

Trabajando con voces masculinas adolescentes en el ensayo coral

Un estudio de estrategias basado en investigaciones

Rollo A. Dilworth, profesor asociado de música coral en la Escuela Boyer de Música y Danza, de la Universidad Temple. Correo electrónico: radclef@temple.edu

Durante el siglo pasado, se han llevado a cabo en el campo de la educación musical una gran cantidad de investigaciones centradas en el desarrollo vocal de los adolescentes. Los investigadores han intentado descubrir las diversas etapas del desarrollo vocal en adolescentes varones y mujeres; los resultados de estos estudios han servido como material fundamental para la filosofía de la enseñanza y las metodologías que se utilizan en la actualidad en las aulas de música coral y generales. Aunque la investigación ha demostrado que, tanto adolescentes varones como mujeres experimentan algún tipo de cambio vocal, en comparación, hay más literatura dedicada al desarrollo vocal de los hombres jóvenes. Además de abordar las necesidades vocales de los adolescentes varones, también es muy posible que las necesidades emocionales, psicológicas y de desarrollo de estos jóvenes deban ser abordadas si se quiere tener éxito en los ensayos y que continúen en el canto a lo largo de sus años de escuela secundaria.

El eje de la investigación, centrado específicamente en las voces adolescentes masculinas de escuelas secundarias, ha proporcionado a los profesores un marco para desarrollar técnicas de enseñanza para el ensayo. Las estrategias pedagógicas que se han recopilado y respaldado en este estudio

se han organizado en las siguientes categorías:

- entender el cambio de voz;
- evaluar la voz;
- ubicar al cantante adolescente masculino;
- explicar el cambio de voz;
- clasificar y etiquetar la voz del adolescente varón;
- orientar la producción y el desarrollo vocal general;
- desarrollar vocalizaciones y ejercicios de calentamiento para el ensayo;
- ajustar tonalidades y líneas vocales en la partitura coral;
- incorporar al ensayo analogías y movimientos;
- mantener un ambiente sano y productivo en el ensayo.

Utilizando las categorías mencionadas previamente como una guía de organización, el objetivo de este estudio es ofrecer estrategias basadas en investigaciones y buenas prácticas que ayudarán al director de coro a ensayar con voces masculinas de adolescentes de escuelas secundarias y superiores.

Entendiendo el cambio de voz

A la hora de enseñar música coral en la educación secundaria, el director debe estar preparado para ayudar a los cantantes a gestionar sus voces en desarrollo. Por lo tanto, uno de los primeros pasos del maestro para trabajar exitosamente con los adolescentes en un ensayo coral es tener un conocimiento profundo del cambio de la voz.¹ Con respecto a los adolescentes varones, Henry Leck afirma que el profesor debe “conocer la producción vocal de los cambios en la voz del joven, en qué registro vocal deben cantar, y cómo evitar problemas y el sobreesfuerzo vocal”.² El director de coro no solamente debe estar al tanto de los cambios físicos asociados al desarrollo vocal del adolescente varón, sino que también, debe comprender las dimensiones emocionales asociadas al cambio vocal. A pesar

de que el desarrollo físico y emocional de cada adolescente será único, el tener conocimiento de los comportamientos típicos de los varones adolescentes le puede permitir al director planificar mejor y facilitar los ensayos.

Evaluación de la voz

A fin de organizar adecuadamente los ensayos y establecer objetivos para las actividades corales, será necesario probar individualmente cada voz. Dado que en las escuelas medias y superiores los varones están a menudo preocupados por su cuerpo durante la adolescencia, es importante que el director sea sensible y creativo cuando evalúe sus voces. Incluso el tipo de terminología utilizada para el proceso de evaluación puede afectar al nivel de comodidad del cantante y, a su vez, afectar al proceso global de reclutamiento. David Friddle, por ejemplo, ofrece el término “control de voz” como una forma de aliviar la ansiedad que a menudo produce el término “audición”.³

Una evaluación precisa de la voz de cada joven es absolutamente necesaria para poder colocarlo en el registro adecuado y plantearle desafíos musicales que se ajusten a sus capacidades vocales actuales. El veterano pedagogo coral Michael Kemp amplía este punto:

“En el caso de los varones cuyas voces estén a punto de cambiar o estén en medio del cambio, siempre hay que estar al tanto del registro que pueden cantar. Esto requiere comprobar sus notas agudas y graves cada dos semanas y asegurarse de que las notas que se les pide cantar sean notas que puedan producir”.⁴

Este autor es partidario de un proceso de evaluación “fila por fila” en el contexto del ensayo. De esta manera, el director puede comprobar con frecuencia si los varones están

experimentando dificultades vocales y ofrecerles asistencia (o un nuevo “control de voz”) en el momento oportuno.

Una correcta evaluación de la voz del adolescente varón comienza con localizar el registro de voz aproximado del joven, que se suele encontrar entre dos y tres semitonos por encima de la nota más grave del registro de canto.⁵ Terry Barham y Darolyne Nelson sugieren que el joven diga “Hola”, seguido por un registro hablado del joven (como grado de escala 1) con un “Hola-a-a-a-a”, utilizando la escala gradual do-do-re-mi-re-do.⁶ Al igual que con la mayoría de los ejercicios vocales durante el proceso de evaluación inicial, es importante guiar al cantante poco a poco y de manera cuidadosa, esperando alguna señal de tensión vocal en cada modulación. La utilización de vocalizaciones que emplean rangos pequeños, como terceras, hacen posible que los jóvenes con registros de canto limitados tengan éxito.

Siguiendo la línea de investigación de Barham y Nelson, el autor ha desarrollado el siguiente ejercicio (para ser interpretado y modulado en cualquiera de las claves) para evaluar inicialmente el registro de canto del joven. Utilizando solamente el rango de una tercera y escrito en un estilo de jazz, la vocalización consiste en tonos y semitonos (ascendentes y descendentes):

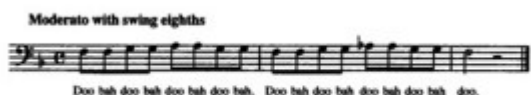


Figura 1. Rollo Dilworth, *Jazz-Style Warm-up* © 2012 by Hal Leonard Corporation. Reprinted by permission.

Un patrón común que se utiliza para probar voces consiste en un patrón descendente “para hacer” en un rango que sea cómodo para el cantante. En consonancia con la investigación, este tipo de calentamientos permite al cantante aliviar

gradualmente los registros vocales, desde los más elevados a los más graves, todo dentro de la gama de una quinta. Al cantar este tipo de ejercicio, Jonathan Reed recomienda el uso de una vocal resonante (por ejemplo, “ee”) y de una consonante de percusión (como “b”).⁷

Aparte de utilizar vocalizaciones compuestas, también es razonable pedir al adolescente cantar una canción con la que esté familiarizado. En un estudio cualitativo más reciente, Barham escribió: “para varios profesores, descubrir el registro vocal hablado de un joven es el preludio para cantar una canción familiar en la clave correspondiente”.⁸ Una lista de canciones populares recomendadas por los expertos en la materia incluye *Jingle Bells*⁹, *Rock Around the Clock*¹⁰, *My Country, 'Tis of Thee*¹¹ y *We Will Rock You!*¹²

Más allá de la tarea de documentar el rango vocal del cantante en una tarjeta o ficha de audición, Barham y Nelson, Conrad y Freer sugieren publicar en el aula los cambios en el rango vocal de los cantantes, ya sea en un gráfico mural o en un tablón de anuncios.¹³ Al exhibir la progresión del rango vocal de cada joven, se espera que los estudiantes construyan compañerismo y desarrollen una comprensión más profunda de cómo varía el proceso de cambio de voz entre las personas.

Clasificación y catalogación de la voz de los adolescentes varones

Una buena clasificación de la voz de un adolescente permitirá al director del coro determinar la fase en la que se encuentra el desarrollo vocal del muchacho y, por lo tanto, podrá situarlo en la cuerda adecuada durante el ensayo. Con el paso de los años, se han desarrollado numerosos modelos basados en investigaciones que clasifican las diferentes etapas de cambio de voz por las que pasa un adolescente. Dichos modelos

presentas tres,¹⁴ cuatro,¹⁵ y hasta seis¹⁶ categorías de desarrollo vocal en los adolescentes varones. Aunque los detalles de cada modelo están fuera del alcance de este estudio, cabe destacar la terminología utilizada para describir las diferentes fases vocales. Algunos de los modelos usan las etiquetas “soprano”, “alto”, “alto-tenor”, “voz sin cambio” y “a media voz” para referirse a las voces que se encuentran en las fases de pretransición y transición. Para las voces más asentadas se utilizaban las etiquetas de “tenor”, “nuevo barítono”, “barítono asentado”, “bajo-barítono” y “bajo”. El estudio de Barham, que interrogó a más de 40 profesores de música coral de escuelas secundarias, reveló que el 86 % de los encuestados utilizaba los términos “tenor”, “barítono” y “bajo”, mientras que el 60 % recurría al término “voz sin cambio”.¹⁷ Sólo el 38 % de los directores corales que participaron en el estudio usaba los términos “soprano” o “alto” y el 21 % de ellos utilizaba las etiquetas “tiple” o “cambiata”.¹⁸ Aunque el número de profesores encuestados para este estudio es relativamente menor, el resultado puede servir de guía a los directores a la hora de elegir los términos para catalogar a los adolescentes. Paul Roe cree que “un chico joven no quiere que se relacione su voz con un nombre femenino”.¹⁹ Estando de acuerdo con Roe y basándose en sus años de experiencia trabajando con voces masculinas adolescentes, Leck asegura que “un chico no quiere que le llamen ‘soprano’ o ‘alto’”.²⁰ Sin embargo, esto no implica que se pueda clasificar a todos los muchachos, sin importar si su voz ha cambiado o no, con el término comodín de “barítono”, por el bien de la organización y la moral del grupo. Leck ofrece el siguiente testimonio como advertencia en contra del encasillamiento de todos los estudiantes de escuela secundaria dentro de la categoría de “barítono”:

“En un episodio desastroso, un profesor de séptimo curso puso a un grupo de chicas a un lado y las llamó “sopranos” y a otro

grupo de chicas al otro lado y las llamó "altos". A los veinticinco chicos de la clase los colocó en el centro y los llamó "barítonos". El resultado fue un sonido formado por más notas de las deseadas, ya que muchos de los chicos no fueron capaces de catar en el tono. Los muchachos no se enorgullecieron del sonido que estaban produciendo y lo exteriorizaron con serios problemas de disciplina. Aunque sea complicado decidir qué voz deberían cantar, es muy importante no encasillar a los cantores."²¹

Friddle apunta que "los chicos adolescentes tienen un autoestima frágil; sus identidades masculinas no han hecho más que comenzar a definirse; por lo tanto, es importante utilizar apelativos que les permitan sentirse cómodos con su nueva cuerda."²² Cabe destacar que muchos directores de coro utilizan números (Parte I, Parte II, Parte III, Parte IV) para catalogar las voces, en lugar de términos tradicionales como "soprano", "alto", "tenor" o "bajo". Respecto al desarrollo psicológico y emocional, Barham destaca lo siguiente: "Musicalmente, la utilización de etiquetas para referirse a los muchachos no es tan importante como alimentar su autoestima y ayudarlos a reconocer su crecimiento global, tanto personal como musical, a lo largo del año."²³

La colocación del cantante masculino adolescente

Se sigue debatiendo sobre si un cantor adolescente debe ensayar en un grupo de voces iguales o en uno de voces mixtas. Incluso dentro de un ensayo de voces iguales, los investigadores tienen diferentes opiniones sobre dónde se deben colocar exactamente los adolescentes. La fase de desarrollo vocal es un factor importante a la hora de organizar el orden de colocación tanto en un ensayo de voces iguales como en uno de voces mixtas.

En un artículo de 1960, Robert Conrad se posicionó enérgicamente a favor de los grupos de voces mixtas, ofreciendo el siguiente razonamiento: “Para estimular el interés de chicos y chicas en el canto, lo mejor es trabajar con grupos mixtos en lugar de con grupos musicales de chicos o de chicas”.²⁴ Más allá de la preferencia filosófica de grupos de ensayo mixtos, puede haber cuestiones organizativas que no permita que chicos y chicas ensayen por separados durante la jornada escolar.

En la literatura y debates más recientes sobre el tema, muchos investigadores y pedagogos han expuesto opiniones favorables sobre los grupos de ensayo de voces iguales para niños de educación secundaria. Los defensores de una configuración del ensayo únicamente masculina ofrecen numerosas ventajas:

- “prácticamente se eliminan los problemas sociales, ya que los chicos y chicas de secundaria trabajan mucho mejor cuando no hay miembros del sexo opuesto a su alrededor;”²⁵
- “esta composición permite abordar temas exclusivamente masculinos, como el cambio de voz, el canto en falsete, y la ampliación de registro en un ambiente tranquilo;”²⁶
- “para la persona que tenga una voz difícil de controlar es menos embarazoso estar en una clase sólo con chicos;”²⁷
- “en un grupo formado exclusivamente por hombres, los muchachos sienten menos vergüenza y, por tanto, es más fácil convencerlos para que canten;”²⁸
- “[...] un coro de voces masculinas formado por adolescentes es otro medio mediante el cual se puede mantener el interés por el canto entre los púberes. El espíritu de equipo que se establece crea un vínculo beneficioso para todo el programa de música.”²⁹

En un estudio de investigación experimental, Swanson se dio

cuenta de la utilidad de agrupar los los muchachos que se encontraran en fases tempranas del cambio vocal en un aula y a los que ya estuvieran en fases más avanzadas, en otra.³⁰ A lo largo de un período de nueve meses (de septiembre a mayo), los alumnos de secundaria que formaban parte del experimento demostraron, como promedio, haber aumentado su registro y haber adquirido un mayor nivel de interpretación y una actitud más positiva hacia la música en general.³¹

Dado que no siempre es posible organizar los ensayos durante la jornada escolar para que sean de voces iguales, los directores pueden organizar ensayos “especiales” para los chicos antes o después del colegio. Estos ensayos “especiales” para chicos cantores, ofrece a los adolescentes la oportunidad de “ser ellos mismos” y cantar en un ambiente cómodo y seguro.

A la hora de situar a los cantantes en un grupo de ensayo de voces mixtas, Freer sugiere colocar a los chicos a un lado en lugar de en el medio del coro.³² En el otro extremo del debate, Collins cree que los muchachos necesitan una atención constante y por eso deben ser situados en primera fila y en el centro del coro, con las chicas sentadas detrás de ellos y a los lados.³³ Cooper y Kuersteiner aseveran que los cantantes adolescentes (tanto los barítonos como los cambiatas) deberían situarse en las primeras filas del coro, mientras que las chicas deberían estar en las filar de atrás,³⁴ y los muchachos que presenten problemas de tono y de producción vocal deberían sentarse entre cantores más seguros.

Roe sugiere que los chicos que canten aún en registro tiple deberían sentarse junto a las sopranos y altos, haciendo frontera con la sección de los tenores y los bajos.³⁵ Tanto Collins como Roe sugieren la siguiente formación para un coro adolescente de voces mixtas:

A2 A1 S2 S1

T1 T2 B1 B2

Esta formación cumple al menos tres funciones pedagógicas:

- los tenores y las altos pueden compartir tono cuando sea necesario;
- los muchachos con voces en proceso de cambio pueden moverse fácilmente entre las voces masculinas; y,
- al estar sentados en las filas de delante, los chicos pueden recibir más atención por parte del director.

El debate puede centrarse en si los ensayos deben ser mixtos o de voces iguales, o bien en cuál es la posición más adecuada para el cantante masculino durante la formación del ensayo, pero la ubicación del cantante varón no sólo tendrá impacto en el proceso de ensayo en sí mismo, sino que también afectará al desarrollo musical del muchacho (y es probable que también al desarrollo emocional y psicológico).

Explicando el cambio de la voz a los cantantes

Con toda seguridad, es importante explicar y discutir el proceso del cambio de la voz a los cantantes adolescentes, tanto hombres como mujeres. Según Roe, “el profesor debe hablar sobre la fisiología de la voz con cada clase”.³⁶ A pesar de que los investigadores tienen distintas opiniones sobre la cantidad y calidad de la información que debe presentarse, generalmente están de acuerdo en que el director de coro debe encontrar la oportunidad, tanto dentro como fuera de los ensayos, de explicar el concepto del cambio de voz a muchachos y muchachas en términos comprensibles. Respecto de la explicación que debe darse a los muchachos sobre el proceso del cambio de la voz, Frederick Swanson, mientras llevaba a cabo una investigación experimental en los años 60', dijo lo siguiente:

“[...] La voz de los muchachos cambia, se torna más profunda,

más rica, más fuerte, y se convierte en lo que llamamos los registros tenor y bajo. Estás a punto de recibir una nueva voz, tal vez una más bella, y una nueva forma de cantar se abrirá para ti. Pero hay un precio que pagar, y todos los muchachos deberán pagarlo antes de convertirse en hombres. Durante un tiempo no podrás manejar esta nueva voz y, en cierta forma, deberás volver a aprender a cantar”.³⁷

Mientras el texto anterior refleja una época temprana en términos de estilo de lenguaje, el quid de lo que Swanson dijo puede ayudar al profesor a la hora de trabajar un “discurso” propio usando “un lenguaje más actual”. El director de coro que elige explicar el cambio de voz a los cantantes, apunta Freer, debe ser consistente de los términos utilizados para que los adolescentes puedan incorporar estos nuevos términos a su vocabulario.³⁸

Guiando la producción y el desarrollo vocal general

Los expertos aconsejan a los directores corales que tengan un gran cuidado a la hora de trabajar con voces masculinas adolescentes. A pesar de que los enfoques específicos son variados y diversos, de las investigaciones pueden obtenerse los siguientes principios generales:

- aplicar hábitos de respiración y postura apropiados;³⁹
- utilizar ejercicios descendentes para conectar la voz de cabeza con la voz de pecho;⁴⁰
- guiar la voz de cabeza a través del *passaggio* y hacia la voz de pecho con un ligero tono de cabeza⁴¹
- asegurarse (mirando y escuchando) que la voz no se halle sometida a presión durante el canto⁴²
- retomar o reaprender técnicas vocales utilizadas antes del comienzo del cambio de voz⁴³

- proporcionar modelos vocales apropiados de distintos modos de vida que puedan demostrar satisfactoriamente la técnica vocal apropiada, incluyendo registros de canto agudo y grave⁴⁴
- permitir cantar a los muchachos donde se sientan más cómodos⁴⁵
- permitir a los muchachos descansar vocalmente cuando experimenten fatiga⁴⁶

Desarrollando vocalizaciones y calentamientos para el ensayo

Respecto del calentamiento vocal para adolescentes varones, hay un punto común dentro de la literatura de investigación: permitir al muchacho acceder tanto a los agudos como a los graves en su registro vocal durante el ensayo. Algunos investigadores y directores de coro se refieren a los agudos de las voces de los muchachos como “rango superior” o “voz aguda”, mientras que otros utilizan el término “falsete”. En este punto debe destacarse que, a pesar de que algunos pedagogos corales utilizan los términos antes mencionados como sinónimos, algunos investigadores no consideran que ambos términos signifiquen lo mismo. Phillips hace esta distinción, y remarca que “la voz aguda pura en voces masculinas cambiantes o cambiadas sonará más parecida a la voz de un muchacho en edad prepuberal en la octava de Do₂ a Do₃”.⁴⁷ Phillips menciona que el sonido de la voz aguda es más llena y libre que el sonido en “falsete” (un sonido débil y sin apoyo caracterizado por una laringe alta).⁴⁸ Independientemente de la terminología utilizada, “es importante vocalizar dentro del registro y animar a los hombres jóvenes a cantar tan agudo o tan grave como sea posible sin forzar la voz”.⁴⁹ Roe resume su posición de la siguiente manera:

“El maestro no debe sucumbir a la tentación de usar demasiado

la voz en el registro agudo, a expensas del desarrollo de la voz grave. Muchos instructores vocales permiten que los alumnos usen únicamente la voz grave (los muchachos, naturalmente, querrán cantar solamente con sus voces graves), pero este procedimiento causará tantos problemas como el procedimiento de voz aguda. El procedimiento pedagógico apropiado incentiva el desarrollo del registro en graves, la retención del registro en agudos y el desarrollo del registro medio hasta que ambos segmentos se unan en un registro continuo y fluido".⁵⁰

Con el objetivo en mente de explorar todos los registros vocales (junto con el concepto de bajar gradualmente la voz de cabeza al registro de pecho), numerosos pedagogos han desarrollado calentamientos vocales para la voz masculina adolescente. Estos ejemplos incluyen ejercicios descendientes que empiezan en algún punto entre La y Do por encima del Do central.

A través de esta investigación, Freer concluye que "el registro de unísono de un conjunto vocal adolescente será alrededor de una sexta, aproximadamente desde Sol hasta Mi, con los estudiantes cantando en distintas octavas, según sea conveniente."⁵¹ La implicación aquí es que ese calentamiento vocal unísono no siempre será lo más efectivo para los cantantes adolescentes si el objetivo es explorar todos los registros. Como una alternativa a las vocalizaciones que sean específicamente tonales, Freer ofrece las siguientes directivas a la hora de construir los calentamientos vocales adecuados para cantantes adolescentes: a.) desarrollar vocalizaciones que no sean específicamente tonales; b.) obtener el material de vocalización directamente del repertorio en preparación; y c.) construir actividades de improvisación que enseñen habilidades vocales, aun dejando la elección de tono a los estudiantes.⁵² Un ejemplo es el ejercicio llamado "Garabato,"⁵³ en el cual una línea ondulada

(mostrando “picos” y “valles”) es dibujada al azar en la pizarra. Los estudiantes cantan sílabas neutras mientras el director coral (u otro estudiante) traza porciones de la línea ondulada con un puntero. Mediante el uso de actividades de calentamiento como “Garabato” se permite que los estudiantes exploren confortablemente su registro individual sin ser encasillados dentro de ningún tono específico de canto.

Ajuste de tonalidades y líneas vocales

Dado que varios adolescentes varones pueden experimentar múltiples cambios en su registro vocal durante el periodo de cambio de voz, y dado que algunos repertorios corales no tienen en cuenta dichos cambios en los hombres adolescentes, puede ser necesario que el director haga algunos cambios y en las tonalidades escritas. Barham ofrece cinco tipos de soluciones: transportar, intercambiar partes, desplazar octavas, duplicar de algunas líneas, y escribir una nueva voz.

Transportar. Los directores necesitan poder transportar los ejercicios vocales y seleccionar un repertorio en las claves que sean más cómodas para los cantantes. Wiseman afirma que “el oído del maestro debe estar constantemente alerta y él debe estar preparado a transportar ejercicios y canciones a una tonalidad que sea cómoda y adecuada.”⁵⁴

Intercambiar partes. Se anima a los cantantes a cambiar a otra línea vocal, si es necesario, para que puedan cantar notas que estén dentro de su registro en un momento dado. Sally Herman ha desarrollado una “concepción de la voz como pivotador” que sirve como base para su filosofía de la enseñanza coral:

“Otro ingrediente muy importante para leer música y ensayar exitosamente es darle a todos los estudiantes la mejor parte de sus registros vocales (tesituras) durante la mayor parte del ensayo. Esto es especialmente útil para los cantantes

varones adolescentes. En cualquier composición vocal, numere a los cantantes de una determinada sección según su registro vocal, y cree una hoja aparte en la que pueda intercambiar las voces individuales que se adapten mejor tanto al cantante como a la música. Un barítono podría cantar como segundo tenor durante cuatro compases y luego pivotar a la voz de barítono de nuevo durante tres compases.”⁵⁵

Desplazar una octava. Una solución simple es que los muchachos del coro bajen una octava cuando el registro sea muy agudo. Barham cree que este procedimiento puede utilizarse para los coristas que canten en clave de sol y clave de fa.⁵⁶ Basándose en su experiencia, este autor está en contra del uso excesivo de este método para las voces de barítono y bajo. En general el desplazamiento de octava puede ser necesario para las voces cuyo registro está muy por encima o por debajo del pentagrama. Es recomendable motivar a barítonos y bajos a encontrar sus nuevas voces para las notas que están dentro del pentagrama; de lo contrario, el cantante seguirá cantando por debajo del pentagrama (donde se le hará más fácil) a expensas de desarrollar y asegurar el registro más agudo.

Duplicar partes. La estrategia de tener dos partes que son cantadas en octavas diferentes puede ser muy exitosa y adaptarse bien a los cambios de voces de un coro. Cuando se usa una obra con dos líneas, lo más común es que los tenores hagan la parte de soprano en su octava mientras que los barítonos/bajos hacen la parte de alto en su octava. Las voces que no estén afectadas por los cambios de voz de la adolescencia pueden permanecer en el la octava que mejor se adapte a su extensión vocal. Barham señala que “se puede combinar la duplicación de octavas con el desplazamiento de octava, y en cierto momento volver a lo que está escrito en la partitura y crear así una nueva parte.”⁵⁷

En lugar de emplear obras a dos voces en un ensayo de SATB, Jerry Blackstone recomienda el uso piezas escritas

específicamente para tenores y los bajos, ya que la idea de doblar partes en otra octava puede hacer sentir a los cantantes masculinos que su papel en el coro es secundario.”⁵⁸

Escribir una nueva parte. Ocasionalmente, la voz del adolescente varón puede estar limitada a unos cuantos tonos; por eso es necesario que el director cree una nueva línea vocal. Leck sugiere que esos jóvenes que aún estén aprendiendo a usar sus voces canten una línea fácil, como una melodía.⁵⁹ Roe está de acuerdo con Leck, y declara que “puede ser necesario escribir partes más fáciles para esas voces problemáticas”⁶⁰ y, en esos casos, “puede ayudar tener una sola línea de melodía cantada en el correspondiente registro vocal.”⁶¹ Kemp resume la estrategia de ajustes de registro para los cantantes adolescentes declarando lo siguiente:

“En cualquier cosa que se cree para jóvenes que estén pasando por este cambio vocal, debe procurarse usar un registro que el joven pueda cantar con confianza.”⁶²

Incorporando analogía y movimiento en el ensayo

En los últimos años ha aumentado el número de estudios sobre los conceptos de analogía y movimiento en el ensayo de cora. Sin embargo, pocos estudios ofrecen analogías y/ o estrategias de movimiento dirigidos específicamente a las necesidades e intereses del adolescente varón. Frederick Swanson y Patrick Freer tratan el uso de analogías deportivas con adolescentes varones en un ensayo de coro. Haciendo referencia al mismo estudio previamente citado en este artículo, Swanson descubrió que “al usar la analogía de desarrollar habilidades en los deportes, [los investigadores] convencieron a los jóvenes de que los ejercicios desarrollan el control e incrementan la habilidad.” Por lo tanto, Swanson y su equipo comenzaron a utilizar analogías deportivas al hablarles a los muchachos

sobre la técnica vocal. Las siguientes tablas señalan los conceptos que Swanson y su equipo trataron durante su ensayo, incluyendo las analogías que fueron presentadas verbalmente a los jóvenes:⁶³

CONCEPTO VOCAL	ANALOGÍA DEPORTIVA (verbalizadas)
Ejercicios de Respiración	"Todo nadador y corredor necesita buenos hábitos de respiración para mantener el ritmo."
Garganta relajada y abierta	"Cualquier bateador de béisbol necesita un movimiento relajado."
Escalas y arpeggios para aumentar la extensión del registro	"Cualquier golfista necesita aumentar su distancia."
Formación de vocales y enfoque de la voz	"Cualquier jugador de baloncesto tiene que mejorar su puntería a la canasta."

En su video titulado *Success for Adolescent Songers (Éxito para cantantes adolescentes)*, Freer reta a los estudiantes a ver el canto como una experiencia atlética en la cual los músculos de sus cuerpos tienen que ser usados de manera saludable.⁶⁴ En un estudio más reciente, Freer descubre lo siguiente:

"El hecho de que haya grandes semejanzas en los fundamentos físicos del canto y del levantamiento de pesas ofrece a los directores de coro una oportunidad única de enmarcar el canto durante el período de cambio de voz de la pubertad como un esfuerzo atlético. Darle la bienvenida a este tipo de cambios requiere que el director para amplíe lo que el estudiante ya conoce gracias a su experiencia en deportes y salas de pesas con las analogías y descripciones paralelas o relacionadas."⁶⁵

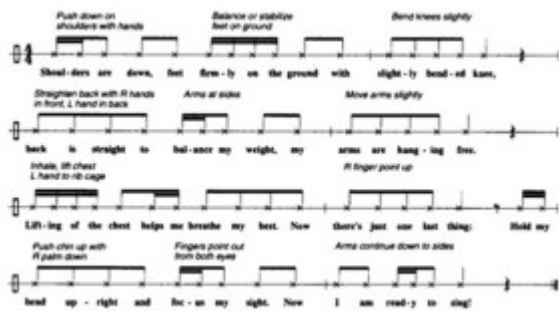
Freer ofrece varias actividades físicas que permiten que los jóvenes de secundaria desarrollen hábitos saludables de relajamiento, postura, respiración y producción vocal.

Con respecto a la investigación, el autor ofrece los siguientes ejercicios técnicos relacionados con el deporte para adolescentes varones:

iPostura Perfecta! (Rap)

Objetivo: mantener una buena postura de pie.

Instrucciones: Cantar el rap que aparece a continuación, añadiendo el movimiento sugerido si se desea*.



Rollo Dilworth, Posture Perfect!, from Choir Builders © 2006 by Hal Leonard Corporation. Reprinted by permission.

*Traducción de las indicaciones de movimiento:

- Push down on shoulders with hands > Apretar los hombros hacia abajo con las manos
- Balance or stabilize feet on ground > Equilibrar o estabilizar los pies en el suelo
- Bend knees slightly > Doblar ligeramente las rodillas
- Straighten back with R hands in front, L hand in back > Volver a ponerse en pie con la mano derecha hacia delante y la mano izquierda hacia atrás
- Arms at sides > Brazos a los lados
- Move arms slightly > Mover ligeramente los brazos
- Inhale, lift chest. L Hand to rib cage > Inhalar e inflar el pecho. Llevar la mano izquierda hacia las costillas
- R finger point up > Un dedo de la mano derecha apunta hacia arriba
- Push chin up with R hand down > Lleva la barbilla hacia arriba con la mano derecha con la palma hacia abajo
- Fingers point out from both eyes > Los dedos señalan desde los ojos
- Arms continue down to sides > Continuar con los brazos hacia abajo a ambos lados

Respirando con el baloncesto

Objetivo: Promover la respiración diafragmática y controlada.

Instrucciones: Mientras mantienes una buena postura de pie, imagina que estás botando una pelota de baloncesto a la altura de la cintura. Mientras haces botar la pelota imaginaria, comienza a respirar con pulso de negra, haciendo el sonido "tss" con la boca. Cuando llegue el momento de "lanzar la pelota," levanta los dos brazos para simular que sueltas la pelota de baloncesto y di suavemente la palabra "swish." Al mismo tiempo que el director y sin perder el ritmo, los estudiantes pueden producir el sonido "tss" 3 veces seguido de un sonido "swish," y después continuar con el sonido "tss" 4 veces seguido de un "swish" , y así sucesivamente hasta llegar a nueve.

Haciendo puenting

Objetivo: Conseguir voz de cabeza

Instrucciones: Coloca los dedos índice y corazón de una mano en la palma de tu otra mano (como si se tratara de unas piernas). Las "piernas" tienen que saltar de un puente al tiempo que emite un sonido de "sirena" usando una voz de cabeza muy aguda. El sonido debe mantenerse o cambiar según la dirección del saltador. La cuerda que sostiene al saltador llega un momento en el que da un tirón y tira de él hacia arriba, de vuelta al puente (la palma de la otra mano).

Practicando deporte

Objetivo: Cantar con apoyo de respiración enérgica y sostenida.

Instrucciones: Se anima a los coristas a moverse para simular el movimiento de una actividad deportiva mientras cantan el ejercicio (en la parte de debajo de este recuadro) con sílabas neutras. El director (o líder del grupo) puede especificar qué sílaba y qué actividad deportiva deben imitar. Debe dirigirse a los cantantes para que inhalen simultáneamente y preparen sus manos para la actividad deportiva durante el descanso. Los cantantes deben de simular el deporte indicado mientras cantan, asegurándose de seguir moviéndose y cantando hasta el final del ejercicio. Algunos ejemplos de actividades deportivas son: lanzar un balón de fútbol americano, batear una pelota de béisbol, lanzar un frisbee, y lanzar un balón de baloncesto.

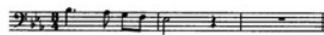


Figura 3. Rollo Dilworth, *Playing Sports* © 2012 por Hall Leonard Corporation. Reimpreso con permiso

Como Freer, Phillips cree que "al concentrarse en el acto físico de cantar, los estudiantes aprenden que el cantar requiere la misma preparación que practicar deporte."⁶⁶ Aunque no se limita a los adolescentes varones, Robert Shewan cree que la calistenia física, cuando conecta conceptos musicales como el tiempo y el ritmo, puede ser incorporada de manera exitosa en un ensayo de coro.

Además de usar la analogía deportiva, algunos investigadores sugieren que el movimiento físico en el ensayo puede beneficiar a los jóvenes adolescentes en aspectos musicales, emocionales y de desarrollo. El trabajo de Cooksey incluye varios enfoques de quinesiología diseñados para ayudar a los adolescentes con el canto. Blackstone y Leck recomiendan el

movimiento de los brazos a modo de arco por encima de la cabeza y luego por debajo para mejorar la voz de cabeza, el control de la respiración, y poder mantener la línea vocal.⁶⁸ Visto desde una perspectiva emocional -y quizás desde una perspectiva de desarrollo- Freer cree que los hombres adolescentes necesitan tener muchas oportunidades de movimiento físico durante el proceso del ensayo.⁶⁹ Barham también sugiere el uso de coreografías en los ensayos para los jóvenes de esta edad de manera puntual.⁷⁰

La importancia de un ambiente de ensayo sano y productivo

Es importante que los directores de coro creen y mantengan un ambiente de ensayo positivo y sano para los cantores adolescentes. Basándose en la bibliografía utilizada en este estudio, junto con la propia experiencia del autor, pueden sugerirse las siguientes estrategias:

- crear un ambiente de seguridad y confianza en el que los muchachos puedan ser ellos mismos;⁷¹
- permitir que los chicos persigan su independencia interpretativa,⁷² incluyendo la búsqueda supervisada de sus propias voces;⁷³
- llevar a cabo ensayos de calidad y bien estructurados;⁷⁴
- ser sincero y a la vez diplomático a la hora de dirigirse a los cantores;⁷⁵
- utilizar refuerzo y estímulos positivos para fomentar la creación de autoestima;⁷⁶
- demostrar que el canto es una actividad que merece la pena;⁷⁷
- establecer grupos de apoyo formados por los propios compañeros del grupo;⁷⁸

- ser flexible; ⁷⁹
- promover constantemente el canto saludable, que incluye el uso de una voz bien impostada, una postura adecuada y una respiración con apoyo; ⁸⁰
- estar preparado para cambiar a un muchacho de una cuerda a otra cuando surja el primer síntoma de incomodidad; ⁸¹
- mantener una comunicación abierta, especialmente cuando se trate de cuestiones relacionadas con la voz; ⁸²
- hacer que el ensayo sea dinámico variando las actividades a menudo, aproximadamente cada 10 o 12 minutos. ⁸³

Conclusión

Este estudio presenta un conjunto de estrategias que pueden ser utilizadas en el aula de coro a la hora de trabajar con chicos adolescentes. Además de ofrecer al lector algunas de las técnicas basadas en importantes estudios publicados, el autor ha intentado mostrar algunas de sus propias estrategias de ensayo, que también derivan y están respaldadas directamente por hallazgos en las investigaciones. Se espera que los directores de coro que lean este estudio se sientan no solo animados a poner en práctica las numerosas técnicas que se han mencionado en estas páginas, sino también inspirados para desarrollar y explorar estrategias y actividades que puedan aplicarse a sus circunstancias.

Este artículo se publica con el permiso de *Choral Journal*, la revista de la ACDA, que publicó este artículo por primera vez en su edición de abril de 2012.

NOTES

1 Anthony L. Barresi, "The Successful Middle School Choral Teacher," *Music Educators Journal* 86, no. 4 (January 2000): 23-28.

2 Henry Leck and Flossie and Jordan, *Creating Artistry Through Choral Excellence*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).

3 David Friddle, "Changing Bodies, Changing Voices: A Brief Survey of the Literature and Methods of Working with Adolescent Changing Voices," *Choral Journal*, 46, 6 (December 2005): 32-43; 46-47.

4 Michael Kemp, *The Choral Challenge: Practical Paths to Solving Problems*, Chicago: GIA Publications, 2009).

5 Janice Killian, "A Description of Vocal Maturation among Fifth- and Sixth-Grade Boys," *Journal of Research in Music Education* 47, no. 4 (Winter 1999): 357-369.

6 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson, *The Boy's Changing Voice: New Solutions for Today's Choral Teacher*, (Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co, Inc., 1991).

7 Jonathan Reed, "The Vocally Proficient Choir: Working With Male Voices," in *The School Choral Program: Philosophy, Planning, Organizing, and Teaching*, Michele Holt and James Jordan, 241-252. (Chicago: GIA Publications, 2008).

8 Terry J. Barham, *Strategies for Teaching Junior High & Middle School Male Singers: Master Teachers Speak*, (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 2001).

9 Ibid.

10 Ibid.

11 John M. Cooksey, *Working with Adolescent Voices*, (St. Louis: Concordia Publishing House, 1999).

12 Roger Emerson (arranger), *Pop Warm-ups & Work-outs for Guys*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).

13 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson; Robert M. Conrad,

"Developing the Boy's Changing Voice," *Music Educators Journal* 50, no. 5 (April-May 1964): 68, 70; Patrick K. Freer, *Getting Started with Middle School Chorus*, 2nd edition, (Lanham: Rowan & Littlefield Education, 2009).

14 Irvin Cooper and Karl O. Kuersteiner, *Teaching Junior High School Music*, (Boston: Allyn and Bacon, 1965); Frederick Swanson, *The Male Singing Voice Ages Eight to Eighteen*, Cedar Rapids, IA: Ingram, 1977).

15 Barham and Nelson, "The Boy's Changing Voice," 7; Sally Herman, *Building A Pyramid of Musicianship*, (San Diego: Curtis Music Press, 1988).

16 Duncan McKenzie, *Training the Boy's Changing Voice*, (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1956); Kenneth Phillips, *Teaching Kids to Sing*, (Belmont, CA: Schirmer, 1996).

17 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 19.

18 Ibid.

19 Paul F. Roe, *Choral Music Education*, 2nd ed, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, Inc., 1983).

20 Leck, 191.

21 Ibid, 190.

22 Friddle, 44.

23 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 20.

24 Conrad, 68.

25 Madeline D. Ingram and William C. Rice, *Vocal Technique for Children and Youth*, (New York: Abingdon Press, 1962).

26 Walter Lamble, *A Handbook for Beginning Choral Educators*, (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004).

27 Roe, 191.

- 28 Christopher D. White and Dona K. White, "Training for Changing Male Voices," *Music Educators Journal* 87, no. 6 (May 2001): 39-43, 53.
- 29 Phillips, 76.
- 30 Frederick J. Swanson, "When Voices Change: An Experiment in Junior High Music," *Music Educators Journal* 46, no. 4 (February-March 1960): 50, 53-54, 56.
- 31 Ibid.
- 32 Patrick K. Freer, "Between Research and Practice: How Choral Music Loses Boys in the 'Middle,'" *Music Educators Journal* 94, no. 2 (November 2007): 28-34.
- 33 Don L. Collins, *Teaching Choral Music*, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1993).
- 34 Cooper and Kuersteiner, 57.
- 35 Roe, 180.
- 36 Roe, 178.
- 37 Swanson, "When Voices Change," 53.
- 38 Patrick K. Freer, *Success for Adolescent Singers: Unlocking the Potential in Middle School Choirs*, DVD series. Edited by Piero Bonamico. (Waitsfield, VT: Choral Excellence, 2005).
- 39 Cooksey, Herman, Phillips.
- 40 Cooksey, Phillips, Leck, Ingram and Rice.
- 41 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 36; Jerry Blackstone, *Working With Male Voices: Developing Vocal Techniques in The Choral Rehearsal*, DVD. (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 1998).
- 42 Shirley W. McRae, *Directing the Children's Choir: A Comprehensive Resource*, (New York: Schirmer Books, 1991); Cooksey.
- 43 Mary Copland Kennedy, "'It's a Metamorphosis:' Guiding the Voice Change at the American Boychoir School," *Journal of*

Research in Music Education 52, 3 (Autumn 2004): 264-280.

44 White and White, 42; Leck, 193.

45 Leck, 188.

46 Ibid, 193.

47 Philips, 50.

48 Ibid.

49 Lambie, 49.

50 Roe, 182.

51 Patrick K. Freer, "Choral Warm-Ups for Changing Adolescent Voices," *Music Educators Journal* 95, no. 77 (March 2009): 57-62.

52 Ibid, 58.

53 Freer, *Success for Adolescent Singers*.

54 Herbert Wiseman, *The Singing Class*, (New York: Pergamon Press, 1967).

55 Herman, 36.

56 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 74.

57 Ibid, 74.

58 Blackstone, *Working With Male Voices*.

59 Leck, 190.

60 Roe, 182.

61 Ibid.

62 Kemp, 88.

63 Swanson, "When Voices Change, 53.

64 Freer, *Success for Adolescent Singers*.

65 Patrick K. Freer, "Weightlifting, Singing and Adolescent Boys," *Choral Journal* 52, 4 (November 2011): 32-41.

66 Phillips, 25.

67 Robert Shewan, *Voice Training for the High School Chorus*, (West Nyack, NY: Parker Publishing Company, Inc., 1973).

68 Blackstone, *Working With Male Voices*; Henry Leck, *The Boy's Expanding Voice: Take the High Road*, DVD. (Milwaukee: Hal Leonard Publishing, 2001).

69 Freer, "Between Research and Practice," 34.

70 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 33.

71 Leck, "Creating Artistry," 191.

72 Patrick K. Freer, "Adapt, Build, and Challenge: Three Keys to Effective Choral Rehearsals for Young Adolescents," *Choral Journal* 47, no. 5 (November 2006): 48-55.

73 Kennedy, 274.

74 Barresi, 24; Hook, 24.

75 Barham and Nelson, 18.

76 Barham and Nelson, 20; Hook, 24; Leck, 190.

77 White and White, 42.

78 Ibid.

79 Barresi, 24.

80 McRae, 152; Roe, 176.

81 Blackstone, *Working With Male Voices*.

82 Leck, 192.

83 Freer, "Adapt, Build, and Challenge," 51.

Traducido del inglés por Javier Perotti (Argentina), María Zugazabeitia (España), Carolina Estrada (EE.UU.) y Adriana

Pedemonte (Argentina)