo somos todos componentes de la cuerda y nos ayudamos todos entre sí.
SOPRANO	No soy guía para mi cuerda. Me complemento siguiendo a otras compañeras de la cuerda. Considero que la cuerda funciona como una única entidad.
SOPRANO	Hay voces que tienen mayor antigüedad y conocen mejor las canciones. No hay un líder; Cuando una voz es nueva, se junta a otra que tenga mayor antigüedad y se ayudan mutuamente.
ALTO	A veces soy guía para otras y otras necesito una guía sobre todo cuando me perdí alguna clase
TENOR	Si, hay liderazgo. Creo que siempre hay alguien que guía a los demás dentro de una cuerda, puede ser alguien que tenga más conocimiento musical o simplemente alguien muy estudioso del cual, en general los demás se apoyan.
SOPRANO	, Además al lado de la que afine bien y que se le escuche cuando canta para sentirme más segura
SOPRANO	La forma en que lo aprendemos porque eso también influye, en la relación con su director o sea con vos, que sus un director que sabe que quiere interpretar con las obras que ejecutamos y sabe explicarlo y darnos herramientas para poder hacerlo y eso es muy importante, la guía.
ALTO	Me considero una guía para la cuerda, no siempre funciona como una única entidad.
SOPRANO	Creo que mi voz se complementa con la de mis compañeras , porque considero que mi voz no se destaca lo suficiente como para ser una guía
SOPRANO	Cuando tengo dudas, mi referente es la soprano más segura, especialmente cuando el tema es nuevo.
SOPRANO	Considero que mi desempeño individual se complementa siguiendo a los otros miembros. La razón es por considerar que aún me encuentro en un periodo de aprendizaje.
ALTO	No hay liderazgo
BAJO	Las inseguridades propias, hacen que deba seguir a otros miembros del grupo.
BAJO	Por supuesto que hay cuerdas líderes, y en la mía (barítono-bajo) trato de aprender de los talentosos por experiencia o por conocimientos musicales.
SOPRANO	Creo que el liderazgo puede ser positivo e impulsar a un buen desempeño de la cuerda...pero es un proceso conjunto.
SOPRANO	Estando desde afuera notas a los que parecieran solistas que en ese momento no lo son y se nota mucho las voces que guían a los otros, cosa que muchas veces desde adentro quizás no lo noto.
SOPRANO	Aunque todas estén cantando aparentemente lo mismo o lo mismo, siempre hay una que siento como soporte además de la propia.
ALTO	Considero que me complemento acompañando, más que siguiendo a otros miembros de mi cuerda.

INTERSUBJETIVIDAD E/ PARTICIPANTES	
BAJO	En este momento me complemento siguiendo a otros miembros.
SOPRANO	Quizá por algunas notas agudas que cantamos y al ser tantas no podemos coordinar bien todas
ALTO	Cuando nos acostumbramos a escuchar esas voces y sabemos, (de modo implícito o no), que vamos a articular, a responder, a complementarnos con ellas.
SOPRANO	Yo lo percibo sincronizado, sólo en las obras que no estoy muy segura teniendo a perderme
ALTO	Trato de ser lo más sincronizada, acepto si me equivoco y trato de escucharme.
BAJO	La ejecución en general es buena logramos muchas veces transmitir la energía que tenemos y la alegría que nos inunda.
BAJO	Creo que en algunas ocasiones resultado de guía pero hay ocasiones en que busco a otro compañero para que me guíe, eso forma parte un poco, en mi caso, de algunas inseguridades al momento de la interpretación o ajustes en la afinación que vayan apareciendo.
SOPRANO	Creo que me da seguridad por la interacción con las sopranos que me rodean.
TENOR	Individualmente creo que sumo en lo positivo al todo para que las obras salgan.
SOPRANO	En algunas obras sí percibo que lo que yo canto va conforme a la cuerda que somos una sola por ej. : barro tal vez y percibo la sincronización en casi toda la obra.
ALTO	Considero que estoy en término medio ya que en algunas obras estoy insegura y prefiero esperar para sumarme a mi cuerda.
BAJO	Creo la sincronización es algo sencillo de lograr cuando todas las cuerdas cantan en diferente tono pero que las notas caen en el mismo momento. Lo difícil es sincronizar cuando la otra cuerda canta a otro ritmo según ese arreglo. Esa sensación de sincronía va cambiando justamente cuando aparecen esas partes con las características que mencioné anteriormente. Noté el cambio de mi percepción de la sincronización al ejecutar obras más complejas.
SOPRANO	Me cuesta sincronizar en algunas canciones y en otras no, lo que más me cuesta sincronizar son sonidos donde hay que hacer laraleo. Pero no me pasa en todas las canciones. También a veces me cuesta sincronizar, cuando se superponen las voces con las contraltos. No es nuestro caso, pero sí el Director no marca me cuesta sincronizar.
BAJO	Mi desempeño tiene que ver con la seguridad que tengo de mi parte, de mi cuerda. Si la aprendí bien y la ensayé muchas veces, mejora mi desempeño
ALTO	Canto lo más suave posible y escucho para sincronizar y que los sonidos que emito sean agradables. No siempre estoy satisfecha.
TENOR	En general me siento sincronizado ajustado al coro, y cuando no me siento así prefiero callarme y retomar.
BAJO	Normalmente vamos sincronizados pero hubo casos en los que nos fue difícil escucharnos por la sonoridad del lugar y esto hizo que perdiéramos el sincronismo, incluso yo con los de mi cuerda.
SOPRANO	No siempre me escucho sincronizada, por ese motivo me silencio y retomo porque considero que algo estoy haciendo mal si no retomo es porque no lo estoy escuchando bien y no logro engancharme
ALTO	Yo necesito saber las partes de las canciones y necesito que mis compañeras de cuerda también las sepan.
SOPRANO	Me complemento siguiendo a otras compañeras de la cuerda.
SOPRANO	Mi cuerda existe porque existen las demás.
BAJO	En algunas obras me cuesta sincronizar los tonos porque sigo a la cuerda que tengo más cercana

INTERSUBJETIVIDAD E/ PARTICIPANTES	
ALTO	El ajuste o sincronización varían. A medida que transcurren los ensayos se van realizando ajustes y al momento del concierto se espera que exista sincronización entre todos los integrantes del coro. Considero que los sonidos que yo canto, se ajustan a esos momentos.
BAJO	Como integrante del coro, mi mayor experiencia es la ESCUCHA, INTERACCIÓN, PARTICIPACIÓN.
SOPRANO	Aunque sean pocos y breves los momentos que actuamos como acompañamiento disfruto mucho de ellos.
ALTO	En todas las obras existe una interacción permanente con las otras cuerdas, por lo que nos encontramos con un desafío aún mayor
BAJO	Los momentos que participo fluidamente de los ensayos veo que el aporte a la cuerda y al coro en general es bueno.
SOPRANO	Procuro estar muy atenta para precisamente estar ajustada al resto del grupo.
ALTO	Somos una cuerda que en general estudia las partes y la considero más amalgamada que otras.
ALTO	Sé que todos dependemos de todos y tenemos que sincronizarnos, estar inspirados, estar conectados entre nosotros para poder transmitir el sentimiento que la música nos brinda
TENOR	Me da la oportunidad de poder escucharme a mí con mis errores y aciertos, me escucho muy acoplado a las obras y muy bien en lo musical.
ALTO	Del director del coro como nos trasmite el sentir de la música, como se debe ejecutar nos marca los tiempos en los ensayos y en los conciertos el que transmite seguridad tranquilidad y se disfruta la pasión que le pone y las expresiones corporales se sincroniza con todos y formamos una unidad, un todo.
ALTO	A la hora del Concierto me escucho sincronizada.
SOPRANO	Nos complementamos;
SOPRANO	Siento que sumo en general, es decir puedo acompañar y me doy cuenta que cerca de otra voz, ambas se potencian muy bien; siento que se fusionan.
SOPRANO	Me cuesta bastante sincronizar cuando en la cuerda de las sopranos hay una segunda voz, por ejemplo en sueño dorado del sol. En si cuando tengo que cantar como soprano segunda porque me se me pega demasiado la melodía de las sopranos primeras, y no puedo diferenciar bien mi voz
TENOR	Creo que mi cuerda es de las que más rápido se amolda a las partes.
BAJO	A pesar de estar separados por cuerda existen más cruces de miradas como buscando apoyo en el otro,
ALTO	A veces los escucho sincronizados (la mayoría) otras no, no sé de qué depende; si es por los mummillos, si tengo un mal día, si no estoy motivada
SOPRANO	Estoy dentro de ese sonido, ya no como espectador. Pertenezco a ese sonido,
BAJO	Una vez que se encuentran los distintos registros se ve un ensamble y la capacidad que tiene el grupo de mostrar algo pleno que es reciproco entre los coreutas y espectadores.
SOPRANO	En cuanto a la cuerda es muy buena la percepción porque al ser tantas tenemos cuando cantamos parecemos una sola y eso se debe a la práctica y a la buena escucha que tenemos. Y en la totalidad de todas las voces me gusta mucho como ensablamos todos juntos
TENOR	Es tan importante escucharse a sí mismo como escuchar a los demás puesto que cada voz es una referencia a los que cada cuerda interpreta, en mi caso personal suelo guiarme con las voces sopranos.
SOPRANO	En las obras que estoy segura si me escucho a mí misma y trato también de escuchar lo que hacen las demás cuerdas para sentir la obra en su totalidad, en lo personal cuando tengo bien segura mi parte me gusta escuchar lo que cantan las altas y los bajos
SOPRANO	Creo que mi desempeño es participativo en la escucha, porque necesito escuchar bien a las otras voces para tener segura mi voz y no

Claves
auditivas
(Percepción
auditiva-
acústica)

INTERSUBJETIVIDAD E/ PARTICIPANTES		perderme
SOPRANO	Cuando trato de estar a la altura de todas las voces de mis compañeras sopranos, creo que afinamos bien hay muchas niñas que afinan muy bien y trato de acoplarme.	
BAJO	Cuando todos sea por cuerda y todas las cuerdas juntas ensayamos y actuamos con estudio y responsabilidad el coro es un todo que suena bien y todos disfrutamos desde adentro y los espectadores que nos escuchan	
TENOR	Noto que hoy mi cuerda está a la altura de las necesidades que el director pide, pero en algunas cuerdas se escuchan variaciones de un ensayo al otro, temas musicales que fueron cantados y repasados que hoy no salen como tienen que salir.	
TENOR	Me escucho mucho a mí, y aprovecho la oportunidad para corregir los errores yo mismo.	
ALTO	Siempre estamos un paso adelante de las otras cuerdas, pero igualmente no damos todo el potencial que tenemos, la unión hace la fuerza y no siempre lo logramos.	
BAJO	Cuando se está ubicado entre varias cuerdas diferentes, uno tiene mayor percepción de lo que suena. Como expliqué antes, si los coreutas están mezclados, con un buen entrenamiento previo, se puede llegar a percibir si lo que uno canta pertenece al contexto de la obra o si está errado.	
ALTO	El hecho de cantar juntos, cerca y escuchándonos mejora mi sonido vocal y me da confianza, seguridad y tranquilidad.	
TENOR	Mi experiencia al participar de un coro me permitió descubrir una capacidad particular de desarrollar mi oído y poder así tener una percepción más clara de lo que es el sonido y especialmente el sonido de un grupo coral al interpretar una obra.	
SOPRANO	Como generalmente tenemos la melodía, quizás tenemos más seguridad. Pero eso también hace que no escuchemos lo suficiente a las otras cuerdas, que en un coro son fundamentales.	
ALTO	Siento que mi voz se fusiona bien con los otros miembros de mi cuerda y muchas veces funcionamos como una misma unidad.	
ALTO	Siento armonía, unión, me emociona escucharnos, me gusta el empuje que se pone para mejorar, juntarnos cuando no sale, ganas de progresar, aparte de compartir lindos momentos	
BAJO	Trato de escucharme a mí mismo en un principio para encontrar el tono y escuchar a los que son de mi tono,	
ALTO	Al principio solamente me escuchaba a mí y también a mi compañera de al lado y después de un tiempo empecé a escuchar a toda mi cuerda y así progresivamente logre escuchar la totalidad de coro, lo consigo mayormente en los conciertos y en los ensayos me resulta más difícil.	
SOPRANO	Prefiero cantar en la punta...por el sonido, por el espacio y porque percibo mejor el sonido del coro.	
SOPRANO	Siento que el sonido es más homogéneo, se van encontrando las voces y cada uno da lo mejor de sí en pos del coro.	
SOPRANO	Como la que más se destaca por sostener la melodía en gran parte de la obra.	
SOPRANO	En ensayo muchas veces escucha más a alguna de mis compañeras de cuerda....En concierto por lo general me escucho mejor a mí pero dentro del sonido del coro que los escucho mejor también en los conciertos	
ALTO	Me escucho a mí misma y a los demás	
SOPRANO	Sí. Debido a que la cuerda soprano en general lleva la melodía.	
ALTO	Lo he escuchado y me pareció que sonaba bien cuando no era parte de él. Ahora cuando lo escucho soy bastante crítica, sobre todo con alguno cuerda y sola.	
SOPRANO	A veces siento que el sonido grupal satura mi sonido y debo escuchar para adecuarme y engancharme... esto se relaciona con respecto a lo detallado punto 1 respecto al liderazgo.	
SOPRANO	Siento a la cuerda muy desapareja...con diferencias sonoras...a mí me cuestan los cambios en la cuerda y aún estamos adaptándonos a la cuerda	

