

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**La influencia de la técnica vocal en el desarrollo del alumno
adolescente varón durante el periodo de muda de voz como futuro
cantante en Lima Metropolitana del 2019- 2020.**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN MÚSICA**

AUTORA

CAMILA MARÍA VELARDE GARCÍA

ASESORA

ZOILA VEGA SALVATIERRA

Lima, 2020

RESUMEN O ABSTRACT

La muda de voz es uno de los cambios naturales que se dan durante la etapa de la pubertad y adolescencia del ser humano, que parte de la transición cuando el niño se convierte en adulto. Este mismo proceso se da en mujeres y hombres, pero la diferencia es que mientras que en las mujeres es un cambio muy sutil, en los varones ocurre una transformación más drástica y severa. Este cambio, al igual que otros que suceden en el cuerpo, son parte del proceso de crecimiento provocado por los niveles hormonales intermitentes de la adolescencia. Al ser este un proceso que provoca un cambio tan radical en la voz, ubicándola muy distante del que solía estar cuando el cantante era niño, afecta de sobre manera la búsqueda de la formación de su identidad frente a la sociedad. Asimismo, desde la perspectiva como cantante, se ha podido apreciar el gran impacto en los niños con formación vocal previa o integrantes de agrupaciones corales, hasta el punto de incitarlos a abandonar toda actividad relacionada con la música en su tiempo. Algunos de los factores que alimentan este problema yace en las estrategias pedagógicas aplicadas por los profesores que están a cargo de estos niños. Si bien no es una acción que se da conscientemente o a propósito y muchas veces las estrategias utilizadas son moldeadas en un tiempo muy corto, es algo que repercute negativamente en los alumnos por la edad en la que están, dejando secuelas hasta la adultez. Este trabajo realiza un estudio de cómo el proceso de la muda de voz es asumido por algunos de los docentes de canto infantil coral y solista de Lima metropolitana entre los años 2019 y 2020. Donde se investigará cuáles son las estrategias de enseñanza más empleadas y/o actualizadas y qué impacto tienen estas en la enseñanza del canto antes, durante y después del período de muda en el adolescente varón, así como las futuras implicaciones en su vida adulta y profesional.

PALABRAS CLAVE: Muda de voz, Adolescencia, Técnica vocal, Pedagogía vocal

AGRADECIMIENTOS

Ahora que lo pienso, sí ha sido difícil el tratar de mantenerme en el ritmo de la universidad, desde viendo cursos a los que resultó que no tenía nada de conocimiento, aún así habiéndolos llevado en el colegio. Sin embargo, también hubo los cursos con los que me iba normal, pero bastante exigentes, y también con los que me llevaba muy bien, que fue gracias a la UNM, antes llamado “Conservatorio Nacional de Música del Perú”, y sus profesores que compartieron conocimiento conmigo durante mi época escolar de primaria a secundaria. Allí recibí formación musical base durante 6 años de mi vida, en la sección “Preparatoria Escolar/Niños”, donde también forjé amistades que se mantuvieron a la par de nuestro crecimiento. Siento que, de alguna manera, por más de no haber atendido por cuenta propia y más fue por el deseo de mis padres, fue una buena manera de abrirme los ojos a tener entre mis opciones el dedicarme a la música. Gracias a ellos he podido obtener también apoyo incondicional de aliento y comprensión durante todos estos años que puse en marcha la decisión de estudiar música y como especialidad el canto popular. Esto lo aprecio demasiado, y estaré eternamente agradecida con ellos y con mi familia entera, que a diferencia de muchos compañeros que no obtuvieron apoyo alguno y tuvieron que retirarse por periodos o para siempre, pude recibir consejos y reprimendas con el fin de que siga avanzando y no retroceda.

Debo reconocer que el canto siempre fue mi modo de expresión más cercano, a pesar de en un principio no haberlo visto como opción profesional y siempre haber tenido como pasión la composición de canciones. El canto y yo nos hemos fusionado, y logré encontrar en él una cura interminable a cargas y afecciones que me acompañan intermitentemente. Por lo cual siempre estaré totalmente agradecida con todas mis profesoras de canto que me acogieron en sus clases durante esta bonita etapa de la universidad. Profesoras como Jacqueline Terry, que me guió los dos primeros años de mi carrera, luego Mónica Gastelumendi que tuve la oportunidad de ser parte de su asombroso ensamble vocal y tenerla como profesora de especialidad un ciclo también y por último, mil gracias también a Cleia Luna, que me acompañó hasta el final de la carrera y de la cual aprendí muchísimo no solo de manera técnica y musical sino también en el ámbito de salud que me ha ayudado bastante en mi día a día.

Me parece extraño como sin querer, por ahí que se extendió el poder llevar los últimos cursos de investigación para la tesis, que aunque en algún punto llegué a estar sin asesor, fue preciso que pasara así para que pudiera encontrarme con una asesora de tesis increíblemente admirable como lo es Zoila Vega. De ella he obtenido no solo consejos y hartas charlas acerca de la redacción y el contenido de mi tesis, sino que también tuve la dicha de obtener apoyo psicológico y una bonita amistad a pesar que, a diferencia de mis demás compañeros, todo el contacto que hemos tenido siempre ha sido a distancia ya que ella radica en Arequipa. Estaré por siempre agradecida con ella, y aunque por términos de la pandemia que actualmente vivimos no hayamos podido conocernos en persona, espero sinceramente y que pronto algún día sea.

No hace falta decir que agradezco también a todas las personas que formaron parte de mi vida y me apoyaron también en este camino, que probablemente algunas se hayan marchado a otra dimensión y otras simplemente dejaron de serlo. Agradezco la experiencia adquirida y cada vivencia que he pasado, de cada una de ellas siendo malas o buenas aprendí demasiado. Por último y sin ser menos importante, agradezco a mi universidad, la “Pontificia Universidad Católica del Perú”, la directiva de la Facultad de Artes Escénicas y la coordinación y logística de la especialidad de música, por tenerme tanta paciencia durante estos años y hacer todo lo posible por brindarnos conocimiento de excelencia a todos sus alumnos.

ÍNDICE

RESUMEN.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
ÍNDICE	v
INTRODUCCIÓN.....	vii
CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y MARCO TEÓRICO.....	10
CAPÍTULO 2: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	28
CAPÍTULO 3: EL ROL DE DOCENTE EN LA MUDA DE VOZ	40
1. Ausencia de investigación actualizada y metodología especializada en la muda de voz.....	40
2. Recomendaciones y consejos para el trabajo con adolescentes con voz cambiante.....	41
3. Errores y aciertos en las políticas de elencos con respecto a los niños que atraviesan la muda de voz.....	42
4. Tácticas innovadoras para no excluir al alumno con voz cambiante	43
5. Material antiguo no actualizado como antecedentes pedagógicos excluyentes y la adaptabilidad como solución al problema.....	44
6. Intereses del docente vs. Intereses del alumno: el canto como profesión o pasatiempo.....	46
6.1. Intereses de la docencia: el ideal y la negligencia pedagógica	
6.2. Intereses del alumnado	
7. Síntomas de la muda de voz vistos en la experiencia.....	48
8. Dificultad de incorporar técnica vocal en alumno de voz cambiante.....	49
8.1. Tiempo aproximado de demora de incorporación	
8.2. Diferencia de incorporación de técnica entre alumnos ya a vísperas de cambiar y/o ya cambiantes de voz vs. Alumnos que son pequeños con voz blanca	
9. Relación de confianza profesor-alumno y evaluaciones académicas.....	50
10. Recursos técnicos de la docencia en el entrenamiento vocal del alumno: material y ejercicios.....	51
11. Organización tentativa de dictado de clase.....	52
12. Datos curiosos: rechazo de la nueva voz y contextos estresantes.....	53

CAPÍTULO 4: EL CAMBIO DE VOZ: LA PERSPECTIVA DEL ESTUDIANTE.....	56
1. Fenómenos en la muda de voz: retraso y aceleramiento de los procesos de crecimiento del niño.....	56
2. El entrenamiento vocal ¿antes o después de la muda de voz?.....	56
3. Síntomas de la muda de voz.....	61
4. El mundo interno de un adolescente pasando por la muda de voz.....	63
5. La importancia del docente en el desarrollo vocal del niño que atraviesa la muda de voz.....	64
6. Repertorio y ejercicios que les dieron a los alumnos en la época de muda de voz: percepción, comodidad y experiencias.....	65
6.1. Datos recopilados asociados a la experiencia de estar en un coro.	
6.2. Ejercicios vistos en la muda de voz: obligación, preferencia y comodidad	
6.3. Datos recopilados asociados a la experiencia de tener clases particulares de canto: repertorio, malas y buenas técnicas pedagógicas, y perspectiva de adolescente.	
7. Beneficios de la técnica vocal en la muda de voz.....	69
8. Construcción del conocimiento brindado por los maestros a la práctica del exalumno.....	70
9. Proyección de sí mismo en un ámbito profesional.....	71
9.1. Exalumnos	
9.2. Alumnos de voz cambiante	
CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES Y COMPARACIÓN DE DATA.....	74
I. Resultados.....	74
1. Falta de investigación y actualización de conocimientos por parte de los docentes	
2. Beneficios de poseer información verídica y actualizada	
II. Hallazgos importantes encontrados durante la investigación.....	80
III. Sugerencias.....	81
IV. Temas pendientes.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	83

INTRODUCCIÓN

De manera global, los procesos de crecimiento marcan fuertes hitos entre las etapas del ser humano pertenecientes a civilizaciones. Ya sean en culturas, tribus, pueblos, imperios, ciudades, regiones, naciones, etc. Todos tienen sus propias maneras de representar la importancia de la transición a cada etapa y entre ella la que considero más popular es la del cambio de ser niño a adulto. Esta transición tiene distintos apelativos, pero basándose en los nombres mayormente conocidos o, mejor dicho, científicamente nombrados, me referiré a ello como pubertad y adolescencia.

Para ambos sexos es considerado un tema del cual explayarse, pero para esta investigación me abstendré a centrarme en la transición de niño a adulto de los hombres y para ser más específica, de entre todos los cambios que se dan por los niveles hormonales, la muda de voz.

Durante toda mi vida he estado rodeada de un entorno puramente musical, heredado por mi padre. Si bien los primeros instrumentos con los que comencé fueron piano y violín, considero que mi pasión siempre fue el canto y escribir canciones. Desde muy pequeña estuve relacionada con la música y al gustarme tanto cantar pude participar en varias presentaciones escolares en dúo, solista o como parte del coro del colegio. Luego, al ingresar a la sección preparatoria/niños de la Universidad Nacional de Música (conocida anteriormente como CNM, Conservatorio Nacional de Música y en adelante UNM) con la especialidad de violín, tuve la grata oportunidad de formar parte de la agrupación coral de niños de la UNM dirigida por Claudia Rheineck en ese entonces. Desde ahí pude notar ciertos problemas relacionados a la muda de voz de los varones con el canto, que también encontré en el ámbito escolar, donde había cierta tendencia a segregar de las actividades a los alumnos varones que estaban pasando por la muda de voz.

En ese periodo escolar también pude llegar a ver cómo otros alumnos llegaban a burlarse de sus compañeros o referirse a ellos de una manera peyorativa. Lo cierto es que, ninguno de los afectados sabía qué estaba pasando exactamente adentro de su cuerpo y con su voz, más allá del obvio hecho de que continuaban creciendo y que aquello era parte de ese proceso natural. Es así, que poco a poco fui viendo cómo la agrupación coral que tenía en mi colegio fue volviéndose puramente femenina. Esto dejó muchas dudas que con el tiempo, sumado a las demás experiencias no escolares, fueron construyendo la interrogante de por qué sucedía tan fuerte segregación de varones desde la etapa de muda

de voz en los coros o el canto y por qué acataban a esta medida sin optar por alguna otra que sea más inclusiva.

Por otra parte, apenas terminé el colegio me dediqué al canto profesionalmente y entré en contacto con los conceptos que incluyen la técnica, pedagogía y salud vocal, estando cada vez más actualizada con conocimientos en vanguardia gracias a mis profesores. Fue así como esta interrogante fue creciendo un poco más hacia otra perspectiva que tenga que ver con algún mal uso de la técnica vocal o todo lo contrario, el escaso uso de ella. Esto me llevó a pensar que quizás haya una problemática más extensa a la que no había un interés de por medio de solución y que quizás, esta era la razón por la que había tan pocos alumnos varones en canto, independientemente si lírico o popular, pero era así.

A causa de toda esta amalgama de sucesos y experiencias, decidí poner en marcha esta investigación para poder encontrar explicaciones a tantas dudas formuladas y abrir un panorama más dispuesto a encontrar soluciones que disminuyan la deserción de los alumnos varones de canto. Como una forma de desmitificar la antigua idea de que el canto es un arte exclusivamente femenino y levantar la igualdad de posibilidades para ambos sexos.

Considero importante este tema porque más allá del interés por resolver esta problemática, sugiero que es importante resaltar el hecho que muchos docentes están a cargo de coros escolares o infantiles y no tienen la costumbre de investigar mucho más allá de los conocimientos de música, pedagogía o estrategias corales que obtuvieron en la experiencia y durante sus estudios universitarios. También está la existencia de casos vigentes que no han tenido estudios de dirección coral y se basen en el empirismo musical, provocando muchas estrategias erróneas que pueden llegar a dañar o cortar harto talento para la música o el arte en general. Mi ímpetu es tratar de normalizar la investigación como recurso necesario y obligatorio para la educación de niños y jóvenes, para mejorar su nivel, incorporando las artes.

Para cumplir con esta determinación, este trabajo presenta los resultados de una investigación desarrollada entre los meses de septiembre de 2019 y marzo de 2020 en Lima metropolitana. En el capítulo I me referiré a los planteamientos de investigación, objetivos, justificación, marco teórico y propuesta de investigación, especificando los antecedentes más importantes en esta materia y construyendo el aparato teórico necesario que sirve de plataforma a esta pesquisa.

En el capítulo II presento las metodologías empleadas para la recolección, sistematización y análisis de la investigación. Se especifican los perfiles de los entrevistados, las preguntas que se realizaron, los instrumentos utilizados y una breve definición de las categorías en las que se basarán las preguntas.

En el capítulo III y IV se expondrá una serie de debate entre las opiniones de los profesores y alumnos, según corresponda. Finalmente, en el capítulo V, se hará un análisis general del contenido oral recibido en los capítulos III y IV, comparándolos y relatando las respectivas conclusiones, recomendaciones e hipótesis del caso.

Se espera, ante todo, que esta investigación cumpla con su cometido, que es el señalar las falencias que en la actualidad tiene la pedagogía del canto en adolescentes para solucionar este problema.



CAPÍTULO I

Planteamiento del Problema y Marco Teórico

1. Planteamiento del problema

Mi interrogante principal es: ¿Cómo la técnica vocal incide en el desarrollo del estudiante varón de canto durante la muda de voz en adolescentes en centros de enseñanza vocal de Lima Metropolitana en el periodo del 2019-2020?

2. Objetivos de la investigación

2.1. Objetivo General

Determinar la utilidad de la técnica vocal en adolescentes cantantes que se encuentren en pleno desarrollo de la voz y atraviesen la muda vocal en Lima Metropolitana.

2.2. Objetivos Específicos

- 2.2.1. Identificar las razones o causas por las cuales los alumnos con muda de voz son retirados (o se retiran) de las agrupaciones corales.
- 2.2.2. Analizar las estrategias docentes aplicadas en los alumnos adolescentes varones para su desarrollo como cantante.
- 2.2.3. Estudiar las experiencias de los alumnos al recibir clases de canto o formar parte de agrupaciones corales durante la muda de voz.

3. Preguntas de investigación

- 3.1. ¿Cuál es la raíz de la problemática que suscita el retiro, de los alumnos con muda de voz, de las agrupaciones corales?
- 3.2. ¿Los profesores están al tanto de las estrategias utilizadas? ¿Existen protocolos diseñados específicamente para esta etapa?
- 3.3. ¿Les perjudica o beneficia a los alumnos las estrategias formuladas por los profesores en clase?

4. Justificación

Esta investigación podría servir como punto de partida para un mejor planteamiento de estrategias de enseñanza de técnica vocal para estudiantes masculinos de canto que se hallan en el período de la muda de voz. Así, se podría evitar de esta manera las deserciones académicas, cambios de carrera y frustraciones profesionales que se originan en el tratamiento inadecuado de este período medular de la etapa de formación de un cantante. Puede contribuir, así mismo, a la difusión de técnicas adecuadas para uso de docentes de coros infantiles y juveniles, potenciando y ampliando la cantidad más la calidad de la formación de cantantes profesionales de todos los estilos.

5. Propuesta de investigación

Este trabajo propone estudiar la idea de que el correcto uso de la técnica vocal, bajo la supervisión de un profesional de la voz, podría incidir positivamente en el desarrollo del alumno adolescente varón que estudia canto. Para prevenir trastornos en la voz cantada y hablada, recursos vocales limitados, que por ende lleven a la frustración de aspiraciones vocacionales, deserciones académicas, y otras consecuencias como el abandono de estudios superiores en música.

6. Estado del arte

Para la realización de esta investigación se ha acudido a referentes académicos importantes, que, entre libros y artículos, se han nutrido de variadas y amplias perspectivas basadas en estudios del último siglo. Se ha buscado acceder a información actualizada, con el fin de contar con el conocimiento más certero e innovador en lo que respecta a este tema. Pero también se hizo necesario recurrir a información antigua, importante en su época, en la cual probablemente los textos actuales se hayan inspirado. Asimismo, también es importante mencionar que las traducciones de citas hechas en este trabajo fueron traducidas por la investigadora presente.

