

# El análisis de partituras para el desarrollo de la habilidad vocal

Brian J. Winnie

*D.M.A., Director de Actividades Corales en la Western Illinois University*

El análisis de partituras es un proceso integral que ayuda al director/profesor a examinar exhaustivamente el repertorio y la intención de un compositor. Típicamente, este proceso incluye un análisis armónico, resaltando elementos musicales diversos, como las indicaciones de expresión, y tomando nota de las secciones que representarán un reto para los cantantes. Sin embargo, falta un componente en la propia partitura: cómo el compositor pretende que ésta *suene*. Aunque algunos compositores escriben descripciones sobre las secciones musicales como “susurrado”, “angelical” o “con fuerza conductora”, éstas pueden prestarse a distintas interpretaciones dependiendo del ejecutante. También hay muchas formas en que los cantantes pueden interpretar una dinámica *piano*. Por lo tanto, es beneficioso para los directores-profesores conocer todas las formas en que un cantante puede producir una descripción de expresividad, cantar una nota determinada o equilibrar un acorde en particular. En este sentido, el desarrollo de las habilidades vocales y de *sonido* se vinculan a todos los componentes del análisis de partituras. Esto puede lograrse integrando el conocimiento de anatomía vocal, fisiología, psicoacústica y la conexión de los gestos con el aprendizaje en nuestro proceso de análisis de partituras.

## Empezando

Hay muchos talleres y seminarios de desarrollo profesional que pueden ayudar a los directores-profesores a aumentar su conocimiento de los principios de la ciencia de la voz antes de incorporar los ideales de desarrollo de habilidades vocales en el análisis de partituras. Algunos de estos incluyen: Pedagogía Vocal Acústica, Técnica Vocal Completa, Estill Voice Training, The New CCM Vocal Pedagogy Institute, Somatic Voicework™ y VoiceScienceWorks. En particular, el modelo Estill Voice Training (EVT) se basa en los aspectos fisiológicos, acústicos y perceptuales de la producción de la voz. El EVT incluye 13 estructuras anatómicas y sus condiciones que los cantantes pueden maniobrar para producir cambios en la calidad vocal (ver Fig. 1). Estos cambios pueden sentirse cinestésicamente, oír de forma auditiva y verlos visualmente a través del software de espectrograma. Las 13 estructuras se exploran a través de Figures for Voice™, que son ejercicios físicos que exploran el rango de movimiento de cada estructura anatómica.[1]

## Larynx Structures

 TVF  
Onset/Offset



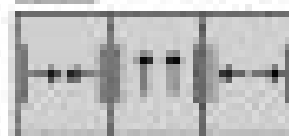
Glottal Aspirate Smooth

 TVF  
Body-Cover



Slack Thick Thin Off

 False  
Vocal Folds



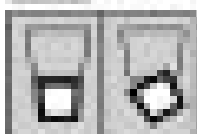
Constrict Mid Retract

 Thyroid  
Cartilage



Vertical Tilt

 Cricoid  
Cartilage



Vertical Tilt

 AES



Wide Narrow

## Vocal Tract Structures

 Larynx



Low Mid High

 Velum



Low Mid High

 Tongue



Low Mid High Compress

 Jaw



Forward Mid Back Drop

 Lips



Protrude Mid Spread

## Support Structures

 Head & Neck



Relax Anchor

 Tongue



Relax Anchor

Fig. 1: Used with permission from Estill Voice International. TVF = True Vocal Folds; TVF Body/Cover = Configurations that modify the vibratory mode of the true vocal folds, commonly referred to as registers but are not pitch dependent in EVT; FVF = False Vocal Folds; AES = Aryepiglottic Sphincter, aka epilarynx or space above the vocal folds and between the epiglottis and arytenoids; Velum = Soft palate; Support Structures = muscles of the Head & Neck and Torso.