INTERSUBJETIVIDAD E/ PARTICIPANTES	
SOPRANO	Quando escucho a las otras cuerdas femeninas percibo una melodía suave con un sonido que permite acompañar el sonido de la soprano; y personalmente me siento más cómoda cantando el registro de la contralto,
ALTO	Me gusta escuchar cómo se funden las voces entre sí, se armonizan en una misma melodía.
ALTO	Estando dentro del coro percibo en general buen sonido.
BAJO	Siempre mantengo un equilibrio al oír mi voz y al resto del grupo coral.
ALTO	Cuando canto me escucho a mi misma primero
ALTO	Considero que los sonidos que yo canto, se ajustan a esos momentos.
SOPRANO	Puedo escucharme cuando cantamos con volumen bajo o cuando somos pocos, caso contrario escucho más a los otros.
TENOR	Una cuerda puede sonar bien pero si las demás no suenan, no sirve de mucho, creo en la unidad en ese sentido, a veces soy guía, a veces acompaño y en cada presentación somos una unidad.
SOPRANO	Escucho a los otros. Especialmente a mi cuerda en los ensayos. En concierto trato de escuchar especialmente a todos.
SOPRANO	Me siento afinada y trato de escuchar para corregir mis errores. No canto más fuerte que las demás salvo si me lo dicen porque somos LA cuerda y trabajamos juntas.
TENOR	La voz tenor al ser la voz aguda de los varones es una voz que sobre sale por nivel de sonido y de coloratura, tengo entendido que es como la voz encargada de los matices o adornos dentro de una obra, me gusta mucho las voces agudas.
SOPRANO	Tiendo a escuchar siempre más al otro que a mi misma
SOPRANO	Siento que falta volumen en los bajos, pero creo que debe ser porque son pocos. Siento también que las mujeres; ambas cuerdas somos la gran mayoría tenerosas de subir el volumen por temor a equivocarnos.
BAJO	Va a depender del espacio o ámbito donde se encuentre dicho grupo coral (siempre que el mismo este cubierto), su resonancia, altura, etc., caso contrario las condiciones cambian.
ALTO	Cuando sé bien mi parte, puedo escuchar a todos los demás y recorrer con mi mente todas las cuerdas y disfruto las melodías, es espectacular, pero escucho a los otros siempre, sino es imposible cantar.
BAJO	Debido a que por ser Bajos marcamos el tiempo deberíamos sonar de manera tal que el resto nos escuche pero hay veces que ese objetivo no se logra
SOPRANO	Fui público de este coro. Participando del mismo se agudizó mi oído. Públicamente percibo un total de sonidos. Formando parte del mismo, puedo percibir un conjunto de voces, que generan un resultado final. Estoy dentro de ese sonido, ya no como espectador. Perteneczo a ese sonido,
SOPRANO	Me escucho y puedo escuchar perfectamente a mis compañeros. No tengo problema al respecto
SOPRANO	En verdad el coro ha alcanzado momentos memorables en la ejecución.
SOPRANO	En cualquier lugar siempre que sea adelante.
TENOR	Creo que cualquier ubicación es cómoda si estamos convencidos de que la obra va a salir bien
SOPRANO	Influye mucho si en la formación estoy al lado de una cuerda similar a la mía pero más baja, suelo bajar la afinación
TENOR	La afinación nos cambió en lugares que quizás no nos sentimos del todo cómodos.
ALTO	Me gusta tener a mi cuerda cerca, es horrible cantar sin escuchar, pq a veces por más esfuerzo que se haga no se escucha.

Claves espaciales
Percepción espacial-disposición)

INTERSUBJETIVIDAD E/ PARTICIPANTES	
ALTO	Considero que la disposición espacial incide en forma positiva cuando ya hay un nivel de confianza y complicidad con la voz o las voces que tenemos cerca; cuando nos acostumbramos a escuchar esas voces y sabemos, (de modo implícito o no), que vamos a articular, a responder, a complementarnos con ellas.
SOPRANO	Mi ubicación en los ensayos varía, ya que me gusta cantar con distintas compañeras para que mi oído escuche todas las voces, también es por una cuestión de sociabilización. Y en los conciertos tengo mi ubicación ya armada en segunda fila, y me siento cómoda siempre que pueda ver al director.
SOPRANO	Suelo ubicarme detrás. Generalmente armamos dos filas entre todas las voces. Las sopranos nos ubicamos en el inicio y finalización de las mismas
ALTO	Considero que es el Director quien debe disponer de la ubicación de cada voz y de cada cuerda en el lugar que mejor resultado aporte al Coro.
BAJO	Nos ubicamos detrás de todo y frente al público por una cuestión acústica de inferioridad numérica.
ALTO	Segunda línea dentro de mi cuerda, habiendo pasado por varias posiciones, la ideal para mí es primera línea
SOPRANO	Para mí es muy importante estar cómodos y un espacio adecuado. Pero creo que también se debe superar si no están dadas las condiciones que son más positivas.
ALTO	Me gusta mi disposición que es en el medio, en uno de los coros estaba como soprano, me gustaba también pero tenía que tener mucha concentración para llegar a las notas, me sentía con mucha responsabilidad, actualmente estoy como alto, me siento muy bien cómoda con mi voz al principio me iba a la cuerda de sopranos.
SOPRANO	Creo que la disposición está pensada para que el director en primer lugar tenga un sonido claro de lo que está pasando y luego que eso llegue al público de la mejor manera.
ALTO	Me incomoda cuando los otros integrantes de mi cuerda manifiestan malestar por su ubicación y argumentan no poder cantar al lado de una voz en particular o de una cuerda en general, y creo que esto afecta e influye en la ejecución de las obras.
ALTO	Por lo general me encuentro en el lado izquierdo del coro (derecho para el público) y eso me agrada junto con todas las de mi cuerda. Cuando estamos intercaladas con otras cuerdas me cuesta escuchar a mis compañeras sobre todo al tener sopranos muy cerca porque me es fácil irme con ellas.
ALTO	Para mí la disposición espacial es muy importante por lo expuesto arriba. Por lo tanto, va a incidir en el desempeño grupal.
SOPRANO	Siento que si estoy adelante tengo que estar mucho más segura de lo que canto, que si estuviera atrás
SOPRANO	Mi ubicación es frecuentemente adelante y en los extremos. La ubicación que me favorece mejor creo que es adelante
BAJO	Últimamente adoptamos una posición "en abanico" formando dos filas, los Bajos estamos en la parte central detrás de los Tenores y yo me encuentro a uno de los lados casi siempre del lado de las sopranos. En otro tipo de formación estaban las voces femeninas delante y las voces masculinas detrás y dentro de los Bajos me encontraban a uno de los lados.
SOPRANO	Puedo cantar al lado de otra cuerda y no sentir dificultad para sobrellevar la mía.
SOPRANO	La formación en las presentaciones deberían ser similares dentro de lo posible a la de los ensayos porque uno acostumbra al oído a escuchar las voces a su alrededor y armonizar con ellas.
BAJO	En el caso de la disposición en abanico ahora que somos más y que tenemos mucha diferencia en número con las voces femeninas, estar en el centro favorece a la emisión ya que somos menos pero estamos de frente al público mientras que las voces femeninas al estar en un ángulo diferente se logra que la emisión sea más pareja. En la otra formación éramos más parejas en número así que la forma en dos filas de frente hacia que la emisión sea pareja.
SOPRANO	Yo me siento más cómoda cantando con todas las sopranos juntas no por separado, o sea en dos grupos,

INTERSUBJETIVIDAD E/ PARTICIPANTES	
BAJO	Cada formación espacial coral tiene un sentido acústico que inevitablemente influye en el sonido grupal.
BAJO	Si creo debe influir según la reverberación del lugar donde cantamos y cómo rebota el sonido, ahí sí considero debe influir la ubicación.
TENOR	Me ubico donde el director decida, pero me molesta que algunas compañeras que les molesta que mi cuerda cante al lado de ellas porque dicen que no escuchan a los demás y eso incomoda
ALTO	En los ensayos suelo estar en la segunda fila de las mezzos por afinidad con mis compañeras, en los conciertos suelo estar en la punta frente a las sopranos y es esa la formación en que más cómoda me siento.
TENOR	Me siento muy cómodo formando parte de sector central de la herradura en la fila delantera y creo que por el número de integrantes de cuerda es el mejor lugar tanto en el sonido como en lo visual para ver al director.
BAJO	Prefiero ubicarme al centro para escuchar con ambos oídos a ambos lados. Me ha tocado a un costado y me cuesta escuchar voces que están en el otro extremo, aunque se tiene una mejor visión del grupo y el director estando a un costado.
SOPRANO	Agrupados por cuerda uno se siente más relajado con el apoyo del compañero.
BAJO	Depende del director, a veces es lateral izquierda, a veces en el medio de las cuerdas. A mí, en lo personal, me gusta cuando las cuerdas se mezclan, y mucho más cuando los coreutas están mezclados.
SOPRANO	Siempre iba a la punta. En el anterior que estuve normalmente me ponían en el medio de mi cuerda porque sabía las partes y servía de guía para las que se perdían. Me gusta estar en la punta, me siento cómoda además porque sé que mi cuerda está segura y no está dependiendo de mí, me escucho más en esa posición.
SOPRANO	Para mí incide y condiciona
SOPRANO	Mi ubicación en el coro es en la primera fila, por mi estatura, de lo contrario no podría ver al director. Me siento cómoda en ese lugar.
ALTO	No tengo hasta hoy formación de preferencia, y para el sonido en general, opino que cualquiera sirve si hubo previo estudio.
TENOR	La disposición espacial tiene mucho que ver, pero cuando la obra ya más o menos está sonando, sino creo que no tiene ningún sentido. El variar la disposición le puede dar otra sonoridad al coro
TENOR	Variar la disposición le puede dar otra sonoridad al coro.
SOPRANO	Por lo general, en concierto, estamos agrupados por cuerda. Aunque es muy útil en los ensayos cantar mezclados, lo que da un alto nivel de concentración.
SOPRANO	Personalmente me gusta cantar más por cuartetos u otras formaciones que no sean la "clásica" por cuerda. Siento que el sonido es más homogéneo, se van encontrando las voces y cada uno da lo mejor de sí en pos del coro. Y si es la formación clásica prefiero cantar en la punta... por el sonido, por el espacio y porque percibo mejor el sonido del coro
BAJO	Depende quien esté a mi lado derecho e izquierdo será más fácil o difícil cantar, dado que me apoyo mucho en los coreutas más experimentados o virtuosos y de ellos aprendo y mejoro mi cuerda.
ALTO	En la firmeza del sonido tengo mayor seguridad y me siento más cómoda.
SOPRANO	Mi ubicación es la 1er hilera de cuerda soprano, sólo por una cuestión de altura de las personas, tratando de lograr una armonía estética del grupo.
TENOR	Es importante que el director ubique las voces acorde a cada registro y coloratura.
ALTO	Me gusta la tradicional, adelante mezzos y sopranos, atrás bajos y tenores.
TENOR	Me gusta cantar en medio de las sopranos a mi derecha y las contraltos a mi izquierda es decir sopranos, tenores, contraltos y bajos, al presentarnos es muy cómodo para mí cuando se hace semicírculo.