La adolescencia, etapa en el crecimiento del ser humano donde éste se enfrenta a una serie de cambios hormonales y físicos, es la etapa más rica y complicada que existe por sus cambios corporales y mentales. Si bien toda la nube complicada de conceptos propios en formación se refleja en el comportamiento a nivel psicológico del adolescente, también

posee la parte física y fisiológica que lleva una carga muy fuerte en él (White y White, 2001). Autores como Barra (2004) y San Martín et al (2013) proporcionan información para comprender la mentalidad del adolescente desde una perspectiva más psicológica. De esta manera se puede ver qué el adolescente necesita para llegar a su satisfacción vital y para ello se verá inmerso en una búsqueda de identidad personal y aceptación para ser reconocido en su metrópolis (Barra, 2004; San Martín & Barra, 2013).

En el ámbito físico y fisiológico, el cuerpo del púber o adolescente, pasa por un irregular crecimiento desde sus propias extremidades y torso hasta de sus propios órganos internos y externos. Es difícil poder manejar el control de su cuerpo durante esta etapa y en esto está incluido el manejo de sus cuerdas vocales (White et al, 2001).

Este cambio, que se da en las cuerdas vocales, tiende a ser traumático para la laringe, músculos y cartílagos que la componen, ya que, estos han ido creciendo y acomodándose alrededor y en ella. Según Sadolin (2014), las cuerdas vocales, también localizadas en la laringe, crecen repentinamente. Van de 10 mm como tamaño normal en la infancia, a entre 17-24 mm de un momento a otro, lo que ocasiona un descontrol de los músculos de la laringe que ayudan al movimiento de las cuerdas vocales y sea extremadamente difícil el hablar y cantar. Este fenómeno recibe el nombre de muda de voz.

Otra información más actual sobre este tema, es que el proceso de la muda de voz al igual que cualquier parte del cuerpo que está pasando por esta etapa de crecimiento y cambio, se da progresivamente y no intempestivamente como se decía antiguamente. “Es imposible que, desde una perspectiva anatómica, la aparición de este cambio se de en un 65% de crecimiento. Ninguna parte del cuerpo puede crecer de esa manera de una noche a la otra” (Williams, 2012).¹

Esto abrió aún más el panorama de esta investigación para poder comprender lo que implica este cambio. Quizás la manera adecuada sea buscar tácticas distintas para poder desarrollar en el alumno un exitoso cantante a futuro. Es así, donde Swanson (1984) recomienda el no excluir al alumno de las actividades musicales o vocales y pensar en otras formas de llegar a ellos, independientemente del caso que estuviésemos hablando, ya sea de un coro o clase personal. Crear agrupaciones de voces masculinas cambiantes o tener repertorios especiales para ellos o el coro, ayuda al tener más cuidado con ellos y no exponerlos ante situaciones bochornosas o indeseables para ellos (Swanson, 1984).

¹ A partir de aquí las traducciones de citas hechas en este trabajo fueron traducidas por la investigadora presente.

El conseguir que el bienestar del adolescente sea pleno y se sienta cómodo para continuar a la par con su desarrollo vocal, es la mayor meta de este proceso. Basándose en la delicada psicología del adolescente, es posible afirmar que sus decisiones son muy susceptibles a lo que pueda pasarles en el momento. Hay que saber cómo conllevar esta situación, para no provocar en el adolescente un trauma de por vida haciendo que desista su interés como futuro cantante o músico. Para corroborar este punto, se recurrió a los postulados de técnica vocal.

Trabajar la voz mediante una serie de ejercicios especializados para el adolescente, hará que obtengan más control en su aparato fonador (Freer, 2013). Aunque este “control” no sea necesariamente directo, de acuerdo a lo expresado por Williams (2012), es posible trabajar la voz según la etapa de cambio en la que se encuentre el alumno (Cooksey, 1999), ya que por etapa, el rango de voz es limitado.

Por último, vale reforzar que la técnica vocal en cualquier cantante es de suma importancia, pues, el empirismo podrá aproximarse, más nunca tendrá los consejos exactos y el camino estable que un profesional de la voz pueda brindar. El alumno posible cantante, no aprenderá “solo a cantar”, como es común y peyorativamente dicho al referirse acerca de este arte. Para hacerlo, implica muchos conceptos como, el respirar profunda y correctamente, el uso de los músculos del apoyo, cómo cantar en los diferentes registros vocales, el uso de una adecuada articulación en consonantes y vocales, legible pronunciación y el uso de resonadores, que se entrenan paralela y progresivamente para poder obtener una voz estéticamente agradable, resonante y brillante que mantenga la claridad del sonido emitido sin ningún sobre esfuerzo. (Ross, 2018)

7. Marco teórico

La muda de voz es uno de los cambios causados por los niveles hormonales al pasar por la pubertad y adolescencia, como parte del proceso de crecimiento en el ser humano, que pasa de la etapa de la infancia a la etapa de la adultez. Este cambio es un proceso totalmente natural y que, si bien se da en todas las personas, no quiere decir que se dé a la misma velocidad ni de la misma manera en todas ellas.

Es posible que la mayoría de cantantes adultos varones olviden, o les resulte insignificantes, los problemas que hayan tenido en la muda de voz, debido a que superaron dichas dificultades en un momento muy temprano de su carrera. Por otro lado,

las cantantes femeninas al no padecer este cambio en forma tan acentuada, probablemente tampoco entenderán el grado de relevancia que tiene dicha transformación para un adolescente varón en el momento que ocurre. Ahora, ¿qué sucede si estos cantantes adultos, ya sean mujeres o varones, que han olvidado o minimizado el proceso de cambio de voz, son también profesores de canto o (como ocurre en muchos casos) directores de coro, que se dedican a la enseñanza de niños y jóvenes? ¿Deberían informarse más sobre esta etapa y sus implicancias para poder ofrecer una formación vocal adecuada y no dejar al azar, o resolver improvisadamente, los problemas que puedan aparecer en tales situaciones? Es posible que sea difícil desligarse de los bloques de experiencia sobre los que se ha construido la adultez, y es más fácil pensar que, como profesores, serán capaces de formar un nuevo portafolio de experiencias según sea el tipo de problema que se presente en este rubro. Sin embargo, sería más acertado adquirir conocimiento y metodología especialmente diseñados por investigadores docentes con mucha más información, antes de construir su propia pesquisa basada en la experiencia personal. Por tal motivo, en esta investigación se ha elegido como contexto primordial, la etapa de la adolescencia en varones con la muda de voz. Esto incluye al niño que está a punto de pasar por ella como al adulto joven que ya la dejó atrás, y comienza a entender en retrospectiva sus vivencias de este fenómeno.

Dicho fenómeno se analizó desde la perspectiva del docente y del alumno para poder encontrar la problemática relacionada a la muda de voz con el canto. “La adolescencia es un largo periodo de continuo crecimiento en madurez, fuerza y coordinación física. Esto también implica el mecanismo vocal del mismo modo que al resto del cuerpo” (Freer & Elorriaga Llor, 2013). Es muy frecuente escuchar que la adolescencia es una de las etapas más delicadas y difíciles del ser humano. También se la llega a definir como rebeldía o punto de quiebre, pues, es el momento en que se comienza a tratar de demostrar a la sociedad cuál es ese pensamiento frente a las cosas y decisiones que otros adultos quieren tomar sobre uno.

Pero ahondando más en el asunto, se le podría llamar delicada porque es en esta etapa que no solo el ser humano se termina de desarrollar corporalmente, sino que también descubre que tiene que hallar su lugar en la sociedad que lo rodea y para ello tiene que tener una identidad. Resumiendo esto Wigfield y Wagner, Welch y Howard mencionan que es la etapa donde, “se conforma la personalidad adulta, los valores básicos, las actitudes y el comportamiento personal, los aspectos que determinan el comportamiento de cada uno” (citado en Freer & Llor, 2013, 15) A su vez, el entorno del adolescente también se

convierte en receptor de pensamientos y experiencias personales. Aquí, él puede errar, reconocer y aprender, para poco a poco construir su autoestima que lo llevará a la satisfacción vital que es el poder reconocerse a sí mismos frente a otros en la sociedad (Barra, 2004 en citado en San Martín & Barra, 2013).

Esta etapa es decisiva para la vida del estudiante y por ende, la función principal del tutor o profesor es formar y ayudar. Un paso esencial ante todo es el informar al alumno sobre la naturaleza progresiva e irreversible de las etapas del crecimiento. Lo cual implica hacer presente al alumno la etapa que está pasando actualmente más, los cambios que la acompañan, que entre ellos se encuentra la muda de voz. Debo agregar que, si no se le avisa previamente sobre esto, puede llegar a ocurrir ciertas consecuencias vivenciales traumáticas dejando al canto postergado por tiempo indefinido. Es así que se ve esto como una necesidad, para poder dejar preparado al alumno a que acepte su realidad sin pesimismo y que encuentre la oportunidad de tener una nueva voz a la cual educar.

Otra razón por la que se considera importante el brindar la debida información que corresponde al caso, es porque siendo estudiantes de canto tienen que tener conocimiento de su propio instrumento vocal. Qué es lo que está ocurriendo en su interior, en qué va afectar este fenómeno y porque no sucede lo mismo entre sexos opuestos, es parte del aprendizaje que implica conocer tu instrumento, que en este caso es tu propio cuerpo. No está demás mencionar que, el dar esta información es indiferente a si el alumno ve al canto como un pasatiempo o si realmente va a dedicarse a esto de manera profesional en un futuro inmediato.

Gracias a la transmisión oral, muchos de los más representativos profesores de canto con gran trayectoria de años, cuentan que en estas últimas generaciones hay un aceleramiento de procesos en el crecimiento de los niños, a una velocidad no antes vista en generaciones atrás. Jenevora Williams menciona que esto es un fenómeno que se está dando con el paso de los años y que gracias a varios estudios recientes se puede acceder a datos más exactos que reflejen esta problemática. De acuerdo a los datos que en su libro expone, en 1950 los niños cambiaban a una edad promedio de 14 años y las niñas a los 12, mientras que ahora los niños cambian cerca a los 12.5 años y las niñas a los 10. Esto muestra un aceleramiento notable y progresivo del desarrollo de los infantes producido en el paso de los años. Si bien no hay evidencia de que probablemente el promedio siga acelerándose, adelantando mucho más la edad en la que empieza este proceso, hay ciertas hipótesis acerca de por qué se está dando este fenómeno globalmente.

La primera hipótesis es por el tipo de comida, ya que entre 1940 y 1950 las personas solían comer mucho más saludable que hoy en día. Esto se refiere a alimentos no transgénicos, sin suplementos hormonales, conservantes, colorantes y saborizantes artificiales, etc. Luego, la siguiente hipótesis es acerca de los estragos del calentamiento global, pero el problema sería que no explica exactamente por qué niños que provienen de países cálidos pasan por este cambio exactamente a la misma edad que los que provienen de países más fríos. La tercera hipótesis es el hecho de que en algunos países exista el uso de suplementos, hormonas al agua o productos de belleza. La cuarta, y muy plausible teoría, es el incremento de la estimulación psicosexual. Visto hoy en día como la típica hipersexualización del niño, consta en tratarlo y/o vestirlo como adulto, exponerlo a imágenes de adultos y esperar a que se comporte como tal, cortando de raíz todo lo que implica paso a paso pasar por cada etapa de su vida en su adecuado tiempo. Por último, la quinta hipótesis es el aumento a una mayor exposición hacia la luz hoy en día. Esto recae en a la luz artificial, que, si bien es el resultado de la modernización tecnológica y que gracias a ello sigue evolucionando nuestros modos de vida, sin ella tendríamos la misma cantidad de horas de luz natural en cualquier parte del planeta que por ende nos limitaría en muchas cosas (Williams, 2012). Entonces, debido al aumento de exposición a ella es que se cree que a lo largo del tiempo ha ido acelerando los patrones de crecimiento y maduración del ser humano. Sobre todo porque en los últimos cincuenta años se ha comprobado que hemos estado expuestos a muchas más horas de luz que a lo natural en nuestros día a día y que probablemente eso haya sido la causa de este acelerado crecimiento.

Extendiéndose al tema de la transmisión oral del conocimiento, el problema que se puede rescatar de ello es que esta información está desactualizada y conlleva un problema severo con los alumnos. Nuevas investigaciones podrían guiar a elaborar nuevos métodos, nuevos estudios para evitar problemáticas y derribar mitos que surgieron en algún momento.

Cathrine Sadolin posee una peculiar interpretación acerca de la muda de voz. Defiende que, en la pubertad y adolescencia, las cuerdas vocales del sexo masculino crecen de un momento a otro de una manera muy notoria, y las vibraciones producidas por ellas son totalmente incontrolables en la voz hablada o cantada, por el abrupto y repentino crecimiento. En la laringe del adolescente comienzan a darse ciertos cambios, como el notorio crecimiento del cartílago tiroides muy conocido como la “Manzana de Adán” más

el crecimiento de las cuerdas vocales que, de 10 milímetros que solían tener en la infancia, pueden llegar a entre 17 y 24 mm (Sadolin, 2014). El promedio de desarrollo de la longitud de los pliegues vocales ronda los diez milímetros y por eso es que ocurre un descenso en el registro del alumno que va de octava a más, dependiendo de la genética y fisionomía del individuo (Freer & Elorriaga Llor, 2013).

Así como lo que escribe Sadolin, hay muchas personas que desde años atrás vienen compartiendo esta misma interpretación. Estas personas en su mayoría llegan a esta conclusión, o porque así les enseñaron o por el simple hecho de presenciar como un niño solista de un día al otro cantando se le quebró la voz de una manera incontrolable, situación que se escapaba completamente de sus manos. Por falta de investigación, era muy común que antes se hablara de la muda de voz como un acontecimiento catastrófico que pasó en una noche o en una desastrosa presentación, llegando a quedar como experiencias traumáticas a las que pueden estar expuestos cualquier niño (Williams, 2012).

Pero, ¿Recibir esta nueva voz adulta es realmente algo que pasará de la noche a la mañana? Por esto, se hace necesario que la autoridad que guía al alumno tenga a su disposición la información más actualizada posible sobre técnica, estrategias y posibilidades para que el alumno se sienta a gusto. El profesor debe procurar el bienestar del estudiante y evitar la deserción o abandono de sus metas como consecuencia de una mala praxis pedagógica. Ciertamente, gracias a estudios más recientes, la información de la que hablaba Cathrine Sadolin, que se mencionó previo a esto y que se suele transmitir desde hace muchos años, ha sido descartado por completo. Es totalmente antinatural el pensar que de la noche a la mañana semejante cambio en longitud pueda darse así. Desde una perspectiva anatómica, es totalmente imposible que alguna parte del cuerpo pueda crecer en un 65% en un tiempo tan corto.

Para que este suceso bastante tortuoso ocurra, ha tenido que haber desde semanas o meses atrás un crecimiento progresivo de las cuerdas vocales. El cual probablemente, nadie se haya percatado, inclusive hasta el mismo alumno, por la cualidad imperceptible que representa este mismo proceso en sus inicios.

Mientras sus graves han ido extendiéndose hacia abajo, sus agudos se han ido manteniendo y si bien van a irse recortando, lo van a hacer a una velocidad bastante lenta a comparación de sus graves (Williams, 2012).

Es necesario explicar que el término “voz rota” o cuando la voz “se quiebra”, también coloquialmente llamado “gallo”, es la causa de la modificación no gradual ni controlada

de la posición de la musculatura que controlan los pliegues vocales. Esto se da de una manera tan rápida que llega a ocasionar una descoordinación muscular, muy perceptible auditivamente ante cualquier persona, y es uno de los temores más grandes de cualquier alumno (Cooksey, 2000a; Freer & Elorriaga Llor, 2013).

Así como nada puede crecer de manera inmediata, ya que es científicamente imposible, también lo es que exista un standard (o un paradigma, un sistema de medición universal) ya que todos poseemos una singularidad en la forma de nuestro cuerpo y procesos que se den en él. Aquí entra en juego la individualidad de cada cambio que se dé por persona ya que, “este proceso se realiza en cada joven adolescente a distinta velocidad, deteniéndose ligeramente en algunas etapas y transitando rápidamente por otras” (Freer & Elorriaga Llor, 2013)

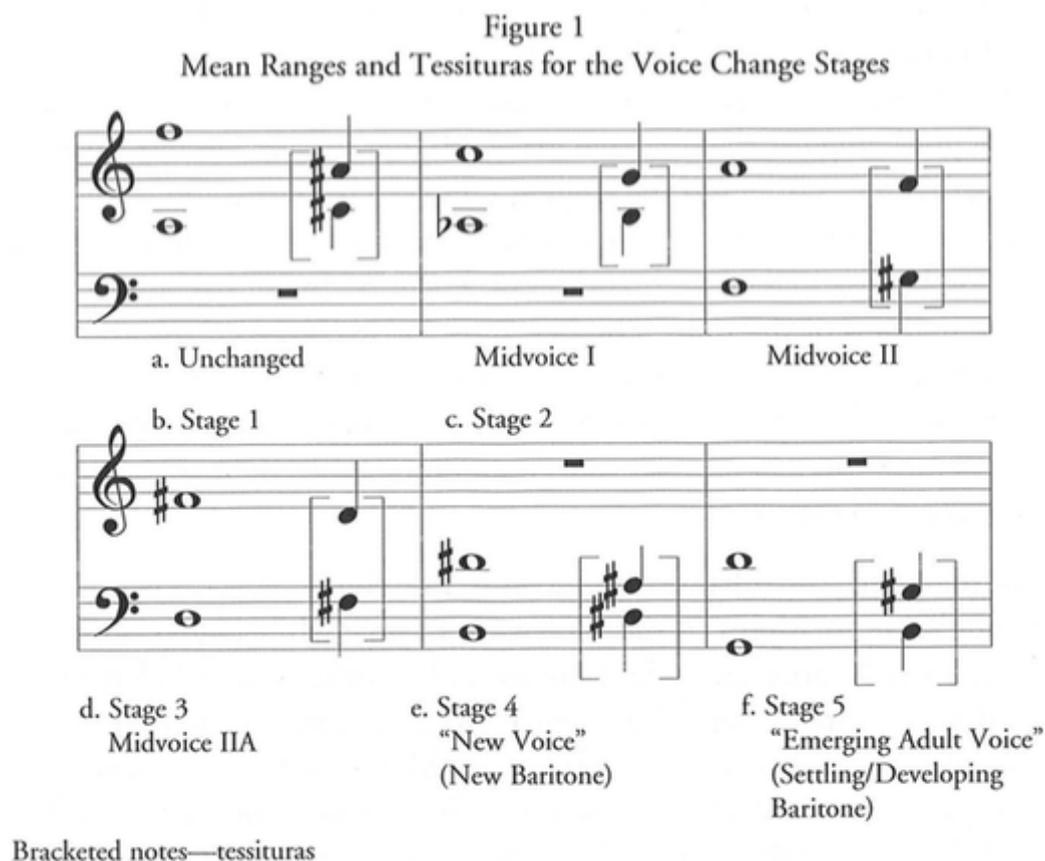
Entonces, nuevamente se destaca la importancia de tener conocimiento de ello como profesor. Según Elorriaga (2010), Demorest y Clements (2007), Killian y Wayman (2010), (como se citó en Freer & Llor, 2013,16) es el camino adecuado para poder detectar en qué estado vocal se encuentra cada alumno individualmente, que a su vez debe de estar complementado con el trabajo de técnica vocal en él. Todo se complementa, de nada sirve conocimiento sin práctica, ni práctica sin conocimiento. Freer (2009) afirma: “El conocimiento de este proceso no es suficiente en sí mismo. El profesorado necesita continuar profundizando en los componentes fundamentales de la técnica vocal durante el proceso de la muda de voz” (Freer, 2009b).