*Fig. 1: Tomada con permiso de Estill Voice International. TVF = True Vocal Folds (cuerdas vocales verdaderas); TVF Body/Cover = Configuraciones que modifican el modo de vibración de las cuerdas vocales verdaderas, comúnmente conocidas como registros pero que no dependen del tono en EVT; FVF = False Vocal Folds (Pliegues vocales falsos); AES = esfínter arepiglótico, también conocido como epilaringe o espacio sobre las cuerdas vocales y entre la epiglotis y los aritenoides; Velum = paladar blando; Support Structures (estructuras de soporte) = músculos de la cabeza, cuello y torso.*

El conocimiento de esta anatomía y fisiología vocal puede influir en gran medida en nuestro establecimiento de objetivos y análisis de partituras. Por ejemplo, en la nota E4, algunos tenores pueden contraer los pliegues vocales falsos, o algunos pueden hacer el cambio a falsete, o una producción de pliegues vocales rígida. Al elegir el repertorio, sería útil escoger piezas que incorporen esta área de frecuencias para crear ejercicios que aborden estas cuestiones del tenor y brinden más opciones vocales a los cantantes.

## **Análisis de partituras para el desarrollo de la habilidad vocal**

Este es un proceso de cinco pasos que comienza con los elementos fundamentales del análisis de partituras. Aunque estos pasos se enumeran en un orden particular, los directores-profesores deben sentirse libres de saltar hacia adelante o volver a los pasos anteriores a lo largo del proceso de análisis. Se espera que este análisis en

profundidad de la partitura pueda eventualmente completarse con sus cantantes como una evaluación y actividad de aprendizaje guiada después de que sean capaces de identificar estos elementos.

1. **Búsqueda de información biográfica breve del compositor y poeta/libretista.** Investiga sobre el compositor y el poeta/libretista para comprender su contexto e intención. Haz conjeturas fundamentadas, basadas en investigaciones, sobre lo que podrían haber escuchado de los cantantes de su época. Contáctalos si todavía están vivos. Investiga qué tipo de cualidades vocales y elecciones estilísticas pueden haber escuchado mientras componían.
2. **Completar un análisis musical.** El análisis musical sirve como nuestra guía para “desbloquear” la intención del compositor y el plan de enseñanza general. Nuestro objetivo en el análisis musical debe ser encontrar tantos puntos como podamos de entrada en la obra, y luego usar los datos de la evaluación anterior para encontrar el mejor punto de entrada posible que ayude a los cantantes a transferir el aprendizaje previo y crecer hacia un aprendizaje nuevo. Esto incluye -pero no se limita a- un análisis del ritmo, melodía, armonía, textura, dinámica, articulación, forma, estilo y práctica de ejecución.
3. **Análisis del texto.** Esta parte del análisis puede ayudar a los directores-profesores a examinar los elementos del texto y su interacción con los de la técnica musical y vocal. Por ejemplo, una determinada vocal o consonante sorda puede ser la causa de una inconsistencia en la calidad vocal. Si un cantante canta la palabra “thought” y se le pide que haga la “th” inicial más fuerte, podría usar inadvertidamente la misma energía de respiración o la misma tasa de flujo de aire en la vocal subsiguiente. Esto puede causar constricción en el tracto vocal, aducción excesiva de las cuerdas vocales o puede empujar

las cuerdas vocales abiertas creando un sonido con aire. En cambio, el director-profesor debería considerar qué tipo de inicio utilizar después de la consonante sorda. El análisis detallado puede ayudar a los directores-profesores a planificar ejercicios o modificaciones para ayudar a los cantantes a maniobrar estas interacciones con el texto.

El análisis debe incluir transcripciones del texto extranjero empleando el Alfabeto Fonético Internacional (IPA por sus siglas en inglés), alteraciones de dialectos, y palabras poco comunes en el idioma nativo del cantante. También debe incluir análisis de acento de palabras silábicas y agógicas, interpretaciones personales y traducciones poéticas / literales de textos. El acento silábico puede ser otro concepto difícil de enseñar en un entorno grupal. Para realizar esta tarea, los cantantes deben comprender cómo desacentuar vocalmente una sílaba en particular y deben conocer nuestra opción deseada. Por ejemplo, el director-profesor podría decir “Cantantes, decrescendo aquí adelgazando las cuerdas vocales” en lugar de decir “Todo el mundo necesita ser más suave aquí”. La primera declaración proporciona una instrucción vocal fisiológica específica para lograr un resultado expresivo. La segunda deja en manos de los cantantes hacer su propia elección. Algunos cantantes pueden suavizar su emisión reproduciendo sonidos con ruido de aire. Otros pueden bajar la lengua, el velo del paladar (velum), la laringe, etc. Estas opciones pueden verse fácilmente a través del software de espectrograma. La Figura 2 muestra una forma de onda y una imagen de espectrograma de dos ejemplos cantados de la palabra “singing” en la nota Eb3. El primer ejemplo muestra la sílaba átona / -ing / ejecutada con cuerpo. Esto dio como resultado una dinámica percibida más suave, como se ve en la forma de onda de menor amplitud y en la energía armónica de más baja frecuencia, ambas rodeadas con un

círculo rojo. El segundo ejemplo muestra la sílaba átona / -ing / interpretada con ruido de aire, que produce un ruido de respiración interarmónico, también encerrado en un círculo rojo.

Corresponde a los directores-profesores conocer las posibilidades vocales de esta tarea expresiva a medida que analizamos la partitura y creamos ejercicios para que los cantantes logren los resultados deseados. También nos beneficia reconocer y enseñar todas las otras posibilidades a lo largo del camino porque podrían ser útiles en otros contextos. No hay una forma "correcta" de hacer un *decrescendo*, sólo la que elegimos en base a decisiones informadas. Los directores-profesores deben planificar dentro del ensayo grupal la incorporación de oportunidades de modelado de cantantes de forma individual para que estos puedan aprender unos de otros. Esto también brinda oportunidades para evaluar el desarrollo de las habilidades de cada uno.

4. **Análisis vocal.** Esta puede ser el área más difícil del análisis de partituras porque tenemos que reconocer nuestras propias inclinaciones y prejuicios en el canto. Las habilidades vocales de un director-profesor se demuestran continuamente cuando modela vocalmente a los integrantes del coro. Por lo tanto, siempre estamos entregando información a los cantantes, tanto de forma intencional como no intencional. A través del análisis vocal, debe elegirse la calidad vocal necesaria para una sección particular de una obra y luego determinar cómo ayudar a los cantantes a lograrla. Hay que hacerse preguntas orientativas: ¿Puedo modelar esos sonidos? ¿Sé lo que debe ocurrir fisiológicamente para producir esos sonidos? ¿Conozco la "receta"[2] para la calidad vocal deseada? Por ejemplo, tal vez puedas modelar un ideal de sonido clásico en particular, pero aún no puedes modelar un sonido pop, o viceversa. Es necesario saber cómo producir esos sonidos para saber qué ejercicios escalonados pueden ayudar a enseñar a los cantantes la

producción del sonido. Una receta de ejemplo para un estilo pop podría ser Estill Speech Quality con los ingredientes principales que incluyen un cuerpo / cubierta de pliegue vocal verdadero grueso, pliegues vocales falsos medios, laringe media y un cartílago tiroideos vertical.

Cuando se planifica la calidad vocal general de una pieza determinada, se necesitan variaciones entre las cuerdas del coro debido al rango de frecuencia y al balance. Por ejemplo, es posible que necesites más presencia de tenor en las notas graves de una pieza que requiere una receta vocal operística. Podrían entonces cantar con más voz de pecho o cuerdas vocales más gruesas. Sin embargo, las sopranos pueden estar cantando simultáneamente una nota más alta y es posible que necesiten ser más sutiles usando una voz más de cabeza o de pliegues más delgados. Los tenores y las sopranos pueden cantar con estas ligeras variaciones y seguir teniendo la misma calidad general.

Los directores-profesores pueden comenzar este análisis vocal escuchando, subvocalizando y cantando cada línea melódica en una vocal y luego en una sílaba neutra para agregar varias consonantes sonoras y sordas. La subvocalización es un proceso de mover componentes del mecanismo vocal sin producción de sonido mediante la lectura, la imaginación o el canto en silencio.[3] Si encuentras algo desafiante, ¿puedes identificar la causa? ¿Es musical, textual o vocal? Cada batalla es una oportunidad para aprender si guiamos a los cantantes hacia las soluciones. Encierra en un círculo el desafío y crea ejercicios cortos o “soluciones vocales” y márcalos en tu partitura. Del mismo modo, encierra en un círculo las secciones que pueden resultar un fácil acceso a un resultado de aprendizaje en particular.

Marca los puntos de entonación y afinación donde los cantantes pueden tener dificultades. ¿Por qué la octava está desafinada? ¿Cómo podemos ayudar a la percepción de



la afinación de un cantante y qué elementos mecánicos pueden ayudar? Por ejemplo, una laringe demasiado baja puede causar la percepción de que una nota se está calando o la incapacidad de alcanzar tonos más altos. Por lo tanto, lo que parecía un problema de percepción de desafinación estaba vinculado a un elemento mecánico de la posición laríngea. Una laringe baja también puede provocar un aumento de armónicos de frecuencia más baja frente a armónicos de frecuencia más alta. Esto se puede ver en un espectrograma usando el software VoceVista o Voiceprint. El análisis armónico de la partitura que vimos previamente puede ayudar a determinar los ideales de afinación y luego pueden integrarse los principios acústicos de los armónicos para fomentar la comprensión de la entonación.[4]

Cada necesidad individual será diferente. Sin embargo, si nos tomamos el tiempo para analizar todas las posibilidades vocales e incorporamos demostraciones individuales de los estudiantes en el proceso de ensayo, podemos crear un lenguaje común que conduzca a una experiencia de aprendizaje más eficiente. Por supuesto, un entorno de aprendizaje seguro es fundamental para que esto tenga éxito.

5. **Análisis Gestual.** Utilizando los pasos anteriores de análisis, identifica las opciones gestuales que pueden ayudar a conectar el sonido con la sensación. James Jordan afirma: "La forma más significativa de ajustar la técnica de dirección es logrando una mayor conciencia del sonido que nos permita estar conectados con el sonido." [5] Aún más, Geoffrey Boers sugiere "Al emparejar gestos específicos con sensaciones específicas del canto, los gestos se convierten en una metáfora del mecanismo del canto, ya sean funciones de resonancia o *appoggio*." [6] La investigación también sugiere que el hacer los gestos junto con el habla puede reducir la carga cognitiva de trabajo en la memoria durante el aprendizaje de una nueva tarea. [7] A medida que la

investigación continúa encontrando conexiones entre los gestos y la voz, o el canto, puede ser beneficioso ayudar a los cantantes a adquirir un vocabulario gestual para ayudar en el desarrollo de las habilidades vocales. Esto puede lograrse a través de un análisis de partituras más detallado relacionado con el gesto, y podría ser diferente del mero pensar en un gesto típico de dirección.

El gesto puede planificarse de acuerdo a: posición, ubicación, dirección, velocidad, distancia/tamaño y esfuerzo. Comienza por planificar los gestos de respiración que ayudarán a lograr los resultados de sonido previstos. Si el sonido deseado tiene un inicio suave, eso requiere esfuerzo y una velocidad más lenta para que el cuerpo lo produzca. El gesto de la respiración puede coincidir con la sensación de velocidad y esfuerzo en brazos y manos que se necesita para coordinar el inicio. El gesto luego se replicaría en el inicio suave también.

A lo largo de la partitura, los directores-profesores deben elegir sus movimientos, marcas gestuales de cambios (por ejemplo, tempo, subdivisión, ritardando, etc.) y luego explorar opciones de gestos que correspondan a elementos del análisis vocal anterior. Hazte preguntas orientativas: ¿Qué se sintió al cantar esa nota más alta sin vibrato? ¿Dónde se sintió el trabajo en el cuerpo? ¿Cuál fue la sensación de ese trabajo o esfuerzo? Por ejemplo, si hay un salto difícil en el repertorio, intenta cantarlo mientras exploras varias ubicaciones y posiciones gestuales. Un gesto circular más bajo puede permitir una mejor afinación al realizar el salto.[8] ¿Cuándo utilizarás un gesto en espejo con ambas manos realizando la misma acción y cuándo utilizarás la independencia o codependencia de la mano? Por ejemplo, generalmente usamos la mano izquierda para cambios dinámicos, pero los cantantes pueden conectarse con gestos en espejo que cambian en tamaño y

esfuerzo para las variaciones dinámicas también. Igualmente puede ser ventajoso conocer el Análisis de Movimiento de Laban para ayudar a etiquetar gestos utilizando las cuatro categorías de Peso, Tiempo, Espacio y Flujo.[9]

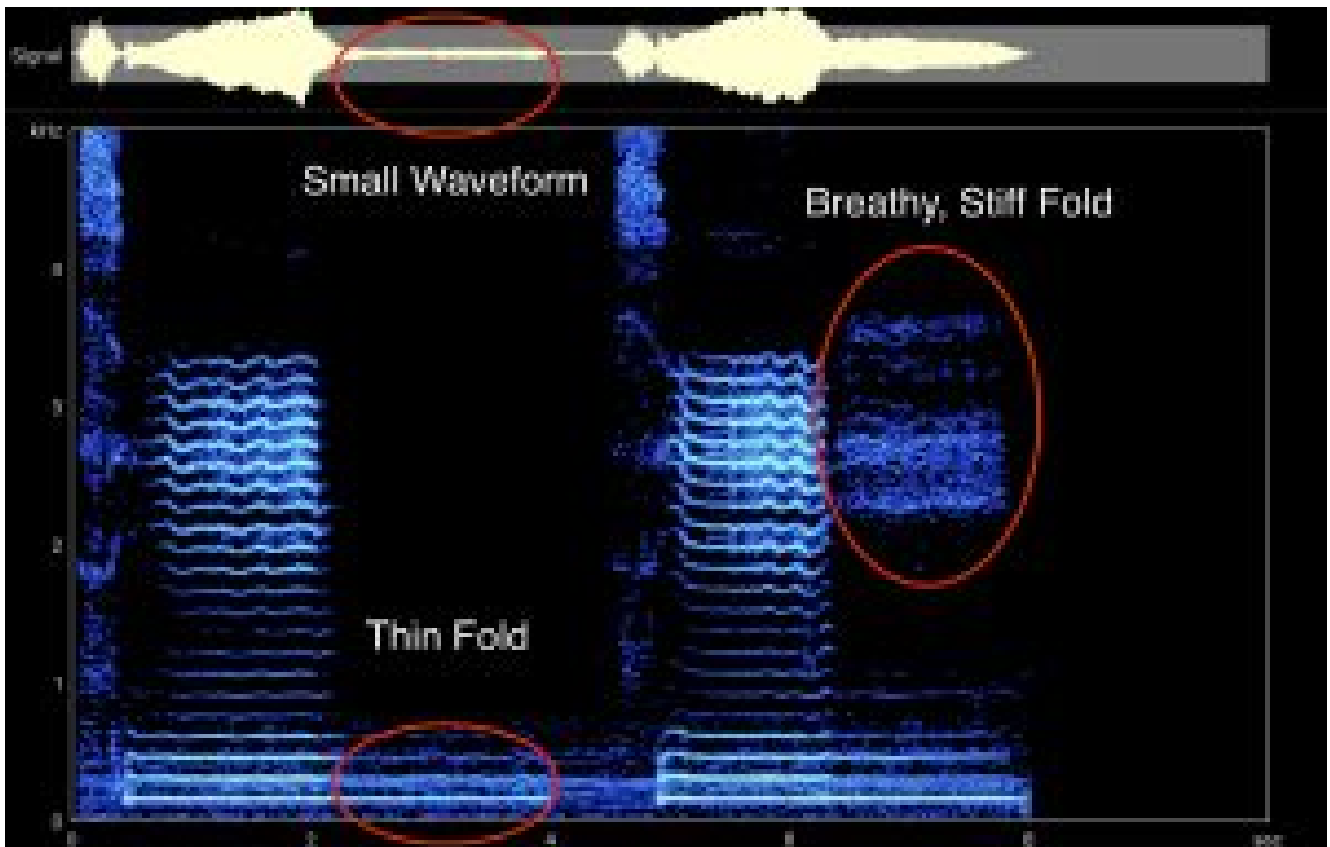


Fig. 2: Voiceprint showcasing waveform and spectrogram images of the word "singing," performed twice on the pitch Eb3.

*Fig. 2: Huella de voz que muestra la forma de onda y las imágenes de espectrograma de la palabra "singing", realizada dos veces en la nota Eb3.*

## ¿Y ahora qué sigue?

Una vez que se completa un análisis de partitura detallado, es muy probable que los planes de lecciones, las actividades de enseñanza y los puntos de entrada ya estén creados. Los diversos objetivos y ejercicios de habilidades vocales pueden integrarse en el calentamiento coral. Este es un componente fundamental de cada ensayo que desarrolla las habilidades

vocales fundamentales y el conocimiento relacionado con los objetivos de aprendizaje específicos y el repertorio elegido. También puede ayudar en la resistencia a la fatiga[10] y provocar una disminución de los esfuerzos vocales percibidos.[11]

He desarrollado estos ideales en lo que llamo una tecnología coral, que se enfoca en determinados ejercicios vocales conectados con el movimiento anatómico específico y la coordinación necesaria para la fonación, la conciencia auditiva y el desarrollo de habilidades musicales. La tecnología incluye, 1) Conciencia auditiva, 2) Desarrollo de la audición, 3) Calentamiento físico, 4) Ejercicios del tracto vocal semi-ocluido (SOVTE), 5) Ejercicios específicos del objetivo para la coordinación de la respiración, 6) Ejercicios específicos para el objetivo de resonancia, 7) Construcción de la calidad vocal, 8) Ejercicios armónicos, 9) Canto a primera vista con calidad vocal.[12]

Toda la tecnología puede relacionarse con un objetivo de habilidad vocal en particular. Por ejemplo, si el objetivo es que los cantantes mantengan una calidad vocal constante en la voz principal o con cuerdas vocales más delgadas, pueden: 1) desarrollar una conciencia auditiva del componente estructural o calidad vocal deseada, 2) participar en la audición y subvocalización de esa estructura o cualidad, 3) realizar un calentamiento físico para preparar su cuerpo para cantar, 4) realizar un SOVTE como un trino de labios o una fonación con cuerpo/cubierta delgada de cuerdas vocales, 5) desarrollar la capacidad de realizar inicio suave en todas las vocales, 6) realizar un inicio suave con cuerpo/cubierta de cuerdas vocales delgado sobre una serie de notas, 7) desarrollar una conciencia de la receta de calidad vocal general y los cambios sutiles necesarios a lo largo de todo el registro, 8) construir la estructura armónica de un acorde particular en la música con esta calidad vocal en mente, prestando atención a los ideales acústicos, y 9) cantar a primera vista mientras se

mantiene esta calidad. La tecnología también se puede entrelazar a lo largo del ensayo con otros objetivos musicales o estéticos.

## **Practicar lo que predicamos**

Una parte integral de este análisis de partitura es practicar durante y después del proceso. Las investigaciones sugieren que prepararse para enseñar un concepto puede aumentar la eficiencia del aprendizaje.[13] Por supuesto, siempre nos estamos preparando para enseñar, pero esta idea debe abarcar todos los aspectos de la planificación y el análisis. ¿Estamos realmente preparados para enseñar los desafíos vocales que nuestros cantantes pueden enfrentar en la búsqueda de nuestras metas deseadas? No importa cuán preparados estemos para una lección/ensayo determinado, la práctica siempre puede ayudar. La enseñanza coral es una habilidad. Como cualquier habilidad, nuestras habilidades pueden degradarse con el tiempo sin práctica ni acondicionamiento. Leborgne y Rosenberg analizan los principios de fisiología del ejercicio en el entrenamiento de "atletas vocales". Sugieren que los estudiantes mantengan un régimen de práctica regular de al menos tres días a la semana "para lograr el crecimiento vocal, la memoria muscular y la aptitud vocal." [14] Puede ser beneficioso para los directores de orquesta-profesores seguir el mismo consejo para mantenerse vocal y gestualmente en forma.

Al practicar, puede ser útil modificar ligeramente una tarea en cada repetición para fortalecer las habilidades motoras tanto de los directores como de los cantantes. Este es un proceso llamado reconsolidación; en el que los recuerdos existentes se retoman y modifican con nuevos conocimientos.[15] Esto puede ser muy útil para determinar actividades de instrucción escalonadas y ejercicios para la adquisición de habilidades. Intenta alterar ligeramente la tarea en cada repetición o concéntrate en algo nuevo mientras

completas el ejercicio.

Asegúrate de grabarte para estar al tanto de lo que los cantantes verán y escucharán. Practica la enseñanza de todos los posibles desafíos vocales anotados en el análisis de tu partitura y proporciona comentarios de muestra. La mayoría de nosotros puede tener dificultades para mirarnos y escucharnos a nosotros mismos. Sin embargo, podemos atender mejor a las posibles barreras de los estudiantes en nuestra instrucción si sabemos cómo nos vemos y sonamos al enseñar.

## **Pensamientos de conclusión**

Los directores-profesores tenemos una responsabilidad maravillosa y, a veces, aterradora, ya que somos los únicos profesores de voz que algunos cantantes tendrán. Aunque asegurar el desarrollo vocal individual es una tarea monumental, el proceso de planificación puede ser un gran comienzo. También debemos reconocer que la ciencia de la voz no es sólo para profesores de canto. Como directores-profesores, podemos servir mejor a los millones de cantantes que impactamos en todo el mundo al comprender e integrar la investigación en constante evolución en la ciencia de la voz. Esta integración de los principios de la ciencia de la voz en el análisis de partituras tiene el potencial de ayudarnos a guiar a los cantantes para que sean más versátiles en su capacidad de cantar y conozcan mejor su instrumento. También puede ayudar a crear un lenguaje común entre profesores y cantantes y permitir que los directores y profesores faciliten ajustes rápidos dentro del proceso de ensayo. Sin embargo, significa que estamos haciendo una inversión en nuestro propio aprendizaje permanente para educarnos en estas áreas.

Comenzamos este viaje de enseñanza para ayudar a otros a crecer, aprender y explorar la comprensión y el conocimiento. Y estas ideas pueden ayudar a fomentar ese crecimiento para

todas las personas dentro de nuestras agrupaciones, sin importar el contexto. Para obtener una lista de verificación de análisis de partituras más detallada asociada con la planificación pedagógica coral, visita: <https://www.brianwinnie.com/professional-resources>

[1]Kim Steinhauer, Mary McDonald Klimek, y Jo Estill, *The Estill Voice Model: Theory and Translation* (Pittsburgh, PA: Estill Voice International, 2017), 7-29.

[2]La idea de “recetas” vocales fue creada por el investigador Jo Estill. Una receta combina las 13 estructuras anatómicas en posiciones específicamente elegidas. Para más información vea: Kim Steinhauer, Mary McDonald Klimek, y Jo Estill, *The Estill Voice Model: Theory and Translation* (Pittsburgh, PA: Estill Voice International, 2017).

[3]Bruder, Camila, y Clemens Wöllner. “Subvocalización en Cantantes: Laringoscopia y Efectos EMG de Superficie al Imaginar y Escuchar Canción y Texto.” *Psychology of Music*, (Noviembre 2019).

[4] Para ideas sobre acústica más profundas, visite: <https://www.voicescienceworks.org/filtered-listening-and-vocal-regions.html>

[5] James Jordan, *Inside the Choral Rehearsal* (Chicago: GIA Publications, 2017), 310.

[6] Geoffrey Boers, “No Utensils Allowed: Using Your Hands to Discover *Appoggio*,” en *The Voice Teacher’s Cookbook: Creative Recipes for Teachers of Singing*, ed. por Brian J. Winnie (Delray Beach, FL: Meredith Music Publications, 2018), 7-10.

[7]Raedy M. Ping y Susan Goldin-Meadow, “Gesturing Saves Cognitive Resources When Talking About Non-present Objects”

*Cognitive Science* 34, (2010): 602-619.

[8] Melissa C. Brunkan, "The Effects of Three Singer Gestures on Acoustic and Perceptual Measures of Singing in Solo and Choral Contexts" (PhD diss., University of Kansas, Lawrence, 2012), ProQuest Dissertations & Theses Global.

[9] Lisa A. Billingham, *The Complete Conductor's Guide to Laban Movement Theory* (Chicago: GIA Publications, 2009).

[10] Matthew Hoch y March J. Sandage, "Exercise Science Principle and the Vocal Warm-up: Implications for Singing Voice Pedagogy," *Journal of Voice* 32, no. 1 (2018): 79-84.

[11] Monica McHenry, Jim Johnson, y Brianne Foshea, "The Effect of Specific Versus Combined Warm-up Strategies on the Voice," *Journal of Voice* 23, no. 5 (2009): 572-576.

[12] Para información más detallada ver: Brian J. Winnie, "The Horse Before the Cart: Redefining the Choral Warm-Up," *The Choral Journal* 60, no. 9 (April 2020): 28-39.

[13] John F. Nestojko et al., "Expecting to Teach Enhances Learning and Organization of Knowledge in Free Recall of Text Passages," *Memory & Cognition* 42, (2014), 1038-1048.

[14] Frauke Haasemann y James M. Jordan, *Group Vocal Technique* (Chapel Hill, NC: Hinshaw Music, 1991), 155.

[15] Nicholas F. Wymbs, Amy J. Bastian, y Pablo A. Celnik. "Motor Skills are Strengthened through Reconsolidation." *Current Biology* 26, no. 3 (2016): 338-343.





Brian J.  
Winnie

**Brian J. Winnie**, D.M.A., es Director de Actividades Corales en la Universidad de Western Illinois en Macomb, IL, EE. UU., donde imparte cursos de literatura y dirección coral de pregrado y posgrado y dirige The University Singers. Ha trabajado con coros de festivales en los EE. UU. y en Rusia y se ha presentado en NAFME, ACDA y conferencias internacionales estatales y regionales. Ha publicado numerosos artículos y es editor y autor colaborador de *The Choral Conductor's Companion* y *The Voice Teacher's Cookbook*. El Dr. Winnie recibió su Licenciatura en Educación Musical de la Universidad Estatal de Pennsylvania, Maestría en Educación Musical de la Universidad de Illinois Urbana-Champaign y Doctorado en Artes Musicales en Dirección Coral de la Universidad de Washington. También es mentor e instructor de curso de Estill Voice Training. Contacto: [bj-winnie@wiu.edu](mailto:bj-winnie@wiu.edu); sitio web: <https://www.brianwinnie.com/>

*Traducido del inglés al español por Vania Romero, Venezuela  
Revisado por Juan Casabellas, Argentina*