Claves visuales (percepción visual)	ALTO	Para la interpretación del repertorio considero necesario e importante: el estudio individual a diario, la constancia y el compromiso de cada uno hacia el grupo en asistir a todos los ensayos y observar constantemente en cada Concierto los movimientos del Director al momento de cantar.
	SOPRANO	También sé que soy bastante aplicada y trato siempre de reparar y aprenderme las partes para cantarlas sin partitura ya que me siento más segura y confiada "confiando" en la dirección y en los matices que se van dando.
	SOPRANO	Es fundamental para mí mirar al director y seguir sus indicaciones.
	SOPRANO	En la posición que yo pueda ver al Director y preferentemente adelante (porque soy baja de estatura)
	SOPRANO	Tuve experiencias de encontrarme en la 2da fila y la incomodidad que se me presentó fue al no poder ver con claridad las marcas del director, lo que es fundamental para mí seguir su dirección
	SOPRANO	Me siento cómoda siempre que pueda ver al director.
	SOPRANO	Al tener público tenemos que prestar mucha atención en cómo nos dirigen y recordar todas las cosas que vimos en el ensayo.
	ALTO	No pierdo de vista las indicaciones del Director, fundamentalmente y busco miradas cómplices, que describan lo que estamos reflejando.
	ALTO	Este ejercicio de complementarse obviamente no es individual, muchas veces nos miramos o simplemente nos quedamos en silencio hasta tener mayor seguridad.
	ALTO	Me escucho a mí misma primero y busco la mirada de aprobación del Director.
	TENOR	Formando parte de sector central de la herradura en la fila delantera y creo que por el número de integrantes de cuerda es el mejor lugar tanto en el sonido como en lo visual para ver al director.
	SOPRANO	Por mi altura creo que a veces estorbo la vista de mis compañeras.
	SOPRANO	Si el Director no marca me cuesta sincronizar.
	ALTO	Transmite seguridad tranquilidad y se disfruta la pasión que le pone y las expresiones corporales se sincroniza con todos
BAJO	Estando desde afuera se aprecia un espectáculo integral, donde la imagen, los movimientos y la atención de los coreutas influyen. En cuanto al sonido, creo que se percibe más homogéneo ya que uno está lejos, en esa ubicación, de la cuerda que sabemos.	
ALTO	En todas las ocasiones hay que destacar la importancia del director del coro como nos trasmite el sentir de la música, como se debe ejecutar nos marca los tiempos en los ensayos	
BAJO	Otro aspecto diferente es la sonoridad del lugar de ensayo es conocido por todos	
ALTO	No se toma los ensayos como se debería, como algo serio. Se conversa demasiado. (
TENOR	Para lograr un sonido coral de muy buena calidad es necesario el ensayo y perfección del mismo de manera personal por voces y al hacer el ensamble buscar que sea excelente,	
SOPRANO	En una situación de ensayo siempre estamos más distendidos, es un momento de aprendizaje: podemos equivocarnos y volver a reparar nuestras partes hasta que salga bien.	
BAJO	Si bien trato siempre de estar relajado, porque me gusta cantar, es en el ámbito del ensayo en el que estoy más relajado,	
SOPRANO	En el ensayo se ponen en juego otras variables... como el permiso a equivocarnos o no, el compartir apreciaciones, saberes y aprendizajes.	
SOPRANO	Escucho a los otros. Especialmente a mi cuerda en los ensayos	
BAJO	Si cambia bastante, el ensayo está para corregir los errores y modificar aquellas partes que son necesarias para expresar lo mejor de uno en un concierto.	
Situación de ensayo		

CONTEXTO DE ACCION	
BAJO	A la hora de trabajar una obra nueva, el que lee la mayoría de las veces logra cantar la parte antes que los demás.
SOPRANO	Tenemos dificultad, pero con los ensayos se llega a la armonía
SOPRANO	En situación de ensayo, me siento totalmente relajada, aunque atenta y disciplinada
SOPRANO	Cuando estamos en los ensayos me escucho más al aprender alguna parte, para poder cantarla bien después. Cuando ya estoy segura y cantamos todos escucho a la cuerda y comparo lo mío con las demás.
ALTO	Durante la situación de ensayo estamos relajados, cómodos, conocemos el lugar y sabemos que si nos equivocamos, se realizarán las correcciones y observaciones necesarias, pero no quedamos expuestos frente a un público.
TENOR	Cantar en un ensayo, es un tanto más relajado que cantar en un concierto.
SOPRANO	Diferente del ensayo, de la cual a pesar de la dificultad del aprendizaje de los coreutas, tiene paciencia y dinamismo para que la clase no sea tediosa y eso creo que lo logramos en nuestro grupo.
BAJO	Cuando ensayamos uno está más distendido, en un principio no le damos una importancia extrema si falta uno u otro,
ALTO	Me gusta cómo se escucha en el grupo y la buena energía que se genera ensayo tras ensayo.
BAJO	Con respecto a la comunicación creo que en los ensayos somos de mezclamos más que en las presentaciones,
ALTO	Necesito silencio, me molesta el murmullo para poder concentrarme.
SOPRANO	Y el ensayo es un espacio de entrega y ejecución aunque sea en proceso y en un ámbito diferente al concierto.
BAJO	La preparación es más exhaustiva ante una presentación, aunque se practica para los ensayos, es más intenso para las presentaciones,
SOPRANO	En un ensayo estoy más relajada: estamos aprendiendo y siempre se puede volver a empezar.
BAJO	Si, analizar al coro como espectador fue muy emocionante e inspirador, en cambio durante el transcurso de trabajar para el mismo, la experiencia fue un poco más dura debido a la presión personal de exigirme para obtener resultados exitosos,
TENOR	Los ensayos permiten afianzar lo repasado de manera particular y hacer grupalmente suele haber diferencias estrés y otras situaciones
BAJO	En los ensayos, uno está acostumbrado a un espacio y a un sonido del mismo, por lo que cantar ahí se termina volviendo hasta cómodo.
BAJO	En realidad disfruto del ensayo de la obra completa a veces más que la situación de concierto por la presión que genera presentarse en público.
BAJO	Creo que en los ensayos se ensaya la canción en forma cortada para ir corrigiendo los errores
BAJO	Ya que a veces no puedo asistir a todos los ensayos, entonces es difícil engancharme y seguir al resto.
SOPRANO	En los ensayos varía, ya que me gusta cantar con distintas compañeras para que mi oído escuche todas las voces,
BAJO	Creo que ese sonido coral se logra con mucho ensayo,
SOPRANO	En los ensayos voy a aprender.
SOPRANO	En el ensayo podemos repetir una parte, podemos parar y seguir
BAJO	En el último coro que canté me incorporé ya cuando este tenía mucho repertorio y no aprendí ninguna canción de arranque. Me fue muy difícil lograr un buen desempeño pero a la vez lo consideré desafiante y eso me estimulaba a prestar más atención.

CONTEXTO DE ACCION	
BAJO	Otro aspecto es la entrada y la postura, en los ensayos ya comenzamos sentados y así seguimos,
SOPRANO	En ensayo muchas veces escucha más a alguna de mis compañeras de cuerda
SOPRANO	En el ensayo uno está más relajado aprendiendo la obra a pesar que cueste aprenderlas uno se permite equivocarse una y otra vez hasta el hartazgo hasta que sale,
BAJO	Hubo casos en los que nos fue difícil escucharnos por la sonoridad del lugar
TENOR	Es mucho mas gratificante cantar en una situación de concierto, sino para qué ensayar.
ALTO	En el concierto, hay otros factores y sensaciones que aparecen, nervios, ansiedad, adrenalina, que influyen y modifican la experiencia.
BAJO	En un concierto cuando alguien no va o no avisa con tiempo que va a faltar noto alguna molestia y que de una forma u otra se transmite.
SOPRANO	Si hay nervios propios por poder ejecutar todos, lo que hemos ensayado.
ALTO	En situación de concierto hay variables que inciden fuertemente: sentimos cierta presión porque no queremos equivocarnos; se pretende una concentración que normalmente es difícil lograr dadas las características de cada lugar, si hay poco o mucho público; si ese público aplaude, si hace silencio mientras cantamos.
ALTO	En la situación de concierto se pone de manifiesto el trabajo realizado durante los ensayos. Lo que se observa como un producto en un concierto muestra a las claras el compromiso y la dedicación de cada integrante del Coro en cada ensayo.
SOPRANO	El director creo que juega un papel importante porque él es el que da seguridad al grupo, confianza, estímulo antes de salir a cantar, por supuesto un director totalmente diferente del ensayo
SOPRANO	Cuando cantamos en concierto nuestros sentidos se exigen al máximo. No podemos equivocarnos, no podemos detenemos. Pero la gratificación de poder expresar eso que tenemos en nuestro corazón y nuestra mente es sumamente poderosa
SOPRANO	En una situación de concierto escucho a todo el coro porque puedo decir que ya estoy segura en lo que canto, así que sólo me queda disfrutar de la música que hacemos.
BAJO	Si creo que en las presentaciones a pesar de estar separados por cuerda existen más cruces de miradas como buscando apoyo en el otro, cosa que en los ensayos se ve menos.
SOPRANO	La situación de concierto que aún es muy estresante para mí,
SOPRANO	Eso hace que cuando cantamos en un concierto sea importante demostrar todo eso, que amamos lo que hacemos, director y coreutas más allá de la nota y más allá de todo.
BAJO	En el concierto se hace de corrido,
BAJO	Respecto al concierto hay cierta ansiedad, temor al error en algunas obras y la emoción de dar lo mejor a quienes vienen a vernos y escucharnos.
BAJO	En los conciertos se debe ingresar caminando y cantar parados, a veces también la ropa que usamos puede influir si estamos más o menos cómodos
SOPRANO	En los conciertos es que uno se siente más responsable y piensa que no está seguro hasta que sale la primera obra para mí depende todo eso sale bien y después todo sale bien, a veces se siente como que es importante el lugar, el ámbito la predisposición del público, a veces hay que remarla, también hay que tener en cuenta el ánimo de cada uno y del conjunto del coro la seguridad que tenemos de las obras
SOPRANO	En conciertos sólo escucho las voces de la segunda fila y me escucho mejor.
BAJO	La sonoridad del lugar de ensayo es conocido por todos, en cambio el lugar del concierto se conoce minutos antes de la actuación o en la

CONTEXTO DE ACCION	
	presentación misma sin previo ensayo en el lugar para controlar la sonoridad.
SOPRANO	Observo un avance grupal...sobre todo en conciertos donde si "pifamos" se va acomodando el sonido gracias a la memoria auditiva u otros factores.
ALTO	En el contexto general, según mi experiencia de 5 años en el mismo coro, en situación de concierto nos potenciamos. Como dije anteriormente la unión hace la fuerza.
SOPRANO	En concierto estoy más expectante porque quiero que todo salga bien, por el director y por el esfuerzo de todos mis compañeros coreutas.
SOPRANO	Ya que en el concierto cantamos con más volumen, pero son experiencias diferentes, ya que en concierto estamos un poco estructurados y más atentos.
SOPRANO	En concierto trato de escuchar especialmente a todos.
BAJO	Al momento de presentar el repertorio ante el público la experiencia se volvía tan gratificante o aún más que cuando lo vivía como espectador.
SOPRANO	En concierto por lo general me escucho mejor a mí pero dentro del sonido del coro que los escucho mejor también en los conciertos
ALTO	En los conciertos el que transmite seguridad tranquilidad y se disfruta la pasión que le pone y las expresiones corporales se sincroniza con todos y formamos una unidad, un todo.
SOPRANO	Y en los conciertos tengo mi ubicación ya armada en segunda fila, y me siento cómoda siempre que pueda ver al director.
BAJO	Estar en el centro favorece a la emisión ya que somos menos pero estamos de frente al público
ALTO	Siento que en cada presentación que estamos más armónicos y logramos un sonido que transmite el sentimiento de la música, todos estamos con el alma en cada nota y se siente una energía que nos moviliza.
SOPRANO	Y en los conciertos voy a disfrutar de que el trabajo del director llegó a buen puerto, por eso estamos en ese lugar que es nuestra meta.
SOPRANO	En el concierto es brindar y disfrutar el fruto de los ensayos...es compartir las obras, ejecutarlas para los que escuchan
SOPRANO	En las situaciones de concierto si se modifican muchas cosas, influyen los nervios las inseguridades en algunas partes específicas de las obras.
TENOR	En un concierto se muestra el trabajo tal vez de mucho tiempo suele pasar un momento de nerviosismo pero luego se disfruta y mucho
BAJO	En el ámbito del ensayo en el que estoy más relajado, pero eso hace que en los conciertos este más conectado con el coro, la cuerda y el director
BAJO	Cuando se canta en vivo, este ambiente cambia y por lo tanto, adaptar su oído al mismo es un trabajo a realizar. Con la experiencia uno lo realiza de manera más ligera, pero no pasa así al principio. También tiene mucho que ver la presencia de un público, sea numeroso o no, ya que uno está acostumbrado a tomarlos como "jueces" de la actividad que estás mostrando. Corre mucho también la seguridad de uno ante lo que hace para que el vivo salga lo más parecido al ensayo. En estos años de música, me doy cuenta que uno canta o toca diferente casi siempre, sea en el mismo lugar o en otros. Uno como músico tiene que buscar la manera para que esas veces, aunque sean únicas e irrepetibles, salgan lo más fluido posible, y creo que la mejor manera de eso no solo cantando mucho en vivo o en situación de concierto, sino con una disciplina técnica personal. Los nervios siempre corren ante una experiencia nueva, pero hacer música es comunicar algo, sean palabras, notas, sonidos... Y si uno tiene en claro eso que comunicará, aunque no salga lo más correcto posible, se entenderá, y ahí está el germen que luego generará la música.
ALTO	Vamos preparados para ello: producidos, acompañados por nuestras familias o amigos. Nos concentramos y con ansias de hacerlo bien para que el director se sienta orgulloso y para sentir que nuestros esfuerzos no fueron en vano.
SOPRANO	En concierto siempre están los nervios que pueden influir a la hora de cantar, al tener público tenemos que prestar mucha atención en cómo nos

	dirigen y recordar todas las cosas que vimos en el ensayo.
BAJO	Cuando el coro suena bien y tiene muy estudiada la obra musical, el concierto es como un examen a nosotros mismos y el aplauso del público la recompensa más hermosa luego del propio disfrute personal de formar parte del coro.
ALTO	Cuando estamos interpretando una Obra en una actuación, es muy fuerte la fuerza interna y escuchó todas las voces, y no pierdo de vista las indicaciones del Director, fundamentalmente y busco miradas cómplices, que describan lo que estamos reflejando.

APÉNDICE III - Capítulo 6

Análisis temporales, dinámicos, kinéticos y de altura



Fig. AIII.1: Visualizaciones de los análisis realizados de *timing* y dinámica superpuestos a los movimientos del director para cada una de las voces del coro por separado. El eje y muestra los valores temporales en *bpm* y la dinámica en *dB*. El eje x corresponde a las notas cantadas por cada voz. La línea verde inferior representa la dinámica de movimientos del director.

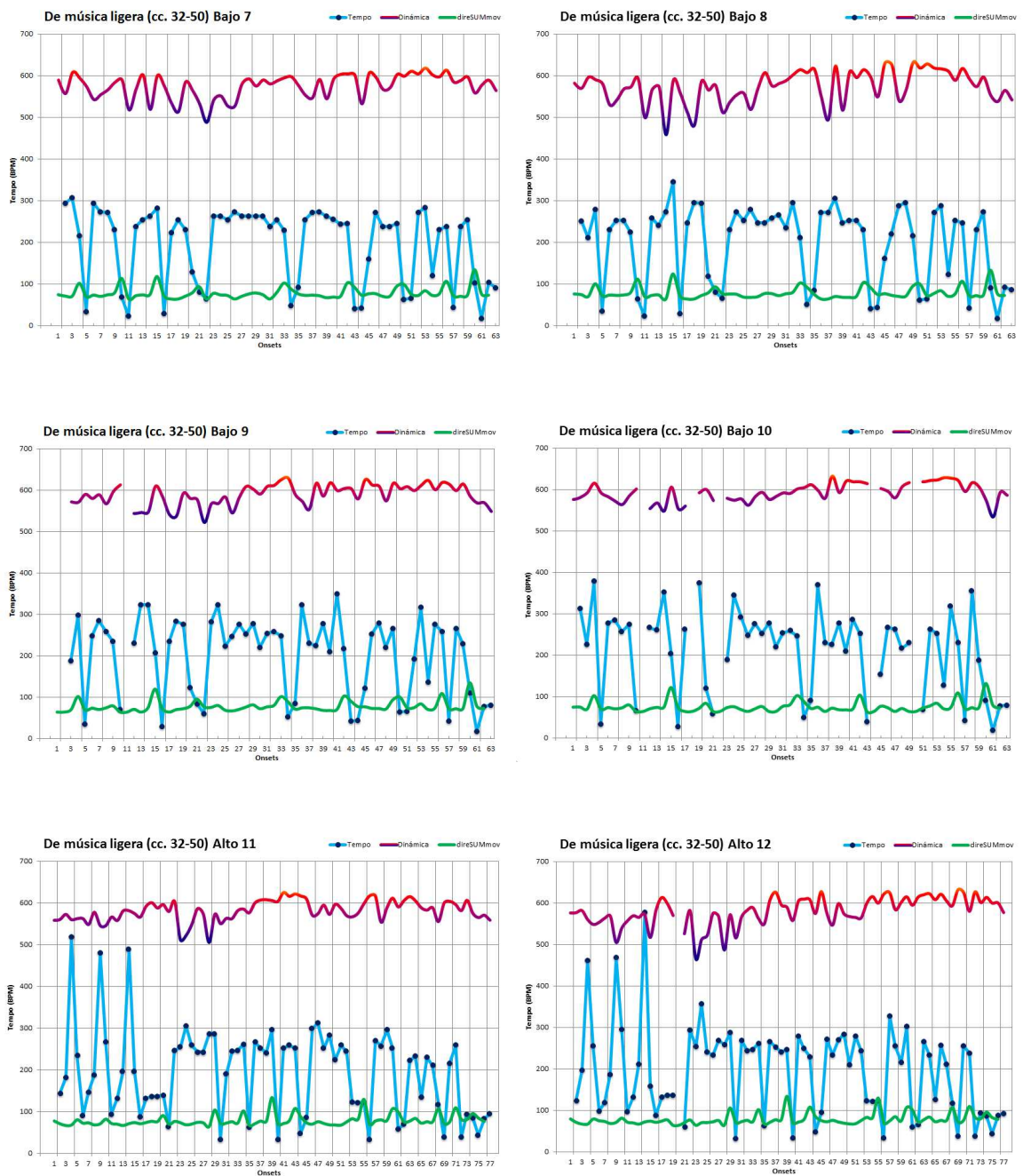


Fig. AIII.2: Visualizaciones de los análisis realizados de *timing* y dinámica superpuestos a los movimientos del director para cada una de las voces del coro por separado. El eje y muestra los valores temporales en *bpm* y la dinámica en *dB*. El eje *x* corresponde a las notas cantadas por cada voz. La línea verde inferior representa la dinámica de movimientos del director.

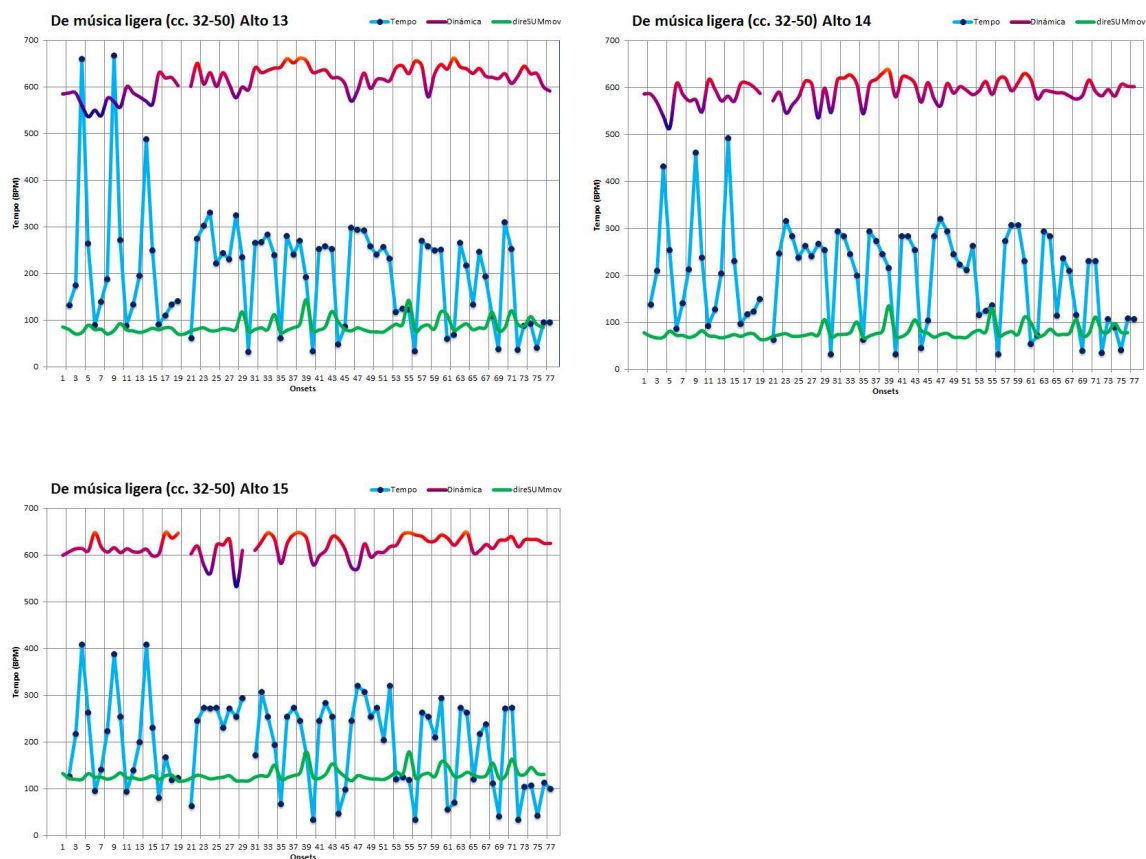


Fig. AIII.3: Visualizaciones de los análisis realizados de *timing* y dinámica superpuestos a los movimientos del director para cada una de las voces del coro por separado. El eje y muestra los valores temporales en *bpm* y la dinámica en *dB*. El eje x corresponde a las notas cantadas por cada voz. La línea verde inferior representa la dinámica de movimientos del director.

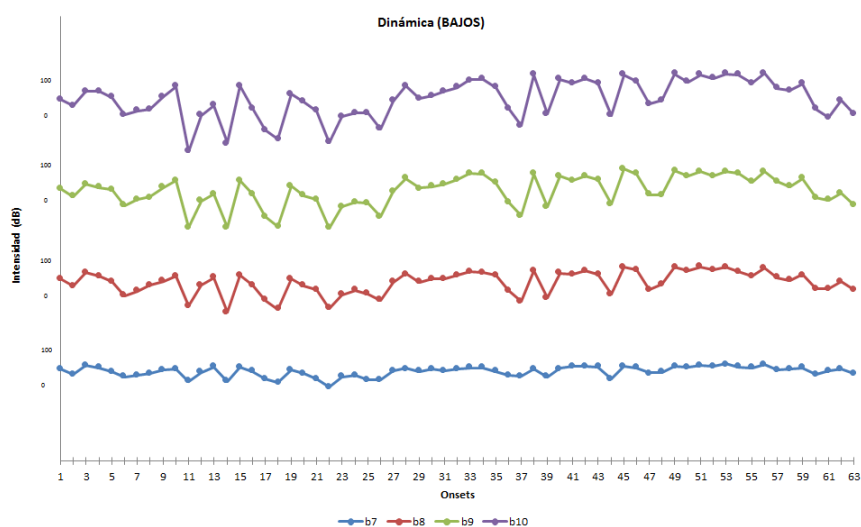


Fig. AIII.4: Curvas de dinámica de los bajos (nro. 7 a 10 de abajo hacia arriba). Se trata de un multigráfico donde el eje x corresponde a la cantidad de notas cantadas y el eje y muestra los valores dinámicos en decibelios (dB) apilados para cada voz de bajo.

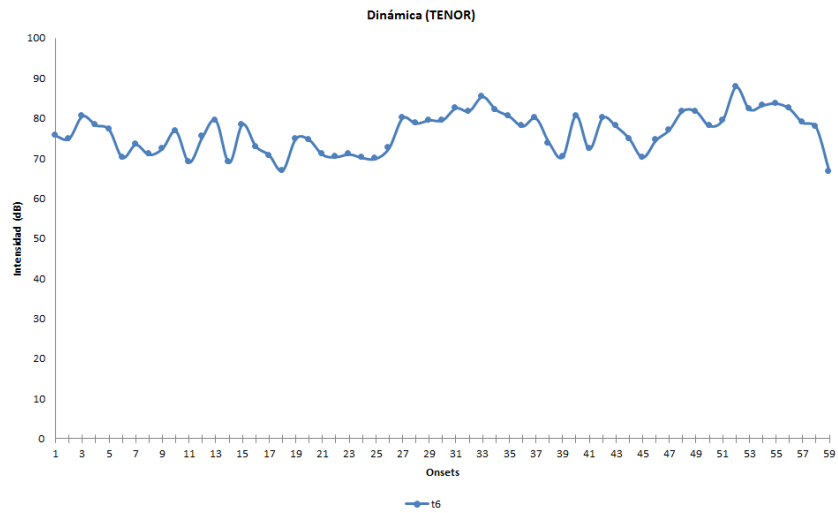


Fig. AIII.5: Curvas de dinámica del tenor (t6). El eje x corresponde a la cantidad de notas cantadas y el eje y muestra los valores dinámicos en decibeles (dB) apilados para cada nota cantada.

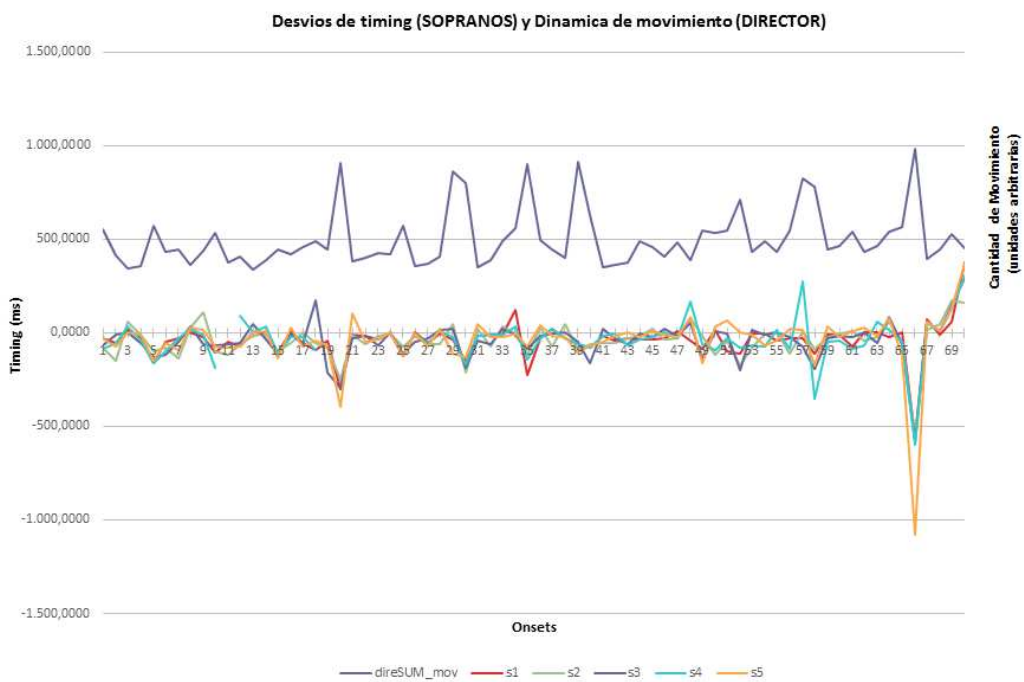


Fig. AIII.6: Perfiles de *timing* de la cuerda de sopranos. El eje y muestra los valores de desvíos temporales en milisegundos. El eje x corresponde a las notas cantadas por cada soprano. La línea azul superior representa la dinámica de movimientos del director.

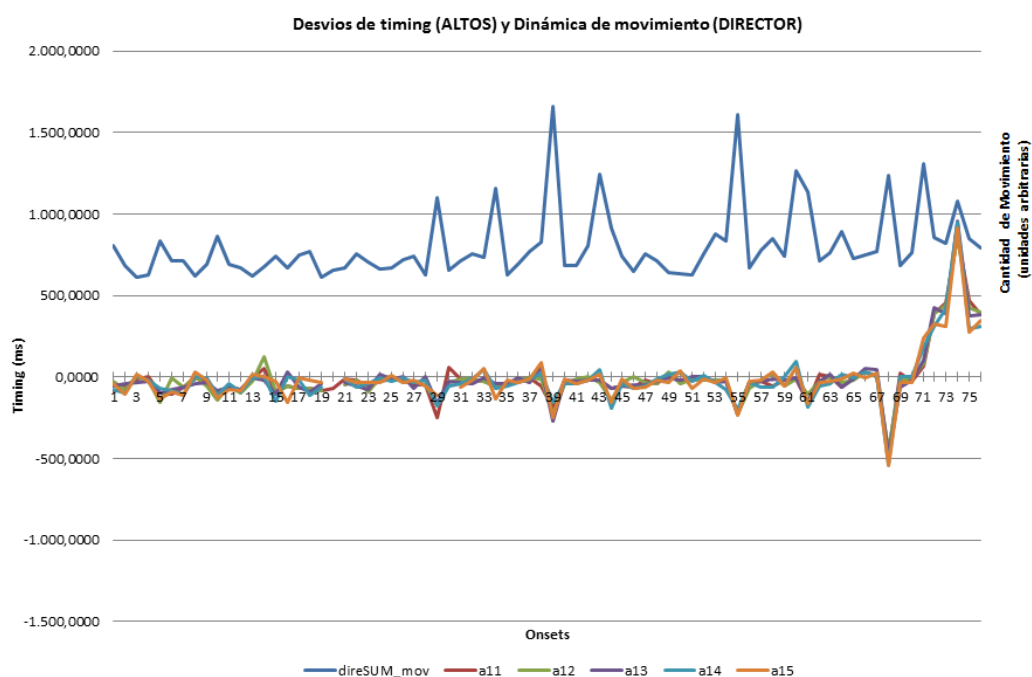


Fig. AIII.7: Perfiles de *timing* de la cuerda de contraltos. El eje y muestra los valores de desvíos temporales en milisegundos. El eje x corresponde a las notas cantadas por cada alto. La línea azul superior representa la dinámica de movimientos del director.

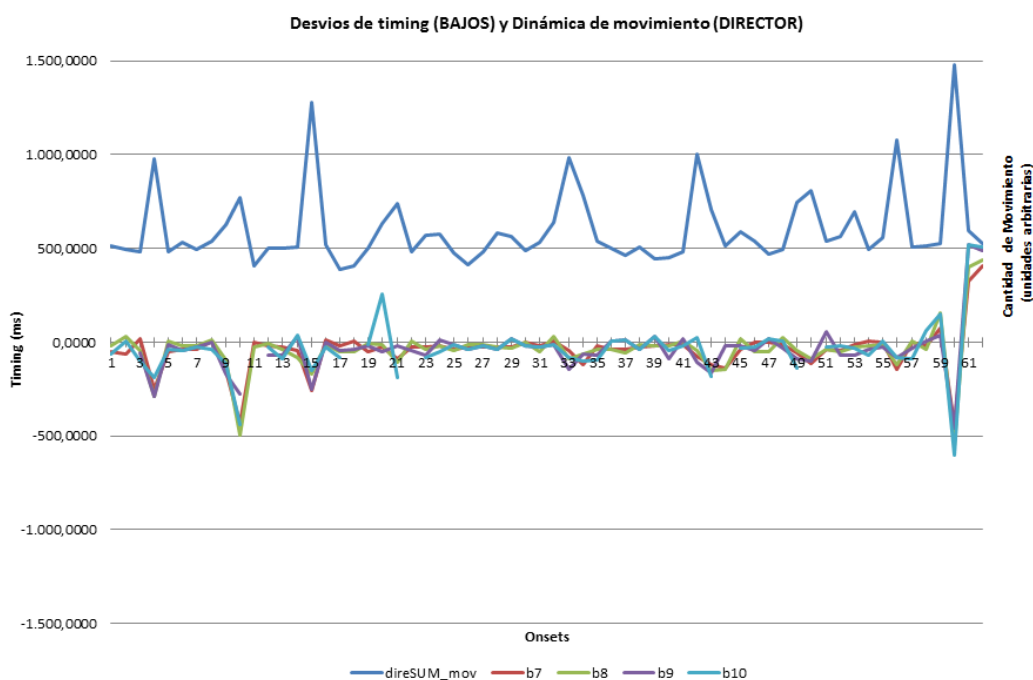


Fig. AIII.8: Perfiles de *timing* de la cuerda de bajos. El eje y muestra los valores de desvíos temporales en milisegundos. El eje x corresponde a las notas cantadas por cada bajo. La línea azul superior representa la dinámica de movimientos del director.

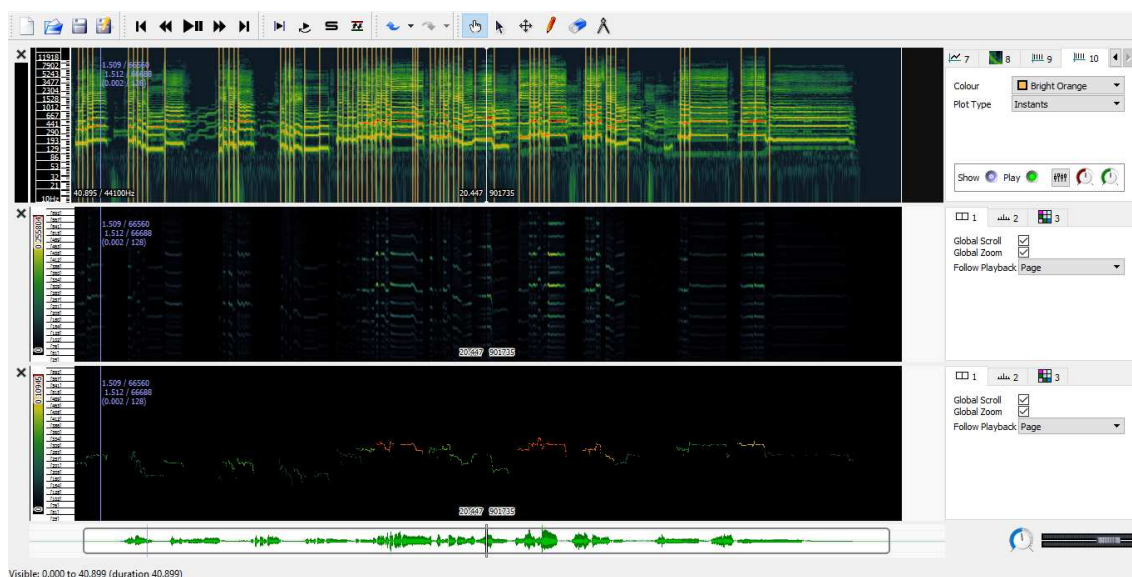


Fig. AIII.9: Entorno de trabajo de *Sonic Visualiser* con los pasos para el *pitch tracking*. El primer panel muestra la anotación manual de los ataques sobre la envolvente dinámica. Los paneles de abajo, muestran los filtros aplicados por *MELODIA* para la obtención del contorno de frecuencias cantado.

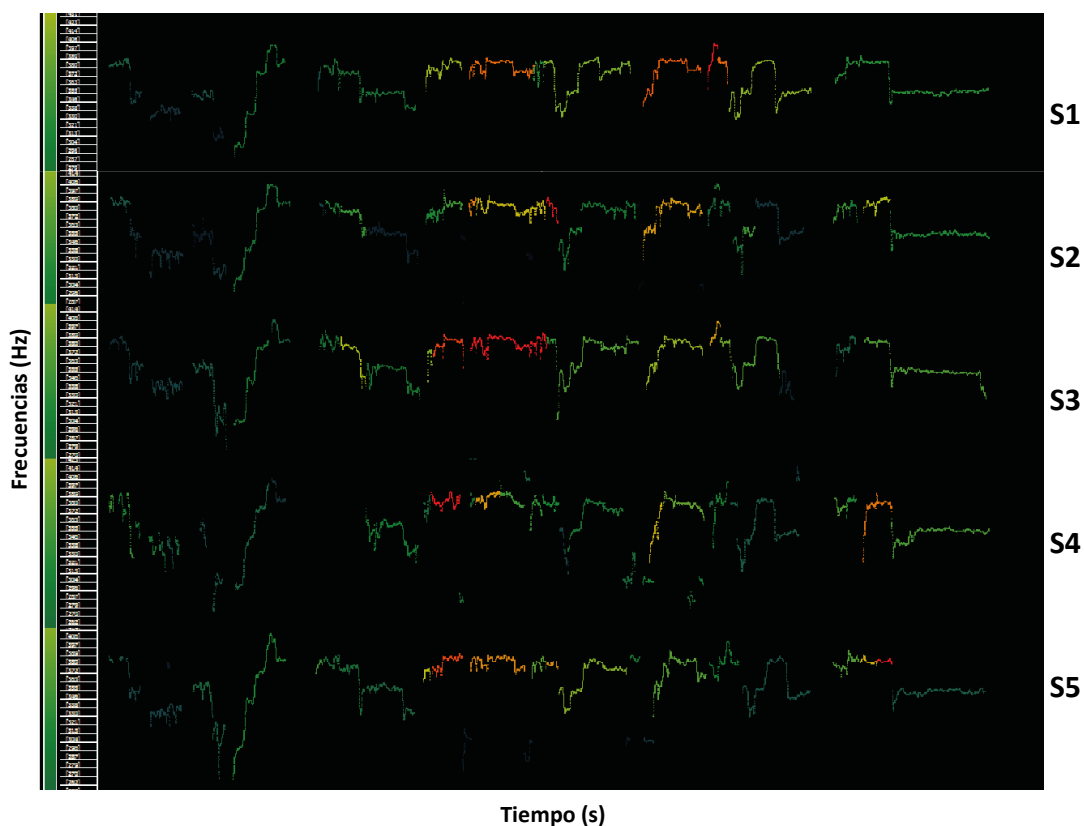


Fig. AIII.10: Visualización del espectro de frecuencias de cada una de las voces de sopranos durante el fragmento analizado. Obtenido con *Sonic Visualizer (plug-in MELODIA)*.

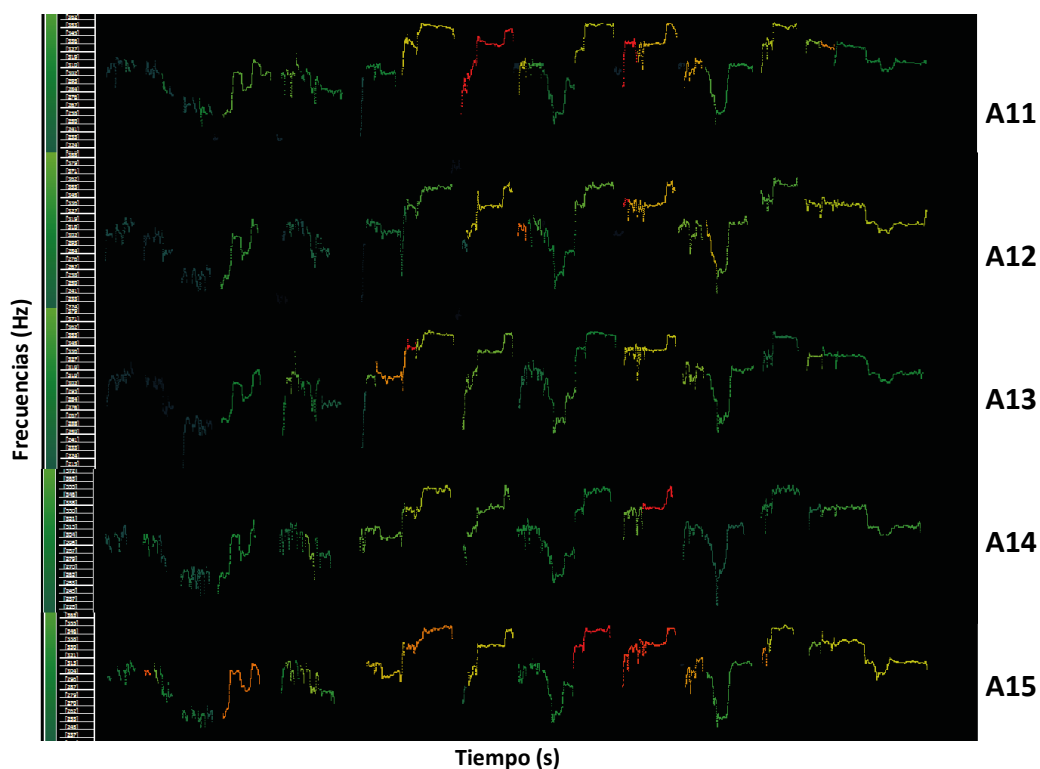


Fig. AIII.11: Visualización del espectro de frecuencias de cada una de las voces de contraltos durante el fragmento analizado. Obtenido con *Sonic Visualizer (plug-in MELODIA)*.

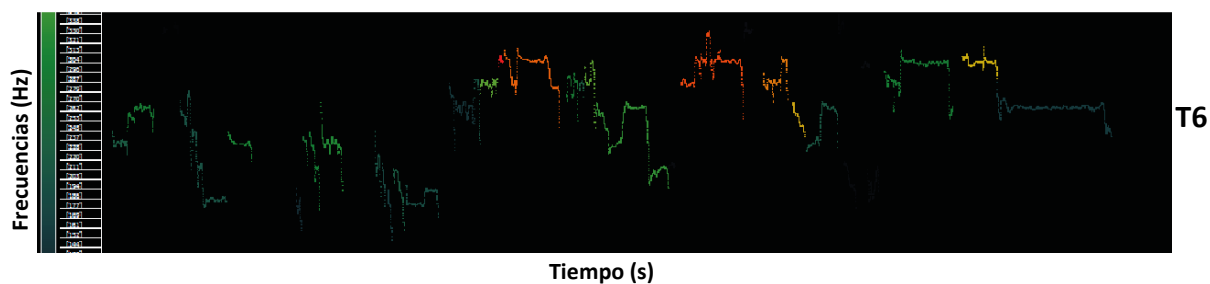


Fig. AIII.12: Visualización del espectro de frecuencias de la voz del tenor durante el fragmento analizado. Obtenido con *Sonic Visualizer (plug-in MELODIA)*.

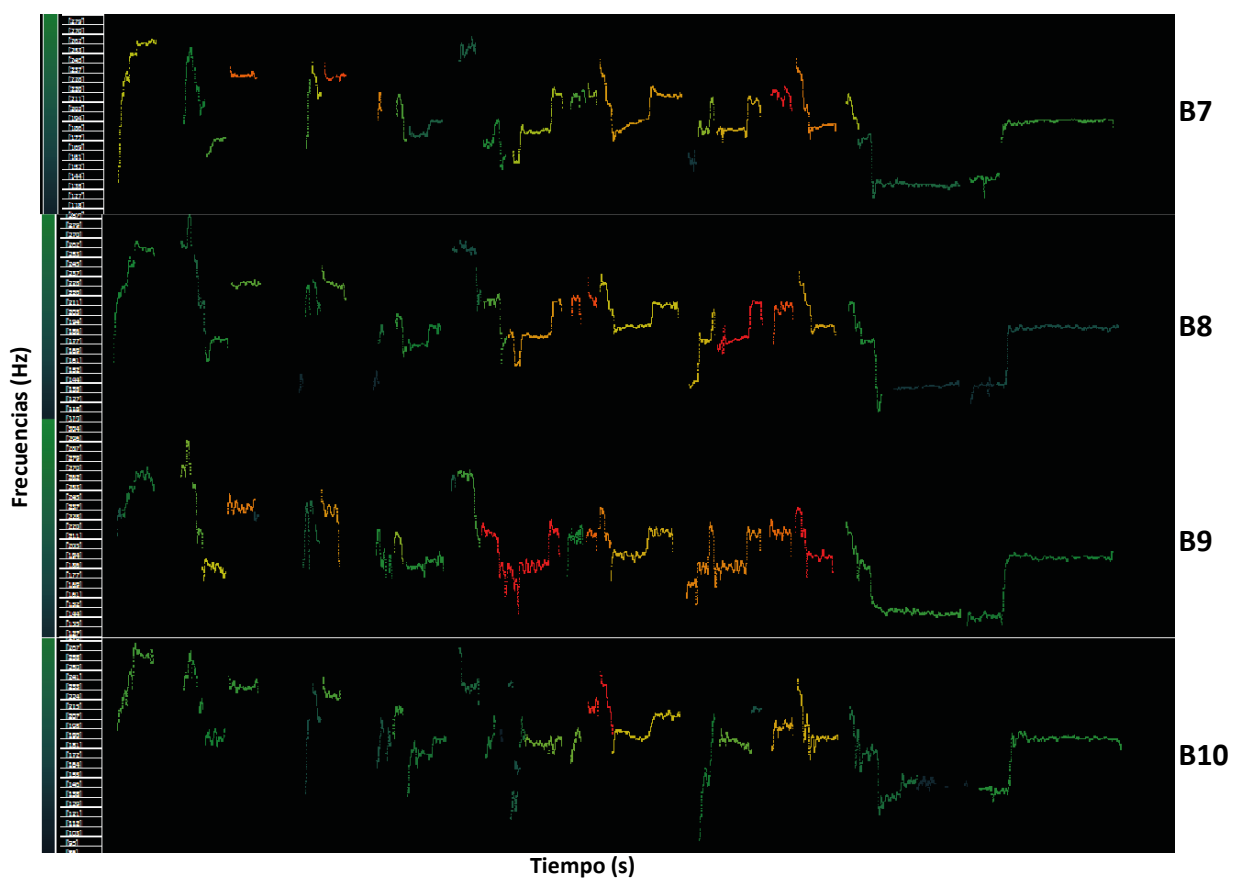


Fig. AIII.13: Visualización del espectro de frecuencias de cada una de las voces de bajos durante el fragmento analizado. Obtenido con *Sonic Visualizer (plug-in MELODIA)*.

ANEXO I - Capítulo 6

De música ligera *(G. Cerati)* *Arr: D. Sarquis (2/05)*

Musical score for Soprano (So.), Alto (Co.), Tenor (Te.), and Bass (Ba.) parts. The score is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are: Tu tum tu - rum tum Tu tum tu - rum tum uh uh uh uh. E - lla dur - mió al ca - lor de las

Musical score for Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The score is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are: du ah uh uh uh uh uh uh uh uh. ma - sas, Y yo des - per - té que - rien - do so - ñar -

Musical score for Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The score is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are: uh du ah du tum tu - rum tum uh uh uh uh. la. Al - gún tiem - po a - trás pen - sé en es - cri - bir -

13

S. uh uh uh uh uh nun - ca sor - teé

C. uh uh uh uh uh nun - ca sor - teé nun - ca sor - teé

T. le que nun - ca sor - teé las tram - pas del a

B.

17

S. de a-quel a-mor— de a-quel a-mor— DE AQUEL AMOR— DE

C. de a-quel a-mor— de a-quel a-mor— DE AQUEL AMOR—

T. mor.— de a-quel a-mor de a-quel a-mor DE AQUEL AMOR— DE MÚSICA LI

B. de a-quel a-mor de a-quel a-mor DE AQUEL AMOR— DE MÚSICALI-

21

S. MÚ-SICALI-GERA, ah NA-DA NOS NADANOSLI - BRA,——

C. DEMÚ-SICALI GER-A, NA-DA NOS NADA NOS LIBRA,——

T. GERA, Y NADA NOS LIBRA,—— NADAMÁS

B. GERA, Y NADA NOS LIBRA,—— NADAMÁS

25

S. NA-DAMÁS QUE-DA — Ah ah NA-DA MÁS NA-DA MÁS

C. ah NA-DAMÁS QUE-DA. Ah NA-DA MÁS NA-DAMÁS

T. QUE-DA. NA - DA NA-DA MÁS NA-DAMÁS

B. QUEDA. QUE-DA. Ah NA-DA MÁS

29 a CODA

S. Tu tum tu - rum tum Tu tum tu - rum tum Tu tum tu - rum tum

C. ah ah ah Tu tum tu - rum tum Tu tum tu - rum tum Tu tum tu - rum tum

T. Tu tum tu - rum tum Tu tum tu - rum tum No le en - via - ré

B. Tu tum tu - rum tum Tu tum tu - rum tum

33

S. Tu tumtu - rumtum Tu tum tu - rum tum uh uh uh uh uh

C. Tu tumtu - rum tum Tu tumtu - rum tum uh uh uh uh uh pien-so e-vi-tar

T. ce - ni - zas de ro - sas, ni pien - so e - vi - tar

B.

49 *f*

S. DE A-QUEL A-MOR DE MÚ-SI-CA LI-GE-RA, DE A-QUEL A-MOR

C. DE A-QUEL A-MOR DE A-QUEL A-MOR

T. GE-RA, DE A-QUEL A-MOR

B. GE-RA, DE A-QUEL A-MOR

52

S. GE-RA, DE A-QUEL A-MOR DE

C. DE A-QUEL A-MOR DE

T. DE A-QUEL A-MOR DE

B. DE A-QUEL A-MOR DE A-QUEL A-MOR DE A-QUEL A-MOR DE

55

S. MÚ-SI-CA LI-GE-RA, tum

C. MÚ-SI-CA LI-GE-RA, tum

T. MÚ-SI-CA LI-GE-RA, tum

B. MÚ-SI-CA LI-GE-RA, tum

REFERENCIAS

- Argyle, M. (1988) *Bodily communication*. Routledge.
- Ayestarán, L. (1962). Domenico Zipoli y el barroco musical sudamericano. *Revista Musical Chilena*, 81-82, 94-125.
- Backwell, P.; Jennions, M. y Passmore, N. (1998) Synchronized courtship in fiddler crabs. *Nature*, 391, 31-2.
- Bavelas, J.B., Johnson, T. y Coates, L. (2000) Listeners as conarrators. *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(6), 941–952.
- Beer, R.D. (2000). Dynamical approaches to cognitive science. *Trends in Cognitive Sciences*, 4, 91-99.
- Belinche, D. y Benassi, V. (2016). Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie. *Clang*, 4, 33-46.
- Bohlman, P.V (2003). Music and culture: historiographies of disjuncture. En Clayton, M., Herbert T. y Middleton, R. (Eds.) *The Cultural Study of Music: A critical introduction*, (45-56). New York: Routledge.
- Borsò V. (2004). Del Barroco Colonial al Neobarroco. En Aullón de Haro, P. (Coord.) *Barroco*, (1003-1060). Madrid: Verbum.
- Bruner, J. (1997/2000). *La Educación Puerta de la Cultura*. Madrid: Visor.
- Cannam, C.; Landone, C. y Sandler, M. (2010). Sonic Visualiser: An open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files. En *Proceedings of the international conference on Multimedia*. ACM, Firenze, 1467-1468.
- Cannam, C.; Landone, C. y Sandler, M. (2010). Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. En *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, 1467-1468.
- Clark, A. (1999). An Embodied Cognitive Science. *Trends in Cognitive Science*, 3(9), 345-351.
- Clark, A. y Chalmers, D. (2002). The extended mind [La mente extendida (A. G. Rodríguez y F. C. Garzón, trads.) Oviedo: KRK, 2011]. En Chalmers, D.J. (Ed.) *Philosophy of Mind: Classic and Contemporary Readings*, (643-651). Oxford: Oxford University Press.

- Clarke, E. F. (2005). *Ways of listening: An ecological approach to the perception of musical meaning*. New York: Oxford University Press USA.
- Clayton, A.M.H. (1986). *Coordination between Players in Musical Performance*. Unpublished doctoral dissertation. Edinburgh University, UK.
- Clayton, M. (2013). Entrainment, Ethnography and Musical Interaction. En Clayton, M., Dueck, B. y Leante, L. (Eds.), *Experience and Meaning in Music Performance*. (188-207). New York: Oxford University Press.
- Clayton, M.; Herbert, T. y Middleton, R. (Eds.) (2003). *The Cultural Study of Music: A critical introduction*. New York: Routledge.
- Clayton, M.; Sager, R. y Will, U. (2004). In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *ESEM Counter point, 1*, 1-45.
- Cooper, G. y Meyer, L.B. (1960) *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cordero Arroyo G. (2004) Apuntes para caracterizar las similitudes y diferencias entre los proyectos de investigación- acción y el trabajo etnográfico. *Educación y Desarrollo, 1*, 49-54.
- Cross, I. (2010). La música en la cultura y la evolución. *Epistemos, 1*, 9-19.
- Cruces, F., (Coord.) (2001). *Las Culturas Musicales: Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Damasio, A. (2003/2005). *En Busca de Spinoza. Neurobiología de la Emoción y los Sentimientos*. Barcelona: Crítica.
- Davidson, A. (1946). *Choral Conducting*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Davidson, J.W. y Salgado Correia, J. (2002). Body movement. En Parncutt R. y McPherson, G. (Eds.) *The Science and Psychology of Music Performance*, (237-250). New York: Oxford University Press.
- Deutsch, D. (Ed.) (2013). *The Psychology of Music, 3rd Edition*. San Diego: Elsevier.
- Droll, J. y Hayhoe, M. (2008). Seeing what we can do: Insights into vision and action through observations of natural behavior. En Gomila, T. y Calvo, P. (Eds.). *Handbook of Cognitive Sciences: An embodied Approach*. San Diego, CA. USA: Elsevier.
- Du Bois, W.E.B. (1996). *Souls of Black Folk*. New York: Penguin Books.
- Epele, J. y Martínez, I.C. (2011). *El movimiento en la música: parámetros de articulación musical y simulación ideo motora*. En Pereira Ghiena, A., Jacquier,

- P., Valles, M. y Martínez, M. (Eds) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Buenos Aires: SACCoM, 509-519.
- Fogel, A. (1993) *Developing through relationships: Origins of communication, self, and culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fredrickson, W.E. (1994). Band Musicians' Performance and Eye Contact as Influenced by Loss of a Visual and/or Aural Stimulus. *Journal of Research in Music Education*, 42, 4, 306–17.
- Gallagher, S. (2016). Intercorporeity and reversibility: Merleau-Ponty and the science of social cognition. En *Conference on the Second Person*. Universidad de Buenos Aires, 7-9 September 2016.
- Gallese, V. (2005). Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience. *Phenomenology and the Cognitive Science*, 4, 23-48.
- Gallo, J.A., Graetzer, G., Nardi, H. y Russo, A. (1979). *El Director de Coro: Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Melos.
- Garchana Camarero, M. (2012) Máximas de Grice. 12/09/2016. Diccionario de Lingüística. Sitio web: <http://www.ub.edu/diccionarilinguistica>.
- García Canclini, N. (1990 [2001]). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Garnett, L. (2005). Choral Singing as Bodily Regime. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36(2), 249-269.
- Garnett, L. y Brewer, M. (2012). The making of a choir: individuality and consensus in choral singing". En de Quadros, A. (Ed.) *The Cambridge Companion to Choral Music*, (256-271). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gellatly, A. (Comp.) (1997). *La Inteligencia hábil. El desarrollo de las capacidades cognitivas*. Buenos Aires: Aique.
- Gibbs, R.J. (2006) *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibson, J.J. (1977). The theory of affordances. En Shaw, R. y Bransford, J. (Eds.), *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an ecological psychology*, (67-82). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Goldman, A. (1993). The Psychology of Folk Psychology, *Behavioral and Brain Sciences*, 16, 15-28.

- Gomila, A. (2002). La perspectiva de segunda persona de la atribución mental. *Azafea. Rev. Filos.*, 4, 123-138.
- Gomila, A. (2003). La perspectiva de segunda persona. En Rabossi, E. y Duarte, A. (Eds.), *Psicología Cognitiva y Filosofía de la Mente*, (195-218). Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Gomila, A. (2008). Música y emoción: el problema de la expresión. En Jacquier M. de la P. y Pereira Ghiena, A. (Eds.) *Objetividad - Subjetividad y Música*. Actas de la VII Reunión de SACCoM. Buenos Aires: SACCOM, 1-8.
- Gopnik, A. (1993). How we know our minds: The illusion of first-person knowledge of intentionality, *Behavioral and Brain Sciences*, 16(1), 1–14. doi: 10.1017/S0140525X00028636.
- Gopnik, A., y Wellman, H.M. (1994). The theory theory. En Hirschfeld, L. y Gelman, S. (Eds.), *Domain specificity in cognition and culture*, (257-293). New York: Cambridge University Press.
- Gordon, R. (1979). The simulation theory. *Mind and Language*, 7, 11-34.
- Gordon, R. (1995) Simulation without introspection or inference from me to you. En M. Davies y T Stone (Eds.), *Folk psychology: the theory of mind debate*, (53-67), Blackwell.
- Gordon, R. (1996) Radical simulation. En P. Carruthers y P. Smith (Eds.), *Theories of theories of mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grahn, J., Henry M., y McAuley, J. (2011). fMRI investigation of cross-modal interactions in beat perception: Audition primes vision, but not vice versa. *Neuroimage*, 54(2), 1231-1243.
- Greenfield, M. y Roizen, I. (1993) Karydid synchronous chorusing is an evolutionarily stable outcome of female choice. *Nature*, 364, 618-20.
- Grice, H.P. (1975) Logic and conversation. *Syntax and Semantics*, 3: *Speech Acts*, 41–58.
- Guinand, M. (2012). A hundred years of choral music in Latin America 1908–2008. En de Quadros, A. (Ed.), *The Cambridge Companion to Choral Music*, (130-148). New York: Cambridge University Press.
- Hargreaves, D.J. y North, A.C. (Eds.). (1997). *The social psychology of music*. Oxford, UK: Oxford University Press.

- Hatten, R. (2006). A theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert. En A. Gitten y E. King (Eds.), *Music and gesture*. Ashgate Publishing, Inglaterra.
- Hernández Sampieri, R.; Baptista Lucio, P. y Fernández-Collado, C. (2010) El análisis de los datos cualitativos. En *Metodología de la investigación, 5g Ed*, (439-478). México: McGraw-Hill.
- Hillier, P. (2012). The nature of chorus. En de Quadros, A. (Ed.) *The Cambridge Companion to Choral Music*, (61-76). New York: Cambridge University Press.
- Holguin, P. y Shifres, F. (2015). Escuchar música al sur del Rio Bravo: Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. *Calle14, 10*(15), 40-53.
- Honing, H. (2012). Without it no music: Beat induction as a fundamental musical trait. *Annals of the New York Academy of Sciences, 1252*(1), 85-91.
- Inghelbrecht, D.É. (1954). *The Conductor's World*. G. Prerauer y S. Malcolm Kirk, trads. New York: Library Publishers.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- Katahira, K., Nakamura, T., *et.al.* (2007). The role of body movement in co-performers' temporal coordination. En *Proceedings of ICoMCS. The inaugural International Conference on Music Communication Science 5-7 December 2007*, Sydney, Australia, 72-75.
- Keller, P.E. (2008). Joint action in music performance. En Morganti, F.; Carassa, A. y Riva, G. (Eds.), *Enacting intersubjectivity: A cognitive and social perspective to the study of interactions*, (205-221). Amsterdam: IOS Press.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal
- Konvalinka, I., Vuust, P., *et.al.* (2009). A coupled Oscillator Model of Interactive Tapping. *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)* Jyväskylä, Finland.
- Kramer, G.; Walker, B.N.; Bonebright, T.; Cook, P.; Flowers, J.; Miner, N.; Neuhoff, J.; Bargar, R.; Barrass, S. y Berger, J. (1999). The Sonification Report: Status of the Field and Research Agenda. Report prepared for the National Science

- Foundation by members of the International Community for Auditory Display. *International Community for Auditory Display (ICAD), Santa Fe, NM.*
- Krippendorff, K. (1986). *Information Theory; Structural Models for Qualitative Data.* Beverly Hills, CA: Sage.
- Krippendorff, K. (2009). Mathematical theory of communication. En Littlejohn S.W. y Foss K.A. (Eds.), *Encyclopedia of communication theory*, (614-618). Los Angeles, CA: Sage. Recuperado de http://repository.upenn.edu/asc_papers/169
- Laban, R. y Ullmann, L. (1971). *The mastery of movement.* Macdonald & Evans.
- Laguna, A. (2013). *Revisión de Problemas Comunicacionales en la Clase de Técnica de Danza Observados por un Músico de Danza.* Tesis de doctorado inédita, presentada en la Universidad de Évora.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh.* New York: Basic Books.
- Lander, E. (2000a). Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En Lander, E. (Comp.) *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas* (11-40). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.
- Lander, E., ed. (2000b). *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.
- Lartillot, O.; Toiviainen, P. y Eerola, T. (2008) A Matlab Toolbox for Music Information Retrieval. En Preisach, C.; Burkhardt, H.; Schmidt-Thieme, L. y Decker, R. (Eds.), *Data Analysis, Machine Learning and Applications*, Studies in Classification, Data Analysis, and Knowledge Organization, Springer-Verlag.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology.* [Cognición Musical Corporeizada y Tecnología de Mediación, Buenos Aires: SACCoM y traductores, 2011] Cambridge, MA y Londres: The MIT Press.
- Lerdahl, F., y Jackendoff, R. (1983). A generative Theory of tonal music [*Teoría generativa de la música tonal.* (Gonzalez-Castelao, trad) Madrid. Ed, Akal, S.A, 2003] Cambridge, MA: The MIT Press.
- López Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya.
- López Pérez, R. (1998). Crítica de la teoría de la información *Cinta moebio* 3, 24-30.

- Luck, G. y Nte, S. (2008). An investigation of conductor's temporal gestures and conductor-musician synchronization, and a first experiment. *Psychology of Music; 36 (1)*, 81-99.
- Luck, G. y Sloboda, J. (2007). An investigation of musician's synchronization with traditional conducting beat patterns. *Music Performance Research; 1 (1)*, 23-46.
- Luck, G. y Sloboda, J. (2008). Exploring the Spatio-Temporal Properties of Simple Conducting Gestures using a Synchronization Task. *Music Perception, 25 (3)*, 223-239.
- Luck, G., Toiviainen, P., y Thompson, M.R. (2010). Perception of expression in conductors' gestures: A continuous response study. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 28(1)*, 47-57.
- Luck, G., y Toiviainen, P. (2006). Ensemble musicians' synchronization with conductors' gestures: an automated feature-extraction analysis. *Music Perception, 24 (2)*, 195-206.
- Malbrán, S. (2007). *El oído de la mente: Teoría musical y cognición*. Madrid: Akal.
- Malloch, S. y Trevarthen, C. (2008). *Communicative Musicality*. Oxford: University Press.
- Martínez, I.C. (2007). *The Cognitive Reality of Prolongational Structures in Tonal Music*. Tesis Doctoral inédita. Ph.D. diss, University of Surrey at Roehampton. <http://hdl.handle.net/10142/107557>.
- Martínez, I.C. (2009). Música, transmodalidad, intersubjetividad y modos de conocimiento: contribución de los aspectos no conceptuales a una perspectiva corporeizada de conocimiento musical. En *Actas de la VIII Reunión Anual de SACCoM: La experiencia Artística y la cognición musical*. SACCoM-UNVM (Eds). Villa María, Córdoba.
- Martínez, I.C. y Epele, J. (2009). Embodiment in dance: relationships between expert intentional movement and music in ballet. En Louthivuori, J., Eerola, T., Saarikallio, S., Himberg, T., Eerola, P. (Eds). *7th Triennial 95 Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*, Finlandia, 307-312.
- Martínez, I.C. y Pereira Ghiena, A. (2011). La experiencia de la música como forma vital: perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento En Pereira Ghiena, A. Jacquier, P., Valles, M. y Martínez, M. (Eds.) *Musicalidad*

- Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*. Actas del X Encuentro de SACCoM, 521-530.
- Martínez, I.C. y Valles, M. (Coord.) (2016). *Audición Musical en Acción y Pensamiento*. La Plata: EDULP.
- Maruyama S. y Thelen E. (2004). Invariant timing instructions of orchestra conductors' hand strokes. En Lipscomb, S.D., Ashley R., Gjerdingen R.O. y Webster P., (Eds.) *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition*. Adelaide: Causal Productions, 523–526.
- Mauléon, C. (2010). El gesto comunicativo del intérprete. En Jacquier M. de la P. y Pereiran Ghiena, A. (Eds.) *Objetividad – Subjetividad y Música*. Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM. UNR. SACCoM, 98-106.
- Merker, B. (2000). Synchronous chorusing and the origins of music. *Musicae Scientiae, Fall 1999-2000, 3(1 Suppl)*, 59-73.
- Merker, B.; Madison, G., y Eckerdal, P. (2009). On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment. *Cortex* 45, 4-17.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Musumeci, O. (1998). *¿Deberíamos cambiar conservatorio por Renovatorio?: Hacia un modelo de la idiosincrasia de los conservatorios*. Fundamentos de Educação Musical. Salvador: Associação Brasileira de Educação Musical.
- Musumeci, O. (2001). Hacia una educación de conservatorio Humanamente Compatible. En Martínez, I.C. y Musumeci, O. (Eds.) *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM, s/p*. Buenos Aires. SACCoM. CD-ROM. Quilmes, [en CD].
- Naveda, L. y Leman, M. (2008) Sonification of Samba dance using periodic pattern analysis. En *4th International Conference on Digital Arts, ARTECH*, 16–26.
- North, A.C., y Hargreaves, D.J. (2008). *The social and applied psychology of music*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- O'Connell, D.C., Kowal, S., y Kaltenbacher, E. (1990) Turntaking: a critical analysis of the research tradition. *Journal of Psycholinguistic Research*, 19(6), 345–373.
- Ordás, M.A. (2012). Temporalidad Intersubjetiva en la Ejecución en Coro: Aportes para el desarrollo de un modelo prototípico de interacción de las claves

- comunicativas en la dirección Coral. *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*, 3 (20).
- Ordás, M.A. (2013). La Actividad Coral como Práctica de Significado Intersubjetiva: Un estudio acerca de las fuentes de información temporal de los coreutas y del director. *Boletín de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, 5(2), 9-18.
- Ordás, M.A. y Blanco Fernández, M.A. (2013). La corporeidad y la expresión en la ejecución coral. Indicios de la identificación del cuerpo como productor de mensajes. En Shifres, F.; Jaquier, P.; Gonnet, D; Burcet, M.I. y Herrera, R. (Eds.) *Nuestro Cuerpo en Nuestra Música*, Actas de 11º ECCoM, 1(2). Buenos Aires: SACCoM, 455-465.
- Ordás, M.A. y Martínez, I.C. (2013). Incidencia de las fuentes de información temporal en la inducción del beat durante la recepción multimodal de una ejecución coral. En Shifres, F., Jacquier, P., Gonnet, D., Burcet, M.I. y Herrera, R. (Eds.) *Nuestro Cuerpo en Nuestra Música*, Actas de 11º ECCoM, 1(2). Buenos Aires: SACCoM, 467-478.
- Ordás, M.A.; Martínez, I.C. y Alimenti Bel, D. (2014). Claves Visuales en la Dirección Coral: Variabilidad gestual en la comunicación de patrones temporales. En Escobar, M. y Gasparoni, L. (Eds.) *Música Latinoamericana: Tradición e innovación*. Actas de las III Jornadas de la Escuela de Música de la U.N.R. Rosario: UNR Editora.
- Orrego Salas, J. (1980). Técnica y estética. En Aretz, I. (Ed.) *América Latina en su música*, (174-198). México: Siglo XXI editores.
- Panksepp, J. y Trevarthen, C. (2008). The neuroscience of emotion in music. En Malloch, S. y Trevarthen, C. (Eds.), *Communicative Musicality*, (105-146). New York: Oxford University Press.
- Parncutt, R. y McPherson, G.E., (Eds.) (2002). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press.
- Parncutt, R., Sloboda, J. A. y Clarke, E. F. (1997). Interdependence of right and left hands in sight-read, written, and rehearsed fingerings of piano music in parallel octaves. En Gabrielsson, A. (Ed.), *Proceedings of the European Society of Cognitive Sciences of Music*. Sweden: Department of Psychology, Uppsala University, 702-705.

- Parrott, A. (2012). A brief anatomy of choirs c.1470–1770. En de Quadros, A. (Ed.) *The Cambridge Companion to Choral Music*, (5-26). New York: Cambridge University Press.
- Pele, A. y Payri, B. (2013) Percepción interna y externa de la distribución de las voces en un coro góspel, *Epistemus*, 2, 179-205.
- Picón Salas, M. (1994 [1944]). *De la conquista a la Independencia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pikovsky, A., Rosenblum, M. (2001). *Synchronization: A universal concept in nonlinear sciences*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Poggi, I. (2002). Mind markers. En Rector, M., Poggi, I. (Eds.) *Gestures. Meaning and use*. Oporto: University Fernando Pessoa Press.
- Premack, D. y Woodruff, G. (1978). Does the chimpanzee has a theory of mind? *Behavioral and Brain Sciences*, 1, 515-526.
- Rasch, R. A. (1979). Synchronization in Performed Ensemble Music. *Acustica* 13, 121-131.
- Reddy, V. (2008). *How Infants Know Minds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Repp, B.H. y Keller, P.E. (2008). Sensorimotor synchronization with adaptively timed sequences. *Human Movement Science*, 27, 423-456.
- Repp, B.H. (2005). Sensorimotor synchronization: a review of the tapping literature. *Psychonomic Bulletin & Review*, 12, 969-992.
- Repp, B.H. (2006). Does an auditory distractor sequence affect self-paced tapping? *Acta Psychologica*, 121 (1), 81-107.
- Repp, B.H., & Keller, P.E. (2004). Adaptation to tempo changes in sensorimotor synchronization: Effects of intention, attention, and awareness. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 57A, 499–521.
- Repp, B.H. y Pennel, A. (2004). Rhythmic movement is attracted more strongly to auditory than to visual rhythms. *Psychological Research* 68, 252-270.
- Repp, B.H. (2003). Rate limits in sensorimotor synchronization with auditory and visual sequences: The synchronization threshold and the benefits and costs of interval subdivision. *Journal of Motor Behavior*, 35 (4), 355-370.
- Rizzolatti, G. y Arbib, M. (1998). Language within our grasp. *Trends In Neuro Science*, 21(5), 188- 194.

- Rizzolatti, G. y Singaglia, C. (2006). *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neurona specchio*. Milano: Cortina Editore.
- Roldán, W.A. (1987). *Música Colonial en la Argentina: La enseñanza musical*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Rubin, H.J. y Rubin, I.S. (1995) *Qualitative interviewing. The art of hearing data*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Ryan, G.W. y Bernard, H.R. (2003) Data management and analysis methods. En N.K. Denzin, N.K. y Lincoln, Y.S. (Eds.) *Collecting and interpreting qualitative materials*. (2a ed.). (259-309). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Sachs, C. (1927). *La Música en la Antigüedad*. Barcelona: Labor.
- Sacks, H., Schegloff, E.A. y Jefferson, G. (1974) A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language*, 50(4), 696-735.
- Salamon, J. y Gómez, E. (2012) Melody Extraction from Polyphonic Music Signals using Pitch Contour Characteristics", *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, 20(6), 1759-1770.
- Salgado Correia, J. (2008). Do performer and listener share the same musical meaning? *Estudios de Psicología*, 29: 49-69.
- Sanal, A.M. y Gorsev, S. (2013) Psychological and physiological effects of singing in a choir, *Psychology of Music*, 42(3), 420-429.
- Scherchen, H. (1988 [1992]). *El arte de dirigir la orquesta*. Barcelona: Labor.
- Schögler, B. (2000). Studying temporal co-ordination in jazz duets. *Musicae Scientiae, Fall 1999-2000*, 3(1 Suppl), 75-91.
- Schögler, B. (2008). Rhythm in communication: the fundamental basis of music therapy. En Braun, O. y Lüdke, U. (Eds.), *Handicap, Education and Participation—Encyclopaedia of Special Education*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. México: Paidós.
- Semin, G. y Smith, E. (2008). *Embodied Grounding. Social, Cognitive, and Neuroscientific Approaches*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shaffer, L. Henry (1976). Intention and Performance. *Psychological Review*, 83 (5), 375-393.
- Shaffer, L. Henry (1981). Performances of Chopin, Bach and Bartok: Studies in Motor Programming. *Cognitive Psychology*, 13, 326-376.

- Shaffer, L. Henry (1984). Timing in Solo and Duet Piano Performances. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 36A, 577-595.
- Shanker, S. y King, B. (2002). The Emergence of a new paradigm in ape language research, Target Article. *Behavioral & Brain Sciences* 25, 605-626.
- Shannon, C.E. y Weaver, W. (1964). *The Mathematical Theory of Communication*, 10 edition. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Shifres, F. (2006). Tocar juntos: ¿entrainment, comunicación o comunión? En *Sonido, imagen y movimiento en la experiencia musical* En Actas de la V Reunión Anual de SACCoM. Buenos Aires. SACCOM, 189-203.
- Shifres, F. (2007). La Música como Experiencia Intersubjetiva. El hacer musical conjunto desde la perspectiva de intersubjetividad de segunda persona. En *Investigación y Salud Comunitaria*, I Encuentro Argentino de Musicoterapia. Cámara de Diputados de la Nación, Buenos Aires.
- Sinclair, S. y Rockwell, G. (2016). *Voyant Tools*. Sitio Web. <http://voyant-tools.org/>.
- Sloboda, J.A., y Lehmann, A.C. (2001). Performance correlates of perceived emotionality in different interpretations of a Chopin Piano Prelude. *Music Perception*, 19, 87– 120.
- Snyder, B. (2000). *Memory and Music*. Cambridge, MA. The MIT Press.
- Stern, D. (1985). *The interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Stich, S.P. y Ravenscroft, R. (1994). What is folk psychology? *Cognition*, 50, 447-68.
- Stubley, E. (1992) Philosophical Foundations. En Colwell, R. (Ed.) *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, (1-20). Reston: MENC – Shirmer Books.
- Sundberg, J. (2013). Perception of singing. En Deutsch, D. (Ed.), *Psychology of music*, (69-105). Elsevier.
- Sundberg, J., Friberg, A. y Fryden, L. (1991). Common secrets of musicians and listeners: An analysis by synthesis study of musical performance. En Howell, P., West, R. y Cross, I. (Eds.), *Representing musical structure*, (161-197). London: Academic Press.
- Sundberg, J.; Fryde'n, L. y Friberg, A. (1995). Expressive aspects of instrumental and vocal performance. En Steinberg, R. (Ed.), *Music and the mind machine: The psychophysiology and psychopathology of the sense of music*, (49–62). New York: Springer.

- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Temperley, D. (2001). *The cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Thelen, E. (2000). Motor development as foundation and future of developmental psychology. *International Journal of Behavioral Development*, 24, 385-397.
- Thompson, E. (2001). Empathy and Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 8, N° 5-7, 1-32.
- Timmers, R.; Endo, S.; Bradbury, A. Wing, A.M. (2014). Synchronization and leadership in string quartet performance: a case study of auditory and visual cues. *Frontiers in Psychology*, 5, Article: 645.
- Toiviainen, P., Luck, G. y Thompson, M.R. (2010). Embodied meter: hierarchical eigenmodes in music-induced movement. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(1), 59-70.
- Tonneijck, H.I.M.; Kinebanian, A. y Josephsson, S. (2008). An exploration of choir singing: Achieving wholeness through challenge, *Journal of Occupational Science Vol. 15(3)*, 173–180.
- Trevarthen, C. (1998). The concept and foundations of infant intersubjectivity. En Braten, S. (Ed.), *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*. (15-46). Cambridge: Cambridge University Press.
- Trevarthen, C. (1998). The concept and foundations of infant intersubjectivity. En Bråten, S. (Ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, (15-46). Cambridge: Cambridge University Press.
- Trevarthen, C. y Malloch, S. (2000). The Dance of Wellbeing: Defining the Musical Therapeutic Effect. *Nordic Journal of Music Therapy*, 9 (2), 3-17.
- Trevarthen, C. y Schögler, B. (2007). To sing and dance together. En Bråten, S. (Ed.) *On being moved: from mirror neurons to empathy*, (281-302). Philadelphia: John Benjamins Pub. Co. Ch 16.
- Van Hoesen, K. (1950). *Handbook of Conducting*. New York: Appleton-Century-Crofts Inc.
- Van Noorden, L. (2010). The functional role and bio-kinetics of basic and expressive gestures in activation and sonification. En Godøy, R.I y Leman, M. (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, (154-179). New York: Routledge.

- Vickhoff, B., Malmgren, H., Åström, R., Nyberg, G., Ekström, S.-R., Engwall, M. y Jörnsten, R. (2013). Music structure determines heart rate variability of singers. *Frontiers in Psychology*, 4, 334.
- Ward, J. (1938). *Canto Gregoriano*. Roma: Nestlé & ci.
- Williamon, A y Davidson, J.W. (2002) Exploring co-performer communication. *Musicae Scientiae*, VI (1), 53-72.
- Wimmers, R.H., Beek, P.J. y van Wieringen, P.C. (1992). Phase transitions in rhythmic tracking movements: A case of unilateral coupling. *Human Movement Science*, 11(1), 217-226.