Entre estos componentes fundamentales contamos con la investigación del reconocido John Cooksey(1999), investigador, educador musical y director de coro que dedicó la mayor parte de su vida en la formación coral de niños, centrandó su investigación en la muda vocal y en la existencia de una serie de estadios de desarrollo laríngeo de la propia etapa de la adolescencia. Cinco estadios que marcaron un antes y un después en la educación musical coral, logrando con este y demás estudios, un gran impacto en Norteamérica, Gran Bretaña, Australia y Centroeuropa. (Freer & Elorriaga Llor, 2013) Estadios en los cuales se muestra como la muda de voz logra que su registro descienda progresivamente, influenciando a su vez en su rango cantado y rango hablado, más la aparición de la voz *falsetto*, lo que ayuda al guía vocal o profesor a determinar por qué etapa transita el alumno (Freer & Elorriaga Llor, 2013). Si bien no se puede saber cuándo llegará al último estadio, ya que es impredecible y muy ligado al cambio hormonal dependiente del alumno, es un buen momento para relacionarse más con él. Establecer la necesaria confianza para explicarle qué le está sucediendo y hacerle entender que se

tendrá que sustituir el trabajo vocal y el material visto, por uno que se adecue más a la etapa en que está entrando, sería la acción más adecuada en este ámbito.

A continuación se procederá a mostrar la figura N°1, acerca de los estadios de Cooksey, del primer libro donde habla sobre su investigación de los cinco estadios, de la muda de voz, para poder explicar luego cuál era el por qué de su organización en ese determinado orden y cómo se le llamaba a cada uno de estas etapas (Cooksey, 1999).

Figura 1, *Los cinco estadios de la muda de voz de John Cooksey y sus paulatinos cambios*



Cooksey (1999). *Working with adolescent voices*. Concordia Publishing House [Figura 1]

Gracias a estos cinco estadios, se logró asemejar con gran certeza cuanto baja el registro del alumno, detectar si hay periodos en que se estabiliza por un tiempo ese descenso y obtener conocimiento de la diferente velocidad de descenso que hay entre el registro grave y el agudo. Pero, ¿Es la falta de información e investigación la que lleva a dar como conclusión que la muda vocal en los varones es un cambio abrupto y súbito, cuando en realidad los cambios repentinos son solo en el registro grave mientras que en el otro es progresivo y continuo? (Freer & Elorriaga Llor, 2013). Ashley Martin, hablando sobre

los cinco estadios de la muda de voz, nos cuenta que otra cosa que pudo rescatar del estudio de Cooksey es que, aparte de tener rangos aproximados pero muy acertados de cada estadio, también otra forma de saber en qué etapa está el alumno es escuchar la condición de su voz y esto puede verse en la figura N° 2 de Martin R. (2013). Ejemplo: Estadio 0 o voz aún no cambiante (Voz completa de tipo soprano, inicio del desarrollo), Estadio 1 (Voz airosa, tensión en el registro agudo, poca resonancia o voz sin cuerpo en el registro grave), Estadio 2 (perdida de la agilidad, aparece el *falsetto*, voz muy bonita y única solamente si canta en su rango limitado de sexta), Estadio 3 (evolución del registro modal en el rango de barítono y se mantiene las características del anterior estadio), Estadio 4 (voz brillante y con cuerpo, se aproxima a ser barítono, dificultades con cantar quintas y cuartas) y Estadio 5 (Voz con cuerpo, resonancia y aumento de la fuerza, se recupera la agilidad y aparecen características de la adultez)(Martin R., 2013).

Figura 2, *Características de la voz del adolescente con muda de voz pasando por los cinco estadios de Cooksey por Martin R.*

Stage	Mean ASFF	ASFF Range	Tessitura	Full range	Quality
0	259	220–260	D4-C5 (seventh)	A3–>F5	Full, rich soprano. The ‘pinnacle of development’
1	226	220–247	B3-G4 (sixth)	A3–D5	Breathy, strained upper range; little resonance or ‘body’ in lower range
2	210	196–233	A3-F4 (sixth)	E3–C5	Loss of agility, falsetto emerges, uniquely beautiful and rich if in range
3	186	175–185	F3-D4 (sixth)	D3–A4	Evolution of modal register into baritone range, retention of stage 2 quality
4	151	131–165	D3-A3 (fifth)	A#2–D#4	Light and husky, approximating mid-baritone, difficulties with 4ths and 5ths
5	120	110–139	C3-B3 (seventh)	<A2–D4	Body, resonance and power increase, agility recovered, adult qualities emerge

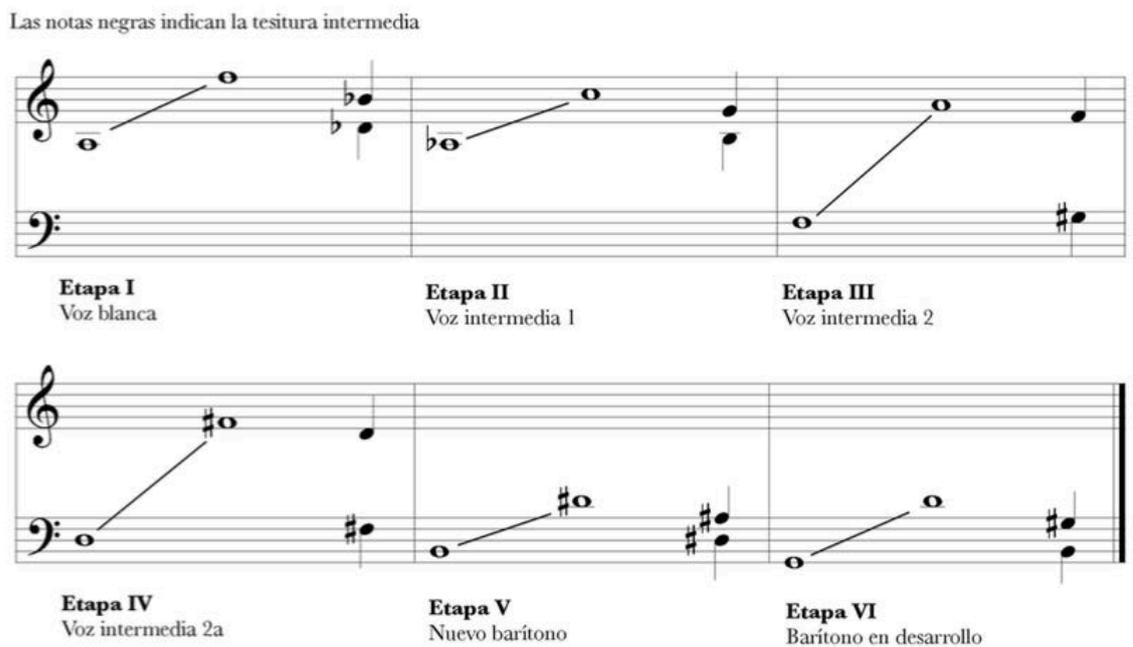
Martin (2013), Broken voices or a broken curriculum? The impact of research on UK school choral practice with boys. [Tabla 1] Recuperado de <https://doi.org/10.1017/S0265051713000090>

Es difícil tener acceso al contenido original de la investigación de Cooksey acerca de los estadios, pues, la mayoría de textos escritos por él están o en forma física o muy

protegidas y no ha sido posible acceder a ellos, por ende, se recurrió a otros artículos o libros donde hablan de él y su estudio de los estadios. Hay que tener en cuenta que también existen varias interpretaciones sobre estos cinco estadios y si bien las diferencias son mínimas, igual mantienen la base del estudio de Cooksey.

Jenevora Williams, investigadora de pedagogía vocal, es otra de las autoras que hablan sobre la enseñanza a niños y adultos jóvenes, y entre toda la información que da en su libro, que mencioné previamente, habla también de los estadios de Cooksey y cuál fue su origen. Su interpretación acerca de los estadios me parece bastante completa, mucho más completa que la Figura I que citan Freer & Llor, en su artículo, sobre una de las imágenes del libro de Cooksey, que se mostrará a continuación como la figura N°3:

Figura 3, Interpretación de Freer & Llor sobre los cinco estadios de Cooksey



El falsetto masculino aparece durante la voz intermedia 2A, indicando la cima del proceso de la muda.

Cooksey,(2000) (Como se citó en Freer & Llor, 2013). Male Adolescent transforming voices:

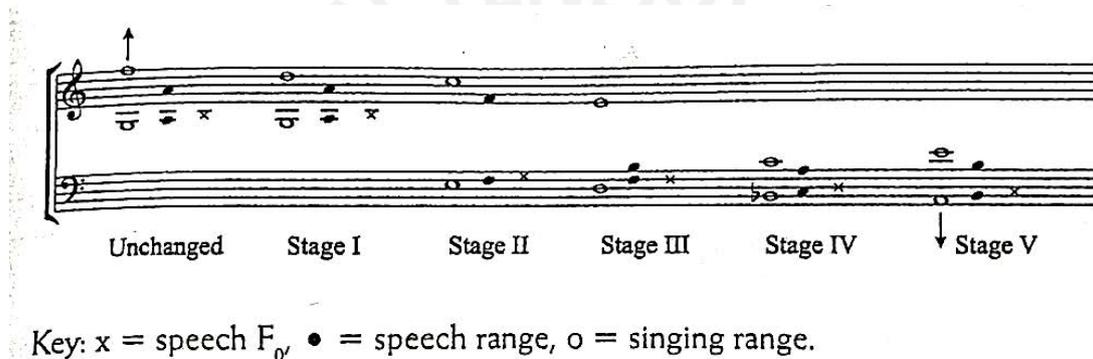
Voice clasification, voice skill development, and music literatura selection. [Figura 1]

Recuperado de <https://doi.org/10.12967/RIEM-2013-1-p014-022>

En la interpretación de Williams, se puede no solo ver el rango cantado y hablado, sino que también nos muestra la altura promedio en que está la frecuencia fundamental en la que hablan. Es necesario aclarar que la denotación de frecuencia fundamental de la voz

se refiere al número de veces que vibran los pliegues vocales por segundo, dando a su vez un promedio de Hertz que estaría en el rango de la voz hablando, razón por la cual este rango se le hace más cómodo al individuo emitirlo. Otra cualidad de este rango promedio, es que ante cualquier inflexión de tono al expresarse, por más que aumente, va a regresar automáticamente a este promedio de forma natural (Paolini, Hernández, & Pereyra, 2018). Entonces al saber esto, es que mediante el gráfico que hizo Williams, representada aquí como la figura N° 4, el profesor puede tener una apreciación más certera para ubicar con mayor facilidad el estadio por el que está pasando el alumno, ayudándose del promedio de la frecuencia fundamental del habla del alumno.

Figura 4, *Interpretación de los cinco estadios de Cooksey por Jenevora Williams*



Williams (2012), *Teaching Singing to Children and Young Adults*. Compton Publishing Ltd.

[Figura 4.2].

En la figura N° 4 se puede observar que la “X”, demuestra la Frecuencia fundamental del habla; las notas totalmente pintadas, demuestran el rango hablado, y las notas sin pintar, demuestran el rango cantado. Además, Williams especifica que las notas sin pintar o “El rango cantado extendido” era el rango vocal donde se podía cantar sin ningún esfuerzo o tensión sin llegar a usar falsetto. Las notas pintadas son el “Rango cantado modal cómodo” y, por último, las notas que estaban tachadas o que poseían una “X”, son la “Frecuencia fundamental hablada”, que ya se había mencionado. Williams agrega que una buena forma de detectar la frecuencia fundamental es mediante una cuenta regresiva desde 20 a 1, para así poder observar la nota en que su voz se siente más cómoda al hablar. Luego, para hallar el límite grave del registro cantado del alumno, se cuenta 3 o 4 semitonos hacia abajo (Williams, 2012).

Es un hecho que en la vida cotidiana una de las formas más explícitas de darnos cuenta que los varones adolescentes están en plena fase de cambio es cuando escuchamos que la voz *se rompe* mientras hablan, cantan, gritan, entre otros sonidos que puedan emitir involucrando sus mecanismos musculares glóticos. Sin embargo, Williams cuenta que otra de las formas más técnicas y certeras de asegurarse si están empezando esa transición, que vendría a ser del estadio I al II de Cooksey, es cuando aparecen ciertos cambios. Entre ellos se encuentran los brotes de crecimiento, cambio del timbre en el rango medio de su voz cantada, pérdida del control de los agudos situados en el extremo de su rango cantado, cambio del timbre de la voz hablada y un aumento de desequilibrio en la voz donde necesitará más días de descanso que de trabajo vocal (Williams, 2012).

Un aporte muy bueno que podría complementar el estudio de Cooksey y que se considera que no puede dejar de mencionarse en esta investigación, son los 4 caminos a los que tienden a definirse las voces en cambio de voz, estudio gracias a los físicos Robert T. Sataloff y Joseph R. Spiegel (Citados en White & White, 2001) que escriben siempre para The National Association of Teachers of Singing Journal. Estos 4 caminos fueron recogidos por los White(2001), e interpretados de esta manera: 1. El rango vocal del individuo se pone más grave, entrando en un registro de bajo rápidamente, dejando el registro agudo atrás. Es muy posible que esta voz experimente dificultad de utilizar su registro de cabeza. 2. La voz se va poniendo más grave gradualmente entre 1 a 2 notas en el pasar del tiempo mientras van reteniendo aún la zona aguda de su rango vocal. Si el registro de pecho va agarrando más cuerpo, aparecerá el “*break*” o “*passaggio*”, entre el registro de pecho y cabeza. 3. La voz retiene la parte aguda de su rango vocal usando el registro de cabeza y es capaz de usar notas muy bajas de la parte grave de su rango, pero, no les es posible cantar entre los graves y agudos, notas medias de su rango. Esencialmente, esta voz va a tener un hueco en su rango y a esto se le conoce como “*tone-deaf*” porque no podrá emitir ningún sonido en esta parte media. 4. Esta voz retiene aún la calidad de agudos de un niño, y al mismo tiempo le es cómodo cantar en un registro completo de barítono. Es considerada el rango más grande de entre todos y posee una facilidad de ir a notas muy graves con la ausencia de que exista un “*break*” en sus registros (White & White, 2001).

De regreso al tema sobre la errónea información transmitida durante décadas, otro de los pensamientos que antes se solía tener era que cuando el alumno esté pasando por la muda

de voz, no se tenía que cantar en absoluto. Otros decían que, es recomendable entrenar vocalmente como alumno particular, recién cuando haya mudado por completo a su voz adulta para no hacer daño a la voz del niño. Sin embargo, la curiosidad de los niños más, la gracia de disfrutar del canto no los va a parar de hacerlo y entonces es ahí donde adquieren malos hábitos al cantar, hábitos que pueden llegar a arraigarse tanto que a la hora de que lleven clases de canto les sea difícil poder librarse de ellos al punto de llegar a la frustración. Según Cooksey (2000),

“...los efectos de este desajuste [...] pueden ser minimizados si los chicos han tenido la oportunidad de cantar antes y durante el proceso de la muda, ayudándoles así a adaptarse a la nueva técnica vocal necesaria para su musculatura laríngea en desarrollo, animándoles a cantar con su nueva voz así como con su nuevo falsetto tan pronto como dispongan de él” (citado en Freer & Llor, 2013, 17)

Entonces, siguiendo los consejos de Cooksey, se debería mantener el trabajo vocal antes, durante y después de la muda, por más que durante, implique que su rango vocal vaya a estar muy limitado llegando a solo tener a su favor una sexta aproximadamente.

Considero que es aquí cuando se prima el tener un trabajo vocal más personalizado por cada alumno, teniendo en cuenta las limitaciones cambiantes e impredecibles a las que se va a estar expuesto en el periodo de cambio.

En el canto se utiliza mucho los términos técnico teóricos para catalogar ciertas sensaciones, vibraciones o movimientos de mecanismos musculares. Es así, que se hace necesario el explicar por lo menos los términos que se utilizan más en esta investigación. Mientras que en el ámbito cotidiano se habla del uso de las notas graves o notas agudas, un término más cercano al utilizado en el canto sería registro grave o registro agudo. Pero de una perspectiva más teórica y pedagógica, en el canto se utiliza la denominación, registro de pecho y registro de cabeza, según la altura del sonido que emita el individuo. Es importante aclarar que, esta denotación de registros se da según al sexo que pertenezcas, ya que en las mujeres se le llama como tal, registro de pecho y cabeza, mientras que en los hombres, el registro de cabeza cambia a llamarse *falsetto* una vez que comienzan o terminan la muda de voz. Los hombres también tienen registro de voz de cabeza pero no muchos llegan a explorar tal registro ya que les es más automático y natural el que una vez que termine *passagio* del registro de pecho, se cambie al registro *falsetto* (Peckhman, 2006). Es necesario agregar que *passagio* se le llama al pasaje

transicional entre registros y también se le llama “ breaks” de manera coloquial en inglés (Peckhman, 2010).

Por otra parte, regresando al tema de la definición general de los registros, se ve importante detallar que lo que los define diferencialmente, es la emisión de las alturas de los sonidos que se producen gracias a los distintos mecanismos musculares laríngeos que se logran modificar para poder cantar, hablar, gritar, etc. y hasta logra cambiar la cualidad del sonido. Según Peckhman, (2010): “Los registros vocales son una serie consecutiva de notas que poseen una misma calidad de sonido y son producidos por los mismos músculos que forman parte del mecanismo vocal”(p. 37)

La connotación de distintos registros vocales nace en el siglo XIX por los profesores de canto, separándolos como *voce do petto* (voz de pecho, para entonar notas graves) y *voce di testa* (voz de cabeza, para entonar notas agudas) (Uzcanga, et al, 2006). La utilización de ellos es muy importante para el cantante por que le da la facilidad de tener una amplia gama de expresión según lo requiera la intensidad, el contexto o el género. Esto a su vez es importante trabajarlo en cualquier alumno y mucho más en el alumno adolescente, porque le brinda agilidad y mejor coordinación muscular. Muchas veces los mejores alumnos son los que han llegado a desarrollar la habilidad de mezclar estos registros antes de la etapa de la muda de voz ya que se dedicaron a la práctica de ellos, y en el camino de este cambio, por más que siguen apareciendo nuevas limitaciones, incluso hasta después de él, logran manejarlos de una manera más cómoda, llegando al éxito. (Freer & Elorriaga Llor, 2013)

Manejar la coordinación muscular a través de la sensación física muscular puede convertirse en una tarea difícil por el alto margen de error que pueda haber en la práctica personal del alumno. Por ello también es importante que el profesor siempre supervise el avance del alumno para poder manejar otros aspectos de la técnica. Y paralelamente, tener un repertorio especial o adecuado para estas circunstancias, donde el alumno solo puede mantener un rango muy corto. Peckhman (2006) afirma:

“El cambio que se siente es la compleja serie de músculos logrando los cambios necesarios para que uno cante utilizando las distintas cualidades del sonido. Estos ajustes pueden ocurrir suavemente si los músculos de la laringe están coordinados, y los otros aspectos de la técnica vocal están balanceados” (Peckhman, 2006, p.34)

Para el profesor y para el alumno, el repertorio forma una parte de la ayuda que necesitan los adolescentes para poder expresarse sin ninguna restricción y no cortar su proceso de

aprendizaje musical. Aquí también es crucial las decisiones del profesor de ceder a lo que el alumno desea o no permitirle para cuidarlo de cualquier falencia. Tiene que no solo buscar que el repertorio se adapte a la aproximada sexta de rango que posee el alumno sino, también buscar por la edad en la que están que se adapte al gusto de los alumnos, que sea un reto llegar a ejecutarlo, y hasta que puedan aplicar la utilización del *falsetto* (Freer & Elorriaga Llor, 2013). La responsabilidad como profesor te enfrenta a que no siempre la utilización del estándar universal de coros SATB, es necesariamente ideal para esta edad, por más que tenga una amplia gama musical y sonoridad para transmitir.

Muchas veces, los profesores tienden a utilizar en el repertorio melodías insulsas con notas largas y repetitivas o hacer que los alumnos canten hasta donde alcance su registro y que las demás notas las canten a la octava de abajo o arriba, como recurso posible de adaptación al cambio que enfrenta el alumno, pero en verdad, según las investigaciones de Freer (2009a, 2009b, 2009c) y Stamer (2009), los alumnos de estas edades lo que más buscan es que se desarrollen sus habilidades musicales y que se desenvuelvan las sesiones con vigor competitivo, incluyendo repertorio motivador, retador, altamente rítmico y multivocal con feedback mutuo (Freer & Llor, 2013).

Nuevamente, es necesario resaltar el importante papel del profesor/entrenador vocal y la preparación que requiere para no dañar el futuro del adolescente o no dañar su identidad y las circunstancias que le brinden bienestar. Chorus America (2009), una comunidad de profesionales interesados en la música coral, donde brindan apoyo, conducen investigaciones y predicen liderazgo en la materia, afirma que “uno de cada ocho padres norteamericanos dicen que su hijo/a dejó de cantar en el coro de la escuela secundaria porque ya no fueron elegidos por su profesor/a de coro debido a la muda de la voz”. (Chorus America, 2009)

Esto sigue siendo una razón por la que preocuparse y realmente reflexionar si como profesores se está tomando las decisiones correctas para formar al alumno. Es necesario recalcar que el maestro que se dedica a trabajar con escolares esté imbuido, capacitado o domine las estrategias pedagógicas necesarias para afrontar las necesidades vocales de estas edades. Así es que, cierro este Marco teórico con una cita de Freer & Llor sobre la investigación que dieron juntos, “La Muda de la Voz en Los Varones Adolescentes: Implicaciones Para el Canto y La Música Coral Escolar” donde aconsejan que como mentor uno tiene que adquirir conocimientos básicos acerca de la muda de voz, como las características emocionales, sociales y físicas para poder ejercer y enseñar de una manera

más acertada como maestro y entrenador en esta fase complicada que es la muda de voz.
(Freer & Elorriaga Llor, 2013)

En el siguiente capítulo se revisa la metodología seleccionada para poder realizar con mayor éxito la indagación, sistematización, análisis y comprobación de la información recopilada, para luego realizar un debate entre las distintas posturas con las fuentes bibliográficas.



CAPÍTULO 2

Diseño de la investigación

Para llevar a cabo esta investigación ha sido necesario contar con los testimonios de personas relacionadas a la enseñanza de canto a niños y adolescentes. Es necesario ahondar desde las distintas perspectivas que pueda estar ligado a cada persona para poder argumentar y relatar un adecuado texto. En este capítulo se describen el diseño de investigación, los procedimientos realizados para obtener, clasificar y sistematizar la información obtenida.

Diseño de la investigación

El presente estudio se ha diseñado desde la perspectiva cualitativa por sus características exploratorias y los requerimientos necesarios para recoger información de campo de parte de fuentes orales específicas para el estudio del fenómeno abordado. El procedimiento se describe a continuación.

1. Primera inmersión en el campo: exploración del contexto seleccionado

Una primera inmersión en el campo mostró que en el medio existían elencos, grupos oficiales y no oficiales, profesores de instituciones y profesores particulares. Se pudo rescatar que la enseñanza de canto o coros infantiles, no era pareja y equilibrada. Clara muestra de esto es que la mayoría de profesores entrevistados venían de una misma institución pero todos tenían perspectivas distintas de pedagogía vocal en niños con voz cambiante. Eso demostraba totalmente cómo se regían los coros donde ellos trabajaban como autoridades máximas. Mientras que unos le daban oportunidad y más facilidades a niños de todas las edades, otros se regían a la estricta restricción de solo admitir niños hasta la edad de 8 años.

Por otra parte, se optó por acudir a los profesores escogidos por conocimiento de instituciones, y elencos reconocidos que se dediquen a la enseñanza de niños. Fue así que se entrevistó a los profesores más representativos y que en un principio eran conocidos. Puesto que, se había formado parte en algún momento de una de las instituciones a las que ellos pertenecían, hasta que se vio la urgencia de expandir más el radio de búsqueda. Tampoco se pudo encontrar tantos porque no hay muchos profesionales conocidos que se dediquen a las voces infantiles.

Fue interesante observar que, no existen en la ciudad de Lima muchos profesionales de canto tanto lírico como popular, que hayan tenido clases o formado parte de un coro cuando era niños. Muy probablemente a esa edad, no poseían una proyección a futuro, interesándose en el canto solo como afición y careciendo de una formación apropiada en sus inicios. Recién cuando se convirtieron en jóvenes adultos, decidieron dedicarse profesionalmente al canto y fue entonces que empezaron su formación como profesionales. Este tipo de casos no eran los que se requería para la investigación, pues se necesitaba un perfil de cantantes profesionales formados desde la pubertad y ello dificultó encontrar fuentes con las características antes mencionadas.

1.1 Conveniencia y accesibilidad de la investigación.

Fue difícil el acceso a la información por parte de las entrevistas, ya que en un principio se había planteado entrevistar a un número más grande de personas por cada ámbito diferenciado y era necesario esto porque así se suponía que se tendría la certeza de que el resultado sería más exacto. Paralelamente, se fue seleccionando profesores que cumplieran con las características requeridas: trayectoria de enseñanza de más de 10 años, trabajo con niños y adolescentes, profesores de canto o coro o preparador vocal. El plan ante todo era que después de localizarlos, agendar entrevistas y realizarlas, pudieran colaborar con información de quién de sus alumnos o exalumnos sería recomendable entrevistar. Esto estaba ligado a que se presten a los requerimientos exigidos que era el estar pasando por la muda de voz, o de ya haber pasado por ello y dedicarse profesionalmente al canto, o que a tal caso, hayan optado por otra carrera.

Luego de plantear correctamente quiénes serían los indicados y organizar cómo se recibiría este futuro contenido, se procedió a hacer las primeras coordinaciones previas con los profesores más cercanos a la institución donde se estudia, la PUCP. Luego, se procedió a contactar a los profesores que pertenecían a elencos representativos en el Perú y por último, después de dos meses, se dieron las entrevistas a los últimos profesores seleccionados, pudiendo entrevistar en ese mismo rango de tiempo a los alumnos que recomendaron los docentes.

Las primeras entrevistas que se dieron fueron en el año 2019 durante el mes de octubre. La primera entrevista se dio con Cleia Luna, el 28 de octubre, luego, Mónica Canales, Ana Milka Bravo y Beatriz García, el 29 de octubre y el 30 de octubre, Policarpo Saldaña. El segundo periodo de entrevistas se dio en el 2020

durante el mes de enero más, las primeras semanas de febrero. Aquí se dio la entrevista con el menor de edad L.G. el 4 de enero; Claudia Rheineck el 10 de enero; Cristian Cabezas, el 20 de enero; G.Z., el 21 de enero; Drazen Balarin y Jaime Augusto Contreras, el 31 de enero y por último A.P. el 13 de febrero.

Al término de este periodo, se dio como conclusión que, primero, no se pudieron entrevistar muchas más personas de las que se quería. Esto fue porque las entrevistas se extendieron en dos periodos por una suma de motivos. Entre ellos estaba la poca disponibilidad y accesibilidad a los entrevistados más, el poco tiempo que se podía tener a causa de la carga de cursos extra universitarios, el avance de la tesis, trabajo y la poca coincidencia de tiempos entre sus agendas con la mía. Otro problema que también fue un inconveniente en las entrevistas fue que, se empezó muy tarde a causa de los entrevistados. Pues, se los contactó desde mediados de septiembre, pero muchos no respondían o estaban de viaje o tenían sus semanas totalmente repletas.

En el caso de los alumnos que están pasando por la muda de voz en estos momentos, también fue difícil encontrar más participantes en las entrevistas. Esto se dio debido a que en el lapso en que se realizó la investigación, los docentes señalaron que eran muy pocos los que estaban cambiando de voz en este periodo de tiempo 2019-2020. No obstante, a pesar de estos inconvenientes, se contó con valiosa información para poder seguir con esta investigación. Por esta razón, al momento de redactar el presente informe, se tomó la decisión de analizar los tres grupos de entrevistas de una manera distinta a la propuesta en el proyecto original. Razón por la cual, el siguiente capítulo (cap. 3) se dedica a la información obtenida de los profesores, el capítulo cuatro se analiza y clasifica la información obtenida de alumnos y exalumnos, mientras que el quinto capítulo, se hará una comparación del capítulo 3 y 4 más, conclusiones y críticas. Otra parte que me gustaría recalcar es que, sí hubieron más tentativos entrevistados. Entre ellos estaban dos exalumnos con formación de canto lírico desde pequeños, siendo uno de ellos exalumno del coro nacional de niños que actualmente es un solista muy reconocido, egresado de la UNM y paralelamente profesor de canto en ella. El otro tentativo entrevistado fue un cantante lírico muy reconocido de edad avanzada que había tenido formación como cantante desde muy pequeño ya que su padre había sido cantante también. Estas dos personas no pudieron ser entrevistadas a causa de su poco interés en serlo, mensajes sin

responder, citas postergadas y canceladas más, el poco buen trato y humildad hacia el entrevistador. Se piensa que quizás se hubiera podido insistir un poco más y se hubiera podido realizar estas 2 entrevistas si hubiera habido también más tiempo disponible para realizar esta investigación. Lamentablemente, todo se rige a tiempos muy cortos estipulados por la facultad que, se tenían que respetar y por esta razón se tuvo también que trabajar con la información que se obtuvo a pesar de que no era lo que se planeaba.

1.2 Definición de categorías de estudio.

Repertorio: Material interpretativo de alto rendimiento compuesto por canciones o obras que, mediante el trabajo de ellas, se logra la utilización y interiorización de nuevos usos de los mecanismos musculares.

Estrategias docentes: Tácticas y organización del docente para encontrar la mejor manera de llegar al alumno, hacerse entender, emprender en ellos nuevo conocimiento para que lo adquieran y lo aprendan.

Técnica vocal: Es el correcto balance de todo lo que involucra el sistema fonador, a nivel fisiológico y físico muscularmente, al cantar y hablar.

Síntomas de la muda de voz: Son los cambios de desequilibrio muscular que se dan sensitivamente en los adolescentes o púberes que se encuentra en pleno cambio de voz. Esto es a causa de el crecimiento de sus músculos y cuerpo, los cuales desde una perspectiva ajena al individuo de voz cambiante, se pueden percibir de forma auditiva.

1.3 Recolección de datos iniciales mediante observación directa.

a. Técnicas de observación directa

La información ha sido recolectada mediante las siguientes técnicas e instrumentos de investigación.

1. Técnicas de investigación:

1.1.Observación:

Observación no participante. Se seleccionó un grupo de situaciones para ser estudiadas a través de la observación no participante de los procedimientos desarrollados en las clases de canto. Entre los cuales, se cuenta las estrategias de enseñanza de los profesores y las experiencias de los alumnos varones en

edad adolescentes que se encuentran en la época del cambio de voz. Con el fin de determinar el real impacto de dichas estrategias en el desarrollo vocal del estudiante así como las reacciones de éste a tales tácticas para determinar si existe avance técnico o no.

1.2. Instrumentos de recolección y organización de datos:

1.2.1. Ficha de observación del evento (aplicable a cada una de las sesiones elegidas) Pautas de observación:

¿Qué ejercicios aplica?

¿Cómo los aplica?

¿Cómo interactúa?

1.2.2. Matriz de vaciado y comparación de la información: Sistematización de lo observado en las clases y sesiones pedagógicas

1.2.3. Grabaciones de audio por cada sesión de canto donde se utilizará un celular smartphone, modelo iPhone 8s, marca Apple, con la grabadora con la que viene incorporada de la aplicación de notas de voz de Apple para trabajo en gabinete.

1.3.Procedimiento: Se hizo una observación completa, del ensayo del coro “Voces del Sol”. No se consideró observar el trabajo de otros coros, porque no se tuvo acceso a otros elencos en la época estival y porque durante la observación de este coro y de las clases particulares se llegó a la conclusión de que la información obtenida no era relevante para el proyecto, por lo que se empleó a profundidad la información obtenida por las fuentes orales.

1.2 Recolección de datos a través de fuentes orales

Se tenía previsto poder encontrar más información directa de la situación pedagógico educacional sobre la enseñanza de canto o coro a niños y adolescentes en Lima Metropolitana. También se quería saber cuales eran las tácticas que empleaban los alumnos entrevistados para poder lidiar con la muda de voz al cantar. Por otra parte, también se buscó averiguar, cuáles eran las tácticas utilizadas en clases, de los profesores entrevistados, que aplicaban en el alumno con voz en proceso de cambio. No obstante, también se necesitaba ver si era posible una mejora en la técnica del alumno que asiste a clases, por más que estaba en esta etapa, o si el constante entrenamiento vocal le beneficiaba la facilidad del control de sus músculos actualmente irregulares por la muda de voz.

a) Definición de participantes.

Se eligió a los entrevistados categorizándolos entre profesores, alumnos y exalumnos. Con el objetivo principal de poder profundizar con mayor detalle la teoría encontrada en la fuentes bibliográficas. Así, poder recoger mayor información que esté relacionada con la muda de voz de manera directa, indirecta y vivencialmente desde distintas perspectivas que involucren el haber aplicado la experiencia o antecedentes teóricos, la forma en como el alumno reacciona o reaccionó ante esto, y de que manera afectó de buena o mala manera el resultado.

• **Entrevista a los docentes:**

Se buscó entrevistar a músicos profesionales con especialidad en dirección coral y/o con especialidad de canto con experiencia en enseñanza de canto a niños y adolescentes entre cinco y diecisiete años, con una experiencia igual o mayor a diez años. Se priorizó a profesionales que demostraron experiencia exitosa en la conducción adecuada de estudiantes a través del proceso de cambio de voz y que tuvieran a su cargo conjuntos corales especializados en formaciones infantiles que deben enfrentar esta realidad. Por ello los elegidos fueron:

- a) Cleia Luna, licenciada en psicología, estudió canto de manera particular y en el Instituto de Música Popular del SADEM (Sindicato Argentino de Músicos). Se desempeña como cantante de música popular, coach vocal y profesora de canto en la Pontificia Universidad Católica del Perú (en adelante PUCP) y de manera particular. Actualmente se encuentra cursando una maestría de Fonoaudiología en la PUCP
- b) Mónica Canales, egresada de la carrera de dirección coral del Conservatorio Nacional de Música (Hoy Universidad Nacional del Música, en adelante CNM), cantante lírica, profesora de canto lírico de manera particular y directora del Coro Nacional de Niños del Perú, elenco oficial del Ministerio de Cultura.
- c) Policarpo Saldaña, egresado del CNM de la carrera de canto lírico, profesor de canto lírico en el CNM, en la PUCP, profesor particular, docente en el programa “Orquestando”, etc.

- d) Ana Milka Bravo, egresada del CNM de la carrera de canto lírico, preparadora vocal del Coro Nacional de Niños y profesora de canto particular.
- e) Beatríz García, cantante lírica autodidacta, preparadora vocal del Coro Nacional de Niños, ganó el segundo puesto del II Concurso de Canto Lírico de la Asociación Prolírica del Perú de 1997, profesora de canto y coro en el colegio Montealto.
- f) Claudia Rheineck, egresada del CNM de la carrera de dirección coral, creadora, fundadora, preparadora vocal y directora del coro “Voces del Sol” agrupación formada desde el 2012.
- g) Jaime Augusto Contreras, egresado del CNM de la carrera de dirección coral, preparador vocal y asistente de dirección coral en “Voces del Sol”.

La mayoría de las entrevistas tuvieron lugar en sus ambientes laborales, como el CNM y el Museo de la Nación, debido a la poca disponibilidad de tiempo de los entrevistados y a la necesidad de ajustar las entrevistas a sus horarios. Solo dos casos se realizaron en sus respectivas casas, y uno por la herramienta virtual Skype.

Se aplicó el instrumento de entrevista semi abierta, donde se diseñó el contenido tentativo de la entrevista, habiendo elegido previamente los temas en concreto. Las preguntas utilizadas fueron:

- ¿Cuáles son las edades de los alumnos que acudieron a usted para recibir clases de canto?
- ¿En qué edades se ha presentado la muda de voz en el caso de los alumnos varones?
- ¿Ha observado cambios antes y después de la muda de voz en lo referente a timbre, respiración, colocación, calidad del sonido? De existir otras categorías, por favor menciónelas.
- ¿Está usted interesado en que sus alumnos lleguen a ser cantantes profesionales o considera que su enseñanza puede inscribirse en el marco de formación general, no especializada?

- Hasta donde alcanza su conocimiento, ¿cuántos de ellos continuaron como profesionales o se dedicaron a otra profesión? En el caso de aquellos que cambiaron sus intereses vocacionales, ¿tuvo esto que ver con no poder superar la etapa de muda de voz? ¿Por qué?
- Para usted dentro de su experiencia, ¿Qué es la técnica vocal? (Se buscaba la descripción de experiencias personales)
- ¿Cómo es la técnica vocal que usted considera que debe aplicarse a adolescentes que estén pasando por la muda de voz? ¿Cuál es el proceso? ¿Cómo cambia la voz del alumno cuando se aplican estos procedimientos técnicos?
- ¿Cuál es el tipo de técnicas que empleó en sus alumnos, podría mencionar tres casos de su experiencia? ¿De qué manera la aplican? ¿Acudió a algún material en específico? (Libros u otros materiales) ¿Cómo evalúa su progreso? (métodos, referencias, talleres de canto que hayan asistido, etc.)
- ¿Cuánto tiempo se necesita para que se evidencien los resultados del uso de las técnicas utilizadas en sus alumnos?
- ¿Cuál es el orden que usted lleva a cabo en su clase? ¿Cómo la organiza? Proporcione detalles y especificaciones de sus procedimientos (calentamiento, estiramiento, etc.)
- ¿Utilizó algún repertorio y ejercicios en especial? ¿Cuáles fueron y cuál fue su procedencia?
- ¿Puede mencionar algún aspecto que usted crea importante, que no haya mencionado en esta entrevista?

La información recogida en las entrevistas se organizó, clasificó y sistematizó en matrices y categorías. Determinando las constantes y divergencias obtenidas en los testimonios, estableciendo relaciones y categorías con la información obtenida.

- **Entrevistas a alumnos: alumnos adultos que han superado la muda de voz.**

Se entrevistó a exalumnos que hayan formado parte de una agrupación coral o que hubieran recibido clases particulares de canto durante la muda de voz y

niñez. Estos alumnos debían ser adultos que hubiesen sido estudiantes de los profesores previamente entrevistados. En la mayoría de los casos fueron referenciados por los mismos profesores entrevistados en el grupo anterior. Se buscó especialmente a aquellos que se dediquen al canto profesional o se encuentren estudiando una carrera profesional de canto, pero también a estudiantes que cambiaron de carrera o actividad para determinar las razones de dicho cambio y si ellas tenían relación con los cambios suscitados por la muda de voz. Entre ellos tenemos a:

- h) Christian Cabezas, de 22 años, exalumno del Coro Nacional de Niños del Perú, que estuvo desde los ocho hasta los dieciséis años. Tomó clases de canto lírico particular con varios profesores desde los catorce hasta los dieciséis años. (Entre estos profesores sólo mencionó al profesor #1)². Actualmente está culminando su carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima, programa al que ingresó a la edad de dieciséis años y seis meses.
- i) Drazen Balarin, de 18 años, ex integrante del coro “Voces del Sol”, alumno de Claudia Rheineck. Formó parte del coro desde los once hasta los dieciséis años y seis meses y paralelamente tomó clases de canto lírico particular desde los quince años hasta el día de hoy, con profesores como profesor #2³ y profesor #3⁴. Actualmente está preparándose para continuar sus estudios en el extranjero en la especialidad de música.

Estas entrevistas se realizaron en un local abierto al público de una conocida franquicia de cafetería.

Se aplicó el instrumento de entrevista semi abierta, donde se diseñó el contenido tentativo de la entrevista, habiendo elegido previamente los temas en concreto. Las preguntas utilizadas fueron:

- ¿A los cuantos años acudió a un profesor de canto o coro? ¿Hasta que edad?

² A partir de aquí se mencionará al anónimo como profesor #1.

³ A partir de aquí se mencionará al anónimo como profesor #2.

⁴ A partir de aquí se mencionará al anónimo como profesor #3.

CORO⁵: ¿Recibió otra asesoría vocal aparte o solo la del coro?

- ¿A los cuantos años se presentó la muda de voz?
- ¿Sentía incomodidad al cantar? ¿Cómo fue el proceso? Profundice su experiencia.
- ¿Estuvo advertido sobre lo que implica la muda de voz? Relatar el impacto. ¿Cuál era su opinión o representación del suceso antes, durante y después de que ocurriese?
- ¿Recibió ayuda de sus docentes? ¿Cómo fue esa ayuda? Especificar detalladamente el procedimiento.
- ¿Qué repertorio utilizó el profesor? ¿Se sintió cómodo? ¿Qué repertorio fue el más útil? ¿Con cuál se sintió más cómodo?
- ¿Le sirvió la técnica vocal recibida en ese entonces para su proyección profesional actual? ¿De qué manera? ¿Qué ejercicios crees usted que le sirvieron en este proceso?
- ¿Cómo contribuyó a su experiencia los recursos ofrecidos por su maestro?
- ¿Tenía interés en dedicarse profesionalmente al canto?

- **Entrevista a alumnos que se encuentran atravesando o han atravesado recientemente la muda de voz**

Se entrevistó a alumnos que asistan actualmente a clases de canto particular o forman parte de agrupaciones corales, que estén pasando por la muda de voz. Estos alumnos son estudiantes de los profesores previamente entrevistados o también dados como referencia por dichos docentes.

- j) Caso #1, el menor con iniciales L.G. de diecisiete años. Reciente exalumno del Coro Nacional de Niños del Perú, siendo parte de él desde los seis años hasta los dieciséis, y que a la par ha llevado clases particulares de canto popular y lírico desde los cinco años hasta el día de hoy. Actualmente estudia una carrera de un año de Producción Musical, pero se está preparando paralelamente, para el examen de ingreso del CNM, en canto lírico.

⁵ Sólo para alumnos que estuvieron en el CORO

- k) Caso #2, el menor con iniciales G.Z. de quince años. Alumno del coro “Voces del Sol”, formando parte de él desde los siete años.
- l) Caso #3, el menor con iniciales A.P. de once años. Alumno del coro “Voces del Sol”, formando parte de él desde los diez años y seis meses.

Para estas entrevistas se tomó como punto de reunión, los establecimientos más concurridos y cercanos a los domicilios de los menores. También se requirió de la presencia de un padre de familia para poder realizar la entrevista con mayor seguridad y confianza.

Se aplicó el instrumento de entrevista semi abierta, donde se diseñó el contenido tentativo de la entrevista, habiendo elegido previamente los temas en concreto. Las preguntas utilizadas fueron:

- ¿Cuántos años tienes?
- ¿Hace cuánto empezaste a formar parte del coro/asistir a clases particulares de canto?
- CORO⁶: ¿El coro en el que estás tiene preparador vocal a parte del director?
- ¿Cómo sientes actualmente tu voz?
- ¿Sientes que está mejorando técnicamente?
- ¿Cómo era tu voz cuando no tenías clases?
- ¿Quisieras dedicarte al canto en un futuro como carrera profesional?

CORO⁷: ¿Has pensado llevar clases particulares de canto con otro profesor?
¿Canto popular o lírico?

- ¿Qué ejercicios te dieron para realizar en la práctica? ¿Cómo ha reaccionado tu voz ante ellos? (Potencia, brillante, opaca, comodidad)
- ¿Cuál entendiste más rápido?
- ¿Qué repertorio y material de clase te han hecho sentir más cómodo?

Se sistematizó la información recogida a través de las entrevistas de los alumnos y exalumnos, en matrices de información para poder establecer correlaciones y comparaciones con la información ofrecida por los docentes y así, poder extraer las conclusiones del trabajo. Las edades actuales entre alumnos y exalumnos varían entre

⁶ Sólo para alumnos que estuvieron en el CORO

⁷ Sólo para alumnos que estuvieron en el CORO

once a veintidós años. El menor de todos es un niño de once años, mientras que, el mayor de todos tiene veintidós, dándonos un promedio de once años como máximo. Si bien no es mucha la diferencia entre las edades, y se hubiese querido un rango más extenso, es lo que finalmente se obtuvo y se tuvo que trabajar con ello.

El proceso de entrevistas a los profesores se realizó durante el mes de octubre del 2019, concluyendo con la última entrevista en febrero del 2020, mientras que las entrevistas a alumnos y exalumnos se dieron durante los meses de enero y febrero del 2020.

Se presentaron dificultades para poder obtener la información necesaria a través de entrevistas a profesionales. Esto fue debido a la recargada agenda de estas personas o a que nunca respondieron a los pedidos reiterados para realizar dichas entrevistas. Como no se quiso retrasar la investigación, se tomó en cuenta la información obtenida, tanto de la observación no participante como de las entrevistas a docentes y alumnos. Fue así, que se decidió que la data ya recogida hasta entonces era suficiente y aportaba la necesaria información para responder las preguntas de investigación. En el caso de los exalumnos, por la misma razón de tener agendas muy ocupadas, se dio con la solución de entrevistar exalumnos más jóvenes y no de tanto años de experiencia como se hubiera querido, pero fue lo óptimo para poder llegar a conclusiones con lo ya obtenido.

En los siguientes capítulos se podrá ver a ciencia cierta la explicación de toda esta investigación desenvuelta en dos capítulos, 3 y 4, en los cuales se harán un comparación de opiniones desarrolladas bajo la organización de subtemas basados en las categorías ya mencionadas en el punto 1.2 de la primera inmersión. Finalmente, en el capítulo 5 vendrá una comparación entre los dos capítulos anteriores, que se acompañará de críticas, reflexiones, conclusiones y recomendaciones basadas en todo lo investigado previamente.

CAPÍTULO 3

El Rol del Docente en la Muda de Voz: Testimonios de Profesores

En la búsqueda por resolver las preguntas de investigación se debió recurrir a la experiencia de profesores que se dedican a la formación musical de niños, adolescentes, jóvenes y, en algunos casos, adultos, con especialidades bien delimitadas como profesor de canto popular o lírico, director de coro infantil y asistente o preparador vocal de coro infantil. A continuación, se procede a agrupar toda la información recopilada en estas entrevistas, según los temas de interés.

1. Ausencia de investigación actualizada y metodología especializada en la muda de voz

Es una realidad saber que la investigación no es actividad que comparta el gusto de todos, entre la tan variada y extensa cantidad de material por descubrir. Pero también es cierto que dependiendo de cuál sea la especialidad a la que uno se dedica o la visión de cuanto rango de alcance de trabajo quiere llegar es que varía el nivel de interés en ella.

Por otro lado, parte de esta realidad también es el nivel de desarrollo y culturización del país o región a la que se proviene. En el caso de Perú, a causa de la mala calidad de educación (comparada mundialmente) y casi siempre, la falta de ella misma, es que de por sí no es una actividad muy recurrente entre la mayoría de profesionales. Teniendo a su vez entre todos los peruanos, un porcentaje bajo de los que llegan a acabar todos sus estudios como primaria, secundaria y superiores, para poder convertirse en profesionales, más el hecho de que muy pocos tengan la facilidad de poder acceder a un post grado.

En cuestión de las artes, carreras profesionales consideradas nuevas para el país, es mucho más difícil la proliferación de la investigación como acto de la cotidianidad. Más, entre todas las áreas que existen, la de música, habiendo muy pocos investigadores en ella, es la que menos interés ha tenido en explorar la especialidad del canto. Temas como la pedagogía vocal, solístico y coral es lo que hace falta indagar y esto se debe por una extraña actitud general de desidia, descuido o desconocimiento. Esto sumado a una “inercia”, fuerza que lleva a dejar las cosas como están o a repetir, lo mismo que aprendieron de sus antiguos maestros o lo que siempre se ha hecho, sin cuestionarse críticamente tal proceder. Y este tema resaltó mucho más entre las entrevistas a causa de que la mayoría de entrevistados dijieran que no utilizaban ningún método/metodología o que les hayan enseñado algún material o método en su preparación como profesionales

para lidiar con la muda de voz en el trabajo de la voz con adolescentes y niños. Según ellos, la táctica que aplicaban era la de adaptabilidad utilizando en su mayoría el método base clásico de ejercicios de calentamiento, pero sin tener en cuenta el rango vocal del menor de una manera sustentada y solo dejarse llevar por lo que creen que perciben.

Es así, que como docente, se considera adecuado el tener conocimientos actualizados para no dañar al alumno. Pues teniendo una perspectiva franca, gracias a las investigaciones académicas y científicas, es que poco a poco el ser humano ha ido avanzado y mejorando la forma en cómo realizar sus actividades para que cada vez sea más impecable el producto que salga de ellas.

2. Recomendaciones y consejos para el trabajo con adolescentes con voz cambiante

Cleia Luna es profesora de canto popular. Si bien se dedica a enseñar a adultos y no a niños, manifestó que aplica la teoría obtenida de libros y artículos leídos acerca de la técnica vocal y la enseñanza de canto. Ella advierte que el trabajo con el niño en etapa de muda de voz no debe exceder el rango de una sexta a octava máximo porque se le puede hacer un daño irreversible. Es recomendable que se mantenga en el registro cómodo y no exigir en exceso la actividad vocal. Paralelamente, dio otras recomendaciones como de no trabajar con frases extremadamente largas, como tampoco dinámicas muy fuertes o que demanden excesiva agilidad, y ceñirse al registro individual del adolescente.⁸ Cleia Luna citó uno de los libros que formaron parte del marco teórico de esta investigación, *Teaching Singing to Children and Young Adults* de Jenevora Williams. Ella aconsejaba como buena táctica, el localizar primero la nota promedio del habla del adolescente en proceso de cambio de voz. Para llevarlo a cabo, el alumno tiene que contar del uno al diez para poder hallar la frecuencia fundamental del habla y así poder detectar a una tercera descendente el extremo inferior de su rango vocal que presenta en ese periodo de la muda. Hay que tener en cuenta que esta nota de extremo grave será momentánea ya que, mientras siga en la etapa de cambio se seguirá modificando y abarcará notas cada vez más graves hasta que se haya establecido por completo en su nueva voz madura.

Otros entrevistados como Mónica Canales, directora del Coro Nacional de Niños y cantante; Ana Bravo y Beatriz García, preparadoras vocales del coro nacional de niños;

⁸ Cleia Luna, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 28 de octubre del 2019 en Lima, Miraflores.

Claudia Rheineck y Jaime Augusto Contreras, directora, y asistente/preparador vocal y pianista, respectivamente, del coro de niños y jóvenes “Voces del Sol”(coro muy reconocido actualmente), se suman a la postura de no forzar al adolescente a un exceso de trabajo técnico vocal que no esté de acuerdo con su edad.

Claudia Rheineck lleva una trayectoria de años trabajando con niños desde seis años hasta jóvenes de veintitrés. Ella cuenta que prefiere hacer hincapié en el trabajo corporal y técnico respiratorio, ya que la respiración es la base, y el nacimiento del canto. “Con una buena respiración puedes lograr una buena afinación, colocación, controlar mejor tu voz, proyectarla mejor y más el conocimiento del cuerpo para saber cómo trabaja para emitir tu voz”⁹. Claudia Rheineck comenta que es bueno advertirles que no tienen que forzar las alturas de su registro grave o agudo y que suele abordar este tema desde una perspectiva que permita el auto reconocimiento e independencia donde no tiene que estar supervisándolos siempre, sino que los mismos alumnos tienen que darse cuenta de sus límites y aplicarlos, para que así vayan también desarrollando su oído y autopercepción. Otra opinión reveladora, es la de Beatriz García, quien sostiene que la formación de la autosuficiencia en el niño y el adolescente, es un punto muy importante para considerar durante el proceso del cambio de voz. Ella plantea que, en lugar de abordar directamente los ejercicios de técnica vocal, les da la posibilidad de elegir qué nota quieren cantar con ella y una vez que se van soltando, comienzan sutil y progresivamente a trabajar el ejercicio desde esa nota. La razón que derivó a tomar esta decisión fue el saber que, cuando el individuo está pasando por la etapa de la infancia no se le puede pretender explicar conceptos muy técnicos, con un nivel de abstracción alto, ya que a esa edad todavía el ser humano no ha desarrollado la suficiente capacidad de comprensión para ese nivel de contenido. Posteriormente, invita a que el niño de voz cambiante identifique que agudo le calza bien para que luego teniendo en cuenta su tope de altura puedan trabajar su rango vocal desde los graves hasta llegar como máximo al agudo identificado anteriormente.

3. Errores y aciertos en las políticas de elencos con respecto a los niños que atraviesan la muda de voz

⁹ Claudia Rheineck, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 10 de enero del 2020 en Lima, San Borja.

Todo lo mencionado y estudiado en el capítulo I, se pudo corroborar en la realidad. Según experiencias personales narradas por los mismos autores o de estudio de otras investigaciones, se observa una práctica más o menos extendida de apartar a los adolescentes apenas están cambiando de voz. Lo más alarmante fue descubrir cómo en un elenco nacional como el Coro Nacional de Niños existen ciertos requerimientos para formar parte de él que excluyen por completo a niños que estén cerca de pasar la muda de voz o atravesando por ella. No se aceptan niños mayores a ocho años y el límite para formar parte es de dieciséis a diecisiete años o hasta que se produzca la muda. Es comprensible que una vez que el estudiante sea aceptado por el coro la edad límite esté próxima al cumplimiento de la mayoría de edad, pero ¿Será prudente que un elenco nacional dependiente del Ministerio de Cultura opte por retirar a niños que estén mudando de voz o no admita el ingreso de niños que estén cerca de este cambio?

De cierta perspectiva uno podría asumir que actúan de esta manera porque es más fácil formarlos vocalmente desde pequeños. Y que a su vez podrían ahorrarse el trabajo que demanda tratar de formar a niños con voz cambiante pues, con la agenda tan apretada que tienen, no poseen el tiempo para poder hacerlo. El problema que resaltar es que, entre la falta de información e interés del tema, más el conformismo y el apego a antiguas prácticas, lleva a una sensación de comodidad y por lo tanto, conlleva a una falta de exploración de oportunidades lo que va en detrimento de los estudiantes.

Fue así que Mónica Canales, al tratar de explicar cómo sería la técnica vocal aplicada en adolescentes, recomendó tener mucho cuidado y saber sobre qué tipo de proceso está pasando, ya que no hay un standard de muda de voz exacto para todos. Estos procesos son inherentes a las características de cada uno. Lo mejor en algunos casos sería que descansan porque se tiene que esperar a que su glotis termine su desarrollo para luego retomar la enseñanza.

Esta última parte podría parecer un tanto confusa ya que, así como la entrevistada expone que todas las mudas son diferentes por el mismo hecho de que cada alumno posee un aparato fonador y una fisiología particulares, sería totalmente imposible el estimar que el proceso de la muda dure solo unos meses porque es impredecible. Puede que sea acelerado y en meses ya esté estable, pero si el proceso se prolonga, la carencia de actividades de enseñanza y aprendizaje podría orillar al estudiante a alejarse de la música, tal vez de manera permanente.

4. Tácticas innovadoras para no excluir al alumno con voz cambiante

Por otra parte, Beatriz García, quien trabaja junto a Mónica Canales en la misma institución, cuenta que ella opta por tratar de enseñarles, desde antes del cambio de muda de voz o durante el mismo proceso, a *girar* la voz, una forma de decir que les enseña a que puedan transitar por el *pasaggio* o pasaje, que se encuentra entre el registro de pecho y el registro de cabeza, sin ningún problema. Ella insiste a su vez el entrenar solo voz de cabeza, que para ellos que pasan por la muda de voz se convertiría a ser *falsetto*, siempre teniendo en cuenta la relajación, ante todo. Ella emplea esta táctica con el fin de que puedan mantenerse más tiempo en el coro y poder concluir los años que les corresponde hasta que sean mayores de edad, sin que los retiren antes de tiempo.

Durante el periodo de trabajo de campo, se pudo evidenciar cierta falta de interés en el acopio de nueva información para abordar esta problemática muy inmersa en muchas instituciones por parte de los docentes. Mónica Canales pudo contar que en el periodo que fue preparadora del Coro Nacional de Niños, mucho antes de asumir la dirección titular, vino a Perú una maestra norteamericana de canto, Jean Tarnawiecki, que había traído mucho material de la biblioteca de su lugar de origen. Entre ese material tenía dos tipos de manuales del mismo repertorio para coros escolares de secundaria pero que el primero era de cuando el coro ya tenía las voces definidas y el segundo cuando empezaba a cambiar. La diferencia consistía en que a las voces que estaban en pleno cambio, todos los agudos o muy graves se los pasaban a una tesitura que pudieran asumir. Este segundo libro se llamaba *Manual de Coro Voz Cambiatta*. Ella comentó que por la naturaleza de su repertorio no podían hacer eso porque el Coro Nacional de Niños no maneja la tesitura de adulto que, vendría a ser el formato SATB, y que en ese tipo de coros sí necesitan hacerlo porque son coros escolares y no pueden excluir a ningún alumno del colegio, en cambio en el Coro Nacional de Niños sí existían criterios selectivos que debían obedecerse. Duras palabras para un niño que se sigue considerando tal, si aún no es legalmente adulto. No obstante, la institución podría optar por soluciones inclusivas, aunque está bastante claro que no figura en sus intereses.

5. Material antiguo no actualizado como antecedentes pedagógicos excluyentes y la adaptabilidad como solución al problema

Un criterio bastante común es que, la teoría y los conocimientos recogidos en los libros antiguos de técnica vocal, son los causantes de que la mayoría de profesores de canto o de coro no acepten niños que estén pasando por la muda de voz. En el caso de la Universidad Nacional de Música del Perú, lugar de donde egresaron la mayoría de

entrevistados en canto lírico o dirección coral y donde probablemente no haya habido material muy actualizado durante ese periodo por lo menos, ha dado como resultado que los egresados, ahora docentes, estén adscritos a visiones más conservadoras de la técnica vocal que no suelen incluir estrategias más vanguardistas sobre el tema.

Cleia Luna cuenta que uno de los mitos más extendidos durante años era la idea que la muda de voz era un cambio que se daba de un momento a otro. Afortunadamente, este paradigma fue cambiado hace algún tiempo y ahora se sabe que es un proceso largo, no exacto ni estandarizado, de cinco etapas que pueden durar desde meses a años.

Policarpo Saldaña, profesor de canto lírico en la PUCP y UNM, afirmó que los libros con los que les enseñaban cuando era alumno, decían claramente que en la época de muda de voz no hay que realizar ningún trabajo técnico vocal con el alumno. Sin embargo, con las experiencias de trabajo que se le han presentado ha ido enseñando a muchas edades y no tuvo problema de enseñar a chicos con voz cambiante ya que todo se basó en adaptabilidad de la técnica base.¹⁰ Claudia Rheineck siendo también egresada del UNM, pero en la especialidad de dirección coral, contó que en la época que ella estaba haciendo su trabajo de investigación para obtener el bachiller, muchos libros decían que el alumno con cambio de voz no podía/debía cantar en este periodo. Ella se dio cuenta que en verdad si uno hace eso les causa un grave daño emocional que provocaba estancamiento en su progreso y en ocasiones servía como invitación a que abandonaran toda actividad musical permanentemente. La interrogante que resulta es:

“¿Por qué privar a un niño que disfruta de la música de seguir disfrutando los beneficios que tiene la música, cantar en grupo?, mmm... en fin, por ese lado, y por el otro lado, porque generalmente estos niños van a cantar igual, o sea van a cantar lo que escuchen en la radio, [...] entonces más vale que algo, alguna dirección técnica tengan para que entiendan, ah esto lo puedo cantar a la octava o esto ah mira tal, a que igual lo hagan y el tema es, no solo que se hagan daño, porque a ver si es algo esporádico no, no necesariamente pero, adquieren también malos hábitos que luego si ellos quieren cantar de adultos ya los van a tener no?, como ciertos esfuerzos o tensiones”¹¹

¹⁰ Policarpo Saldaña, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 30 de octubre del 2019 en Lima, Cercado de Lima.

¹¹ Cleia Luna, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 28 de octubre del 2019 en Lima, Miraflores.

Sobre lo que solían decir los autores y los libros antiguos de la abstención de técnica vocal en el puber, Cleia Luna opinó que no compartía este pensamiento y explicó los muchos beneficios que hay para un niño cuando aprende a cantar en grupo y reafirmó el hecho de que antiguamente se esperaba a que pasen por todas las fases de cambio para que la voz esté más estable y luego, recién poder retomar.

6. Intereses del docente vs. Intereses del alumno: el canto como profesión o pasatiempo

6.1. Intereses de la docencia: el ideal y la negligencia pedagógica

Es profesional y buen maestro el que mantiene el empeño para que el alumno aprenda y logre entender los conceptos que uno le da. La simple muestra de que el alumno ya está comenzando a entender es alegría y satisfacción para el profesor. Si el objetivo es que el alumno incremente sus conocimientos mientras se va aplicando tácticas para mantener sus ganas de aprender, esto no debería verse afectado por su interés en ser profesional o no. Jaime Augusto Contreras se refirió a este tema, al declarar que para él no era relevante el hecho de que si sus alumnos tenían intenciones de ser profesionales o aficionados. Me respondió muy cortésmente que él prefiere centrarse en hacer que las clases sean dinámicas y didácticas, trabajándolo de cierto modo para que ellos puedan sentirse libres de elegir o no un futuro profesional. Su respuesta se vio como una de las más resaltantes ante los demás entrevistados, y es que considerar que cual sean las circunstancias, ante cualquier especialidad, el dictado de clase y sus temas no tienen que verse afectados. Es ahí cuando se ve la calidad del profesor de poder retener la atención e interés del alumno ante cualquier decisión que este haya tomado previamente.

Por otra parte, el ego y la calidad del profesor tampoco tienen que depender de la grandeza del alumno, esto quiere decir que tampoco es la idea el utilizar el avance del alumno ante todos como para no lucir al alumno, sino su renombre como profesor. Esto desemboca a la entrevista del maestro Policarpo Saldaña, que cuando se le preguntó si había algún aspecto importante que no se haya mencionado en la entrevista o que quizás él quisiera mencionar, compartió muy preocupado que existe muchos profesores que, en lugar de velar por el bien del alumno, se dedican a tratar de impresionar a costa de él para demostrar que ellos son “Los Maestros” que crean buenos alumnos.

“...Hay mucho, mucho de... de aquí... eh en todos lados, de querer impresionar digamos... uno... uno tiene un alumnito y yo lo quiero hacer un Joselito, que era un cantante que tenía una voz... eh un español, no sé

tú...no lo haz conocido, búscalo, Joselito, un niño... [...] ...pero entonces... no... sería eso ¿no?... que... quizás como una reflexión de que los maestros deberían tener... ese aspecto y no solamente querer... querer demostrar ellos diciendo: ¡Yo, mira como lo he hecho!... no?... ¡¡Conmigo cantan, así de agudo, grave!! Hay mucho de eso acá ¿no?, como que... quieren deslumbrar ¿qué?... tienen que tratarlos como niños que están en proceso de desarrollo, tanto mental como físico. Para mí sería eso, es el punto importante digamos, cuando uno se... trabaja en ese medio.”¹²

Este consejo es muy acertado. El ordeñar el talento del alumno para alardear la reputación del profesor, es antiético y no moral, y que encima solo por buscar el renombre trate de amoldar a la fuerza sus alumnos a un solo prototipo de ideal suponiendo que ese es el único camino como ejemplo para llegar al éxito.

La interrogante ahora será, cuántos alumnos ya habrán pasado por esto, cuántos alumnos ya habrán sido dañados y peor aún cuántos alumnos si habrán podido crecer bajo estos conceptos y ya como profesores seguirán esta obsoleta y negligente metodología. Gracias a esto podemos ver que es una lástima que muchos alumnos terminan en malas manos y les malogran ese talento que estaban recién explorando.

6.2. Intereses del alumnado

Por otra parte, en la adolescencia, con los conflictos y cambios causados por esta etapa tan delicada, les es difícil a los mismos estudiantes hacer elecciones definitivas y pueden decantarse por decisiones temporales que les permitan abordar una gran diversidad de experiencias antes de poder identificar claramente hacia dónde se dirigen sus inclinaciones vocacionales. Claro ejemplo de esto es ver que la mayoría de entrevistados afirman que gran parte de los chicos que acuden a ellos no vienen con la intención de dedicarse al canto profesional, “la mayoría viene por afición y es más, porque sus padres quieren que estén aquí”¹³. Beatriz relató que, en el proceso de admisión del Coro Nacional de niños, era muy claro que algunos niños no querían estar ahí y que en esos casos ellos prefieren no elegirlos ya que sería lidiar con comportamientos no deseados durante los ensayos y no permitirían avanzar. También comentó que en otros casos se cansan en el camino porque se les cruza con otras actividades que también les gusta y deciden al final

¹² Policarpo Saldaña, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 30 de octubre del 2019 en Lima, Cercado de Lima.

¹³ Beatriz García, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 29 de octubre del 2019 en Lima, San Borja.

dejar el coro por ello. En cambio, en el caso de los que pasan al tercer ensamble de los chicos mayores, si hay alumnos que quieren dedicarse profesionalmente al canto pero al final no suelen ser muchos. “Generalmente solo el 30% del coro en total son varones y eso sería un número estimado a doce, de los cuales cinco sí quieren ser profesionales, pero al final terminan solo dos dedicándose a ello”¹⁴ Mónica Canales también afirmó que hay que tener muy en claro que las posibilidades para poder dedicarse a ello son muy pocas ya que o hay problemas monetarios o hay una carencia de vacantes en las universidades que tiene mayores facilidades monetarias.

Policarpo Saldaña aclara que, si bien es cierto que la mayoría de los alumnos de muda de voz q han acudido a él no quieren dedicarse a ser músicos, les ayuda la experiencia para cambiar su perspectiva acerca de las artes. Gracias a eso ya no ven que el papel de la cultura no tiene sentido en la sociedad, logrando sensibilizarse y provocando en los que tienen buena voz que se definan a dedicarse a la música, no necesariamente al canto, pero sí a la música popular.

7. Síntomas de la muda de voz vistos en la experiencia

Los síntomas en la muda de voz de los varones están muy desligados de la musculatura laríngeo-glótica al inicio del crecimiento. Este crecimiento se va dando muchas semanas o meses antes, mientras que los síntomas como el quiebre de la voz (gallos), voz aireada, ronquera, etc. se van dando después. Esta es la razón por la que antes se pensaba que la muda era de un día al otro, cuando el crecimiento de los músculos se va dando muy silenciosa y progresivamente. Durante este proceso, el primer suceso es el crecimiento del tamaño de la longitud de las cuerdas y a lo largo del tiempo crecen también en tonicidad y en grosor, una muestra de esto es cómo poco a poco “se les va acortando el registro, perdiendo agudos y medios [...], se sienten cómodos en un registro baritonal pero luego a veces retoman sus agudos de adulto como tenor”¹⁵. Voz rota, descontrol, quiebre de voz al cantar, sonido caído, exceso de aire y constricción en la voz fue lo que Ana Bravo describió sobre la manera más coloquial de saber cuándo el niño está en pleno proceso.

¹⁴ Mónica Canales, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 29 de octubre del 2019 en Lima, San Borja.

¹⁵ Cleia Luna, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 28 de octubre del 2019 en Lima, Miraflores.

Pero sabiendo que el proceso se va dando desde mucho antes que los típicos gallos comiencen a notarse, ¿se podrá notar este cambio desde antes de aquellas típicas muestras? ¿Habrán síntomas? Entrevistados como Beatriz García y Claudia Rheineck hablan al respecto. Beatriz García dice que los primeros síntomas son confundidos con una inflamación a la garganta y que recurren a ella en busca de ayuda porque tienen una ronquera y piensan que están mal. Otras características que el profesor puede notar sin que el alumno se percate, es cuando el timbre del alumno comienza tornarse más nasal y luego pasando las semanas el niño que era soprano van siéndole más difícil e incómodo llegar a los agudos. Esto lo cuenta Claudia Rheineck de acuerdo con su experiencia, que ha sido un buen aporte para esta investigación. Por otra parte, cuando ya pasaron las primeras muestras y no sólo es obvio los gallos que tienen al hablar, también a nivel tímbrico comienzan a cambiar de distintas maneras. Policarpo Saldaña cuenta que suelen tener algunos un canto áspero, otros si tienen canto dulce pero sin potencia y no se les escucha ni entiende y otros tienen buena disposición pero demasiado exuberancia, lo cual poco a poco se les va regulando mientras se les enseña a controlarlo ya que el canto es expresión y para ello hay que percibirse a sí mismos.

8. Dificultad de incorporar técnica vocal en alumno de voz cambiante

8.1. Tiempo aproximado de demora de incorporación

Hablando del tiempo que se puede tardar en notar las diferencias de la técnica aplicada, según todas las entrevistas, se llegó al promedio de 2 meses, y que casi es instantáneo en algunos casos ya que los niños tienen muy de natura la técnica. Policarpo Saldaña opina que es casi de inmediato y que “la construcción del concepto de técnica vocal es constante ya que la voz es un instrumento vivo”. Es un tanto diferente el plazo del tiempo cuando ya vienen en pleno cambio de voz o están a punto de entrar. Aquí podría variar de 5 o 6 meses a 1 o 2 años y a esto también hay que tener en cuenta todas las inseguridades que se le pueden sumar al proceso de adaptación de tener una nueva voz.

8.2. Diferencia de incorporación de técnica entre alumnos ya a vísperas de cambiar y/o ya cambiantes de voz vs. Alumnos que son pequeños con voz blanca

Jaime Augusto Contreras comentó acerca de sus alumnos que, “Cuando vienen con el *background* de cantar como niños, ahora como *falsetto*, es otra técnica. Luego viene el periodo de que no sabes qué hacer, estas en el limbo, cantas o no cantas si te cambia la voz...y dejas de cantar [...] Ellos dudan entre si deberían seguir cantando o si su voz al

no sonar como antes va a sonar feo. Siempre piensan eso, es como una constante”. No obstante, sobre esto hay opiniones muy variadas, ya que en algunos niños, si están a punto de entrar a la muda, tarda más tiempo en notarse lo aprendido a causa de que luego van a tener que reaprender a utilizar la técnica pero con la nueva voz. Pero en algunos casos, esto no tarda tanto, como sí toma el estar en plena muda de voz, ya que no les es tan fácil tener el control de sus músculos que siguen creciendo continuamente. Cleia Luna dice que es mejor si el chico no ha recibido clases antes ya que no tendrían que reaprenderla. En cambio, Claudia Rheineck opina que si ya han adquirido cierta base con la técnica vocal pueden tener un mejor resultado en el proceso de cambio de voz, “En cambio sí me llega un chico de frente, en pleno cambio de voz, ¡Difícilísimo! [...] si ya ha recibido previamente en el proceso de cambio, lo que se le enseñó vocalmente le sirve muchísimo, ya que les da la base para que pueda trabajar bien durante su proceso”.

9. Relación de confianza profesor-alumno y evaluaciones académicas

Ahora ¿qué tan importante es centrarnos solamente en la técnica durante la clase y qué tan importante es también establecer una relación de confianza con el alumno? A veces, por el mismo desbalance hormonal de la edad, que afecta su psicología, es bueno ser muy cuidadosos a la hora de tratar con adolescentes. “No decir nada negativo, incluso cuando los corriges, no decir que esto está mal, sino llevarlo por otro lado. Es mucho tacto, bastante exploración y cero presión”¹⁶. Cleia Luna aconseja que la manera más acertada de relacionarse con un alumno adolescente es establecer una química con él, ya que tiene que confiar y estar convencido que su profesor está ayudándolo a lograr sus objetivos, como establecer una relación de confianza con límites.

“...yo que soy así, recontra metida en mi trabajo, a veces me daba cuenta tarde como me pasé 20 minutos conversando, he perdido clase... ya... pero no, porque en realidad es necesario establecer esa confianza para que después los resultados sean más rápidos también, porque si va haber fricción o... no, ¿por qué me estás diciendo esto?... o sea, darte tu tiempo de explicarle tu método de trabajo, lo que tú crees, o sea eso para mí ha sido clave...”.

Pude rescatar también de la entrevista de Jaime Augusto Contreras, que, en cuestiones de métodos, él es más empírico en el sentido de darles una pequeña formación, sobre todo

¹⁶ Cleia Luna, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 28 de octubre del 2019 en Lima, Miraflores.

en casos que mudan de voz y no quieren cantar. “... es poco a poco no solo con técnica vocal sino hasta psicológicamente saberlo tratar para que puedan desarrollarse y desenvolverse” y lo recomendaba en la práctica con el alumno. Así a su vez a la hora de evaluarlos, también hay que tener más empatía y consideración de la etapa en la que esta pasando. Entre todos los entrevistados, Claudia Rheineck pudo resolver mejor las dudas acerca de la evaluación y su aplicación de ella misma en alumnos con muda de voz. Ella explicó que para que se dé la evaluación, se tiene que aplicar desde la óptica de cómo se encuentra el alumno, dando como conclusión que, “Si el chico con voz de cambio, no puede afinar, no lo voy a jalar porque es un tema natural que está pasando y que tiene que pasar. Se le califica cómo trabaja en clase, cómo aplica las herramientas nuevas en su proceso, qué tanto sabe adaptarse al cambio, qué tanto se da el empeño de interesarse por hasta donde puede cantar, cómo emplea los ejercicios de la técnica en su nuevo proceso y lo que se califica es su trabajo, su actitud”.¹⁷

10. Recursos técnicos de la docencia en el entrenamiento vocal del alumno: material y ejercicios.

Buscando el repertorio y ejercicios vocales idóneos para el alumno que pasa por esta etapa, las entrevistas dieron buenos referentes que pueden ayudar en este proceso. No fue abundante y tampoco se encontró un repertorio especial para el cambio de muda de voz, pero en promedio, el mayor porcentaje de entrevistados optaron por la táctica de adaptar el repertorio compuesto para otros fines. Mónica Canales fue la única en darme nombres con autores exactos, mientras que Policarpo Saldaña aconsejó de manera general la utilización de arias antiguas. Ella recalcó, que en el caso de canto lírico, era recomendable la utilización del repertorio como, “O Cessate di Piagarmi” o “Sebben, crudele” o alguna aria para voz masculina que se encuentre dentro de los 3 tomos de Alessandro Parisotti, o cualquier aria antigua con tesitura que no vaya más allá del Fa 3. Más el hecho de que esté en italiano porque es lo más cercano al español, para que no resulte algo tan distinto para el alumno. Aconsejó también el uso de este repertorio porque no tiene mucha extensión de rango ni mucha dificultad de intensidad. Razón por la cual calza perfectamente entre las cualidades que se tienen que respetar en la voz cambiante del alumno, más el constante recordatorio de ir aumentando poco a poco la dificultad una vez

¹⁷ Claudia Rheineck, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 10 de enero del 2020 en Lima, San Borja.

que domine el repertorio. Refiriéndose en cuestión de ejercicios de técnica vocal especial para esta etapa, coincidieron Mónica Canales, Ana Milka Bravo y Jaime Augusto Contreras en utilizar el método clásico del Vaccai y Panovka pero muchas veces adaptado o transpuesto para poder encajar con el acertado rango vocal del alumno. Por otra parte Mónica Canales aconsejaba ejercicios de corta extensión, portamentos o glissandos, manipular frases complicadas del repertorio como ejercicios transportables, variar frases con solo vocales. En el caso de Ana Milka Bravo, ella prefiere no hacer tantos ejercicios sino trabajar con repertorio de frente, pero si lo tiene que utilizar recurre a ejercicios con las letras r, i y o en escalas de quintas descendentes y ascendentes. Jaime Augusto Contreras en cuestión de repertorio, él prefiere explorar otros idiomas y que sean con melodías simples o melodías que les atraigan. Optando también por trabajar repertorio popular, pero con la condición de que no tenga rango extenso y se quede entre medio y graves, más, el trabajo de ejercicios simples de terceras, cuartas, sextas, bordaduras, etc. Otra persona que opta por utilizar repertorio más vanguardista es Policarpo Saldaña, pero en estos casos él prefiere no imponer un repertorio, sino que el alumno se sienta libre de traer su propio repertorio sin ninguna restricción de género, pero siempre y cuando también traigan un tema peruano a la par para trabajar. Acerca de este repertorio, también aconseja que no puede abarcar mucho rango de extensión y que elijan algo con lo que se sientan cómodos.

11. Organización tentativa de dictado de clase

Uno de los últimos temas que se abarcó en estas entrevistas fue el orden en que solían organizar los pasos que se dan en su clase para llegar a su cometido final que era, ante todo, que entienda y aprenda el alumno los conocimientos adquiridos y poco a poco los sepa aplicar. Les pedí que utilicen el mayor detalle posible y gracias a ello tuve como conclusión que la organización de las clases entre todos los entrevistados era prácticamente la misma, solo con algunas pequeñas variaciones a gusto del profesor. Variaciones de las denominaciones de qué parte se considera qué, más algunos distintos ejercicios en la parte de calentamiento y estiramiento que al final vienen a tener el mismo principio y fin, ante todo. El orden típico es primero, estiramiento o también llamado pre calentamiento fisiológico o solo calentamiento, donde se ven ejercicios de estiramiento utilizando todo el cuerpo, ejercicios de calistenia corporal, ejercicios de respiración como rutinas, abdominales con respiración, abdominales aplicados a la técnica vocal, ejercicios para fortalecer el apoyo, ejercicios semiocluidos, ejercicios con cañita normal y lax vox.

Luego, se pasa a un calentamiento más activo o trabajo técnico con “*bocca chiusa*”, vocalizos, portamentos o glissandos, staccatos, ligados, variaciones de ejercicios de segundas, terceras, cuartas, quintas y sextas, arpeggios, motivos o pasajes complicados del repertorio (los necesarios que sean hasta que se sienta que la voz está lista para cantar) y así seguidamente, el repertorio. Sólo en el caso de Cleia se implementó el enfriamiento como última parte de la clase después del repertorio. Así como con cualquier músculo después de haber entrenado y ejercitado, se procede a enfriar antes de tomar cualquier acción, es recomendable siempre hacer sus 5 minutos mínimos de enfriamiento. Básicamente, todo este orden es adaptable, todas las subpartes también son adaptables y lo son gracias a que el único fin que realmente importa es el bien del alumno. Con esto nuevamente se retoma el hecho de que ningún alumno es igual, por ende, no existe una fórmula o una receta exacta y todo se va amoldando según el alumno. Ninguno de nosotros tiene la misma forma de las cavidades, la misma voz, las mismas características laringo-faríngeas, la misma resonancia, el mismo timbre de voz, ni el mismo cuerpo. Independientemente del sexo y la edad en la que estemos, más las enfermedades que padezcamos crónicas o problemas fisiológicos, nadie va a poder igualar nuestro mismo ser. Somos únicos y por lo únicos que somos no deberíamos forzar a alguien que sea algo que no es ni tampoco a nosotros mismos.

12. Datos curiosos: rechazo de la nueva voz y contextos estresantes

Un punto muy importante para reflexionar es que gracias a estas entrevistas se supo que la mayoría de los chicos que pasan por muda de voz, sí llegan a superar el cambio y siguen cantando. Independientemente de si lo hacen solo en su hogar, como pasatiempo o profesional, parece que no es que sea un proceso tan traumático como parece, y se da así en la mayoría de casos a menos que estén en un contexto muy estresante.¹⁸ Indagando más en cuál es el contexto estresante, se cree que va más por el hecho de que hay casos en que la muda de voz que se dan a muy temprana edad y es a ellos a los que les choca terriblemente.

En el caso del coro nacional de niños, si el niño no logra manejar su *falsetto* es automáticamente retirado porque no cumple con las reglas que está regido la permanencia. Saber que existe la posibilidad de ser sacado de esta agrupación por este

¹⁸ Cleia Luna, comunicación personal a Camila Velarde hecha el 28 de octubre del 2019 en Lima, Miraflores.

cambio, además de la intensa exigencia vocal, sumándole el ritmo acelerado de memorización del repertorio, en tiempos muy cortos, se podría considerar que este es un contexto de constante estrés para el alumno. Por consecuencia podría ser una de las razones por las que puede llegar a ser una experiencia traumática. Sin embargo, ninguno de los docentes mencionó algún caso similar a esto, salvo Beatriz García, que contó como un niño de 11 años hace poco había cambiado de voz y no pudo llegar a manejar el *falsetto* entonces se lo tuvo que retirar del coro, llegando a ser un drama para el niño y los padres que no podían aceptar tal hecho.

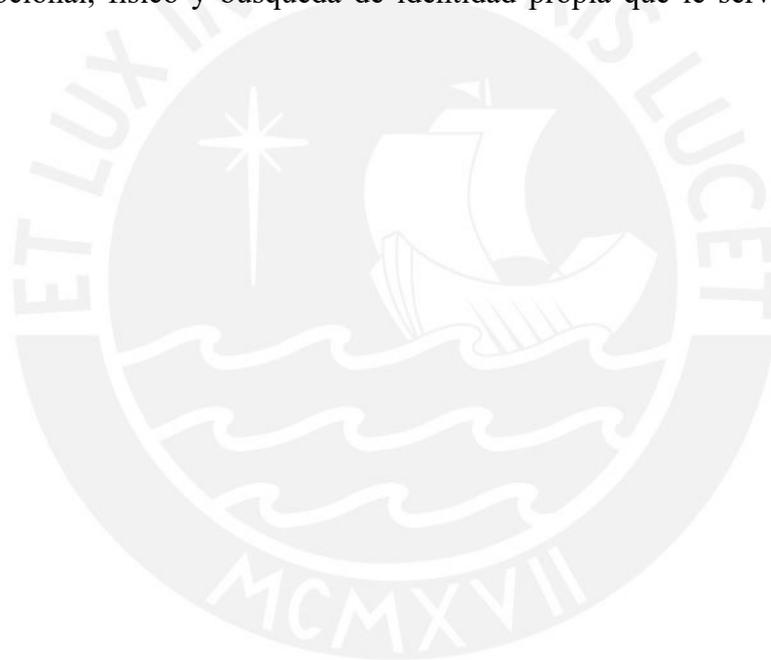
Otro asunto muy preocupante es cuando de los muchos que logran superar la etapa de muda de voz prefieren no dedicarse profesionalmente al canto y sí a otras carreras y en algunos casos, eligen como pasatiempo el seguir formando parte de un coro porque no se sienten conformes con la nueva voz que tienen. “Siento que el hecho de que cambien la voz en muchos es como que, algunos o se motivan o se decepcionan... es como una frustración por su voz que comienza a cambiar y no es la misma de antes y que ya no desean continuar profesionalmente porque piensan que no puede funcionar [...]” dijo Jaime Augusto Contreras, al conversar acerca de la elección profesional de los alumnos.

La apreciación que se puede dar, concluye en que sí, es cierto, que es bueno que la enseñanza pueda ser flexible y acomodarse al alumno que lo requiera, pero también vale resaltar que en esto también influye el tipo de profesor que le toque. Si bien también es cierto que la mayoría de los entrevistados han podido adaptarse a la situación que han enfrentado con alumnos, hay otros que están muy regidos a la escuela antigua y suelen no hacerlo. Luego, también influye la institución de formación educativa a la que se pertenece si es que es el caso. Un ejemplo de esto son las autoridades que forman parte de la organización que vela por el elenco del Coro Nacional de Niños. Ellos tienen que estar regidos por un reglamento estricto estipulado desde los inicios de la creación del elenco, teniendo que invitar a retirarse a los miembros por un hecho que escapa de las manos de ellos y del profesor. Aparentemente algunos docentes no toman las decisiones adecuadas antes estas situaciones y el estar ante un adversidad que va a mil por hora, podría ser una manera de aprovechar el tiempo y ahorrar esfuerzo, antes que tomarse la oportunidad de realizar tareas investigativas que enriquezcan la experiencia.

Viéndolo de una manera más ético profesional y filosófica, no se debe olvidar que, como profesionales que somos debemos respetar el bien de la autenticidad y esto quiere decir no solo velar por qué nos conviene, de tiempo y dinero, sino que, ante todo, es el respetar

y velar por el bien del alumno y su aprendizaje, que también nos incluye como mentores y guías en este caso.

Por otro lado, la búsqueda de métodos o repertorio que también utilicen la herramienta de adaptabilidad, pero investigados y sustentados científicamente para voces que pasen por la muda de voz, sería una muy buena solución al problema. Tener que retirar a alumnos del coro por su condición de cambio porque no pueden llegar con comodidad a las notas, no sería la opción adecuada. Por el contrario, en base a sus límites se podría encargar arreglos del repertorio, que ya estaban tentados a hacer, para no tener que optar por cortarles tan abruptamente las opciones de aprendizaje o las ganas de aprender y disfrutar de la música. Ya que y solo para recalcar, se debe recordar que en esta etapa es primordial el trato que se dé al niño porque puede influir de manera positiva o negativamente en su bienestar emocional, físico y búsqueda de identidad propia que le servirá cuando sea adulto.



CAPÍTULO 4

El cambio de voz: la perspectiva del estudiante

La recopilación de información de este rubro fue de gran utilidad porque ayudó a descartar mitos que se vienen acumulando desde hace varios años acerca de la muda de voz que a la vez fortalece algunas teorías con respecto a este fenómeno. Se muestran aquí las opiniones y perspectiva de los adolescentes que pasan por esta etapa de su aprendizaje y vida, lo que permite un análisis y comparación con la información recopilada de los profesores para entender este fenómeno de manera más apropiada.

A continuación, se presenta el análisis de las declaraciones de dos tipos de entrevistados. A el primer grupo pertenecen quienes son actualmente alumnos de coro o alumnos particulares de canto lírico que están atravesando por la muda de voz. Mientras que, el segundo grupo está constituido por exalumnos de los profesores entrevistados que ya superaron esta etapa de cambio.

1. Fenómenos en la muda de voz: retraso y aceleramiento de los procesos de crecimiento del niño

Lo que primero se pudo resaltar entre ambos tipos de entrevistas es las edades en que se ha dado el cambio de voz en los entrevistados. Dos de los entrevistados están y han cambiado de voz a los once años, otros dos de la misma manera a los diecisiete y, por último, uno está cambiando a los quince. Esto parece dar crédito al fenómeno de aceleramiento de las etapas de crecimiento mencionado por Jenevora Williams, acerca de las cinco hipótesis de por qué ocurre esta circunstancia en el inicio de la muda de voz. Otro fenómeno que se pudo observar de los testimonios recogidos es que este fenómeno está tardándose cada vez más en aparecer, hasta el punto que los adolescentes pueden cumplir diecisiete o dieciocho años sin pasar aún por el proceso de cambio de voz o que este se dé en forma muy lenta.

2. El entrenamiento vocal ¿antes o después de la muda de voz?

Según Cooksey(2000a), si los niños han tenido la oportunidad de ser educados vocalmente antes y durante la muda de voz, los efectos del desajuste pueden ser minimizados. Gracias a esta previsión es posible ofrecer un mejor resultado si es que se les da un continuo seguimiento para poder ayudarles a adaptar la nueva técnica vocal necesaria para desarrollar la musculatura laríngea. Sin embargo, preguntando e indagando

sobre esto durante las entrevistas, se llegó a la conclusión de que es una teoría no exacta y muy difusa. En este caso todos los entrevistados de esta sección tuvieron entrenamiento vocal desde pequeños, ya sea mediante las clases de coro o clases de canto particular. Empezaron a distintas edades, unos antes que otros, y a causa de sus distintas experiencias es que se hará una comparación de opiniones para poder ver hasta qué punto llegar a ser cierto esta hipótesis y hasta qué punto no.

Christian Cabezas que comenzó a recibir clases particulares de canto lírico desde la edad de catorce años con el profesor #1, mientras ya asistía al Coro Nacional de Niños desde los ocho, cambió de voz entre los dieciséis y diecisiete años. Él y el menor con iniciales L.G., (cuyo testimonio se revisará luego), se consideran casos raros y tardíos para el promedio, fenómeno totalmente contrario al de las cinco hipótesis que explica Williams. Christian Cabezas cuenta que los síntomas más drásticos se dieron en los últimos cuatro meses de su permanencia en el coro y por esta razón lo trasladaron de primera voz, soprano, a segunda voz, soprano segundo, teniendo ya dieciséis años. También contó que no fue un periodo tan difícil, como lo plantean otros entrevistados y que su máxima preocupación en ese entonces era que había comenzado a aparecer su voz de *falseto* y le era difícil conectarlo con la voz de pecho, tomándole hasta los dieciocho años poder resolver esta dificultad, cuando pudo recién conectarlos. Por otra parte, pareció relevante resaltar que durante los 14 años, que todavía mantenía su voz blanca, más sufrimiento tuvo al forzar que su voz cambie durante las clases de canto lírico, que los síntomas mismos cuando sí llegó la muda. Parte de este sufrimiento fue causa del profesor #1, que llegó a darle ejercicios de yoga y técnicas de máximo estiramiento y esfuerzo para poder sacar su voz completa, y que aun así nunca sonó ni en una mínima parte a cómo debería sonar si tuviera la voz de tenor completa. Christian Cabezas cuenta que mientras seguía forzando su voz en cambiarla, se volvió frustrante ver como otros amigos e integrantes del coro, ya podían cantar el mismo repertorio que él estaba estudiando sin ningún problema. En este caso se puede decir que se aplica lo que plantea Cooksey, ya que teniendo clases de coro desde los ocho, Christian Cabezas pudo aprovechar el correcto uso de la técnica vocal y esto hizo de que no le fuera tan difícil pasar por el periodo de muda, en comparación de otros casos. Él agrega que, en su opinión, una de las razones por las que no sintió tan pesado ni incómodo ese proceso, es porque se dio en la etapa final de su permanencia en el coro. Para ser más específico, contó que fue en los últimos cuatro meses antes de su retiro y que justo después de marcharse ingresó a la universidad y se dedicó más a sus estudios. Por ende, tuvo un receso del canto y considera que

probablemente esta circunstancia causó que el cambio se diera naturalmente, sin que su voz se vea expuesta a una constante exigencia por el trabajo coral, dándole el tiempo adecuado para acomodarse a las nuevas condiciones. Como consecuencia, cuando retomó clases particulares de canto, en la modalidad popular, le era cada vez menos difícil el poder tener el control pleno de su voz.

Los menores con iniciales A.P de 11 años y G.Z. de 15, alumnos del coro “Voces del Sol” que se encuentran en este momento en pleno cambio de voz, comentaron sobre las características de la muda y lo que están viviendo en estos momentos. Sin embargo, en ningún momento mencionaron la posibilidad de estar pasando tantas dificultades como para pensar en dejar de cantar. En ambos casos, contaban que lo que han sentido es que su voz se ha ido poniendo más grave cada día, pero no se les había hecho imposible cantar y que, si bien sentían pequeñas molestias como los quiebres de voz y probablemente al cantar, no por ello han dejado de lado la actividad musical. Por otra parte, G. Z. menciona que él sigue mejorando día a día su técnica vocal, a pesar de que considera que la muda de voz es un obstáculo. El agrega que lo considera así ya que, es como volver a aprender a utilizar la técnica desde cero porque mientras que con la antigua voz ya había buenos avances, ahora tendría que empezar de nuevo. Pero sin embargo, cuenta que a pesar de todo eso, no ha llegado a afectar la base que ya tenía formada. “o sea...yo siento que tengo como que una base que permanece ahí, pero tengo que volver a reconstruir todo...este...lo anterior” dice G.Z. Una cosa más que queda por resaltar de estos casos, es que, G. Z. y A. P. entraron directamente a la sección de la tercera voz entre los más pequeños cuando se inscribieron a “Voces del Sol”, esto quiere decir que son voces de contralto y quizás por esa razón fue que no se les hizo mayor problema la muda de voz. Claudia Rheineck, su directora, cuenta al respecto que tiene una hipótesis que ha desarrollado en su experiencia, donde los contraltos niños suelen cambiar de voz a tenores, mientras que los sopranos suelen a barítonos. Entonces, los contraltos no suelen tener mucho problema al verse enfrentados al cambio ya que su registro baja solo un poco, siendo lo más cercano tenores y barítonos. Mientras que cuando un niño de primera voz o soprano primero cambia a barítono, suele pasar un proceso más traumático ya que tienen que pasar por todas las voces. Aquí el único que llega a romper esta idea es el caso de Christian Cabezas, ya que él considera que hasta ahora ha podido mantener sus agudos y que cuando cambió fue de soprano primero a soprano segundo, cambio casi imperceptible de registro.

Un caso muy aislado es el del menor con iniciales L.G., que empezó a muy temprana edad en el canto (cinco años) y luego ingresó como primera voz, soprano 1, al Coro Nacional de Niños del Perú. Pero luego, a partir de los quince años lo cambiaron a tenor porque se suponía que ya habría cambiado de voz o había comenzado a hacerlo, aunque hasta el momento en que se realizó la entrevista, su proceso de muda continuaba.

Cuando se entrevistó a este alumno, contó que hace poco había salido del coro, por lo que fue clasificado entre los alumnos que actualmente están cambiando de voz para este estudio. Sin embargo, durante la entrevista se refirió a la muda como algo que pasó hacía tiempo. Ciertamente, por varias incoherencias en la entrevista fue que se decidió escribirle para hacerle más preguntas, para luego confesar que recientemente había sentido los síntomas problemáticos de la muda. Y aproximadamente desde hace un mes esto había sido tan fuerte que había llegado, con su profesor, a la conclusión de que tenía que darse un descanso del canto.

Esta situación nos lleva a pensar en la hipótesis de Claudia Rheineck acerca de en qué se suelen convertir los sopranos, pero como aún no ha cambiado totalmente la voz L.G., no se puede definir esto aún, entonces sigue siendo tenor. Pero la cuestión es, si se quedara en tenor y no llegara a barítono, vendría a contradecir por completo lo dicho por Claudia Rheineck.

Estableciendo conexiones con la hipótesis de Cooksey, se tiene el caso de Drazen Balarin, ex alumno del coro “Voces del Sol”, que también empezó en el coro desde temprana edad, a los once años, no tan pequeño como L. G, pero aun así se considera temprana edad. Apenas ingresó Drazen Balarin, fue destinado a la primera voz soprano, donde formó su voz y pulió tanto su técnica que, llegó a realizar solos. El problema fue que en el transcurso de un festival internacional de coros en Córdoba, Argentina, muy poco tiempo después de haber comenzado y mejorado su técnica vocal, comenzó con síntomas muy significativos como ronquera y dificultad para llegar a los agudos. Hechos que lo preocuparon de sobremanera debido a la cantidad de compromisos que demandaban la utilización de su voz. Él asumió que se trataba de alguna enfermedad a la garganta, pero triste fue la noticia cuando le comentó eso a su directora y demás profesores, y todos concordaron en que estaba cambiando de voz. Por esa razón, tendría que disminuir su actividad de canto y luego lo cambiarían a otras voces donde estuviese más cómodo con su registro. Como primera medida luego del festival lo cambiaron a contraltos, pero al ver que él no entendía como desempeñarse en ese rango, lo pusieron en barítonos para que pudiese estar más cómodo. Ya con el tiempo y gracias a la ayuda paralela de

profesores particulares de canto lírico, fue mejorando, equilibrando, reestableciendo su potencia y recuperando registro agudo, lo que tuvo como consecuencia una nueva reclasificación de su voz pero ya no como barítono sino como tenor. Este proceso para él no fue nada fácil. Drazen Balarin cuenta que “realmente a los once es... es bien joven... para cambiar de voz...eh ... y...y es un proceso bien... bien feo, porque... comienzas a notar que... que vas perdiendo pues la voz... y especialmente si es que de antes cantabas... pierdes esa voz que tenías, y es algo totalmente nuevo”. Según sus profesores sufrió tanto con la adaptación a esta nueva voz que tuvo que tomarse un breve tiempo para reposar durante la parte más caótica del cambio que es el no poder controlar su voz del todo. Lo bueno fue que su ímpetu por seguir cantando nunca se detuvo ya que, sí estaba dentro de sus planes e intereses el dedicarse a ello en un futuro, así que regresó al coro pero esta vez como parte de la fila de tenores. Ahora Drazen Balarin de 18 años, si bien ya no es alumno del coro “Voces del Sol”, sigue actuando como apoyo cuando hay conciertos grandes o fechas importantes. Mientras tanto su meta principal es ingresar a una universidad en el extranjero donde pueda estudiar canto lírico, por lo cual actualmente se está preparando. Dos de las cosas que pude resaltar bastante de la entrevista con Drazen Balarin, fue que primero admitiera que, si bien su voz ya está definida, aun así, seguirá cambiando por lo menos hasta los 22 y siendo el tan joven aún le faltaba años para llegar a ello. El segundo dato y el que impactó mucho más fue que él aconsejara que todo niño o padre que quiera que su hijo se dedicara a esto, que no comenzara antes del cambio de voz. Él recomendaba no hacerlo, ya que cuando viene el cambio de voz es como volver aprender todo de nuevo y que no sirve de mucho la experiencia previa a esta transformación. Por otra parte, cuando comenzó a llevar clases de canto particular pudo darse cuenta que, la técnica como formación de cantante no es la misma que la del coro. En su opinión, la técnica que aprendió en el coro no le sirvió para nada ya que los docentes particulares de canto lírico con los que se formó, corrigieron y cambiaron todo lo que había aprendido en el elenco.

Este es el caso que más se aleja de la hipótesis de Cooksey y uno de los casos que más impacto tuvo en la investigación. Luego, se puede llegar a proponer que las hipótesis de Cooksey y de Claudia Rheineck parecen no tener mucho sustento. Esto es debido a los casos de Drazen y de Leonardo que, a pesar de tomar clases desde muy temprana edad, tuvieron muchas dificultades para poder adaptarse a su nueva voz, teniendo problemas hasta hoy en día. Otro asunto más que añadir a esto es que, habiendo empezado los dos

como soprano 1 no terminaron en Barítonos, como podría pasar según lo que señaló Claudia Rheineck, sino que ahora sus voces se están definiendo hacia el registro de tenor.

3. Síntomas de la muda de voz

En esta sección se sugiere que es importante saber en qué niveles puede presentarse la muda de voz singularmente por estudiante. Williams(2012) citó a Cooksey(1999, 2000b) en su libro, quién menciona las cinco fases de transformación de la voz del adolescente en su registro grave y agudo, más la aparición del *falsetto* hasta llegar a la voz adulta totalmente cambiada. A continuación, se analiza el testimonio adquirido por los alumnos acerca de los cambios que perciben durante el proceso. Además, se registran sus experiencias sobre los cambios y síntomas que ellos percibieron y sintieron en esta etapa ya sea hablando del pasado u el presente.

El menor con iniciales A.P., el más joven de los alumnos entrevistados, cuenta que en estos momentos recién ha iniciado su muda de voz. Él se siente extraño pues cuando canta notas muy graves siente que se ahoga. Sin embargo, al pasar a las notas no tan graves se siente cómodo ya que, tampoco llega a los agudos. Algunas notas le es posible llegar, pero ciertamente le salen con otra voz que suena diferente a lo que estaba acostumbrado. “Bueno un poco raro y amm... es diferente porque estoy cantando a la octava de abajo ahora, pero es un poco difícil porque en algunas partes no llego y en otras sí... o sea es todavía demasiado bajo”, cuenta A.P. luego de preguntarle cómo siente su voz. G. Z., es otro que afirma sentir que cada vez su voz se vuelve más grave,

“Bueno ahorita siento que sigue en cambio... ¿no?... siento que cada vez se pone un poquito más grave. También me doy cuenta porque antes podía llegar más agudo ¿no? Y...también otros como el *falsetto*... falsete ¿no?... o sea, me cuesta un poco más y creo que es porque se está... haciendo más grave mi voz” Opina G. Z. acerca de su voz.

A diferencia de A.P. y G.P. que dijeron que tenían dificultad en los agudos, tornándose su voz cada vez más grave, L. G. comenta que su proceso se está tardando bastante, y para ser más específicos desde los quince. En estos momentos está pasando por la etapa más insegura e incómoda donde no puede controlar los quiebres de voz y a la vez la siente ronca, aunque con más color,

“... y bueno mi voz la siento que todavía falta madurar así y sí como tú dices este... tengo que es... todavía estar este... descansando para eso

porque... mmm... el tiempo que estuve con clases con el profesor #4¹⁹, sentía este... que forzaba la voz, tenía ciertos gallos y... eso es lo que... eso también es lo que no me dejaba este... no me dejaba tranquilo porque sabía que en el examen podía pasar algo así...”

Contaba L.G. muy preocupado porque desde hace un año y más que está preparándose para ingresar a la Universidad Nacional de Música y al darse cuenta que sigue aún con el cambio, procedió a optar por dejar de cantar por tres meses en lugar de rendir el examen en estos momentos.

En el grupo de exalumnos, para tener una perspectiva de alguien que ya cambió de voz pero que aún recuerda como era vivir ese cambio, podemos acudir a lo expresado por Drazen Balarin y a Christian Cabezas acerca de su experiencia pasada. Drazen Balarin cuenta que fue un proceso muy incómodo e impredecible en el cual tuvo que volver a aprender todo de nuevo para avanzar. Él cuenta acerca de la incomodidad que sintió durante ese momento,

“Sí, es un proceso mayormente incómodo porque no sabes que estás haciendo... o sea, porque estás acostumbrado a una cosa y de pronto tu voz comienza a bajar, bajar, bajar, bajar, bajar y... y no... no entiendes cómo funciona tu nueva voz, porque funciona cien por ciento diferente, o sea, las cosas que te funcionaban de una manera, ... por ejemplo a mí me facilitaba mucho la vocal u para calentar, y hoy en día... la u es la peor vocal que puedo tener para calentar, o sea, yo siento que se me va la voz pa' atrás. Entonces, ... eh ya ese tipo de cosas no... que... que por ejemplo de pequeño dices ¡ah, esto me ayuda!, luego es todo lo contrario ¿no?, entonces...este de hecho es incómodo”,

Es natural sentir durante este periodo mucha incomodidad para poder cantar y hablar, y lo que cuenta A. P. y G.Z. es solo una pequeña fracción de lo que tuvo que afrontar Drazen Balarin. Quizás L.G. esté más cerca al tipo de molestia que experimentó Drazen Balarin y esta característica es precisamente la que se desea destacar en esta sección para mostrar las diferencias y coincidencias entre cada caso.

Entre todos estos alumnos y exalumnos que contaron acerca del problema que fue pasar por la muda de voz, se encuentra la experiencia de Christian Cabezas que es muy diferente de las otras. Él no sintió ninguna incomodidad ni preocupación lo cual puede deberse a que sintió que su voz no se estaba poniendo cada vez más grave con un recorte de agudos.

¹⁹ A partir de aquí se mencionará al anónimo como profesor #4.

Él cuenta que cuando era niño nunca sintió la muda de voz y solo fue un breve periodo de meses antes de retirarse del coro nacional de niños. Luego, la razón de su retiro no fue porque esté cambiando de voz (como suele suceder) ni porque no pudiera llegar a los agudos, ya que los producía sin ningún problema, sino porque ya estaba en el límite de edad reglamentaria, razón por la cual ya no puedes seguir formando parte de aquella agrupación. Se considera importante el caso de Christian Cabezas ya que, al contrario de otros testimonios, no sintió la necesidad de tomar un tiempo de descanso y aunque sin querer llegó a tener uno, cuenta que no hubo mucha diferencia cuando retomó su actividad musical.

4. El mundo interno de un adolescente pasando por la muda de voz

También resulta de utilidad conocer más allá de los síntomas físicos, qué es lo que sucede en la mente del adolescente que atraviesa el cambio de voz para entender su psicología y cómo afecta este cambio físico su mundo emocional. Christian Cabezas cuenta, “Bueno yo cuando era pequeño pensaba que iba a ser algo bastante rápido, que en el proceso de unas dos, tres semanas o que incluso en una sola noche de pronto iba a amanecer con una nueva voz y ya, ... nunca pasó”. Resaltando el hecho que no sabía mucho al respecto de la muda de voz y además, que no había sido informado ni avisado sobre lo que es y lo que implica. Dejando al alumno en un plano de ignorancia sujeta a la responsabilidad de los profesores, por no organizar un tiempo en la temporada anual para conversar e informar a sus alumnos acerca de este proceso tan natural y obvio en el ser humano.

Por otra parte, tenemos la experiencia de Drazen Balarin que desde pequeño no tuvo interés en absoluto respecto al tema y ni le daba mucha importancia hasta el momento en que comenzó a suceder.

“Yo antes de... antes de que me venga el cambio... no... no tenía ningún tipo de... digamos decir, ¡ah, ya me va a cambiar la voz! O ¿¡ah, cuando me va a cambiar la voz?!... o... ¡Qué miedo que me cambie la voz! Pero no fue hasta que... comencé a perder los agudos que... que fue algo como que... que... ¿Qué me está pasando? ¿no? Y... y este... mmm... y ni modo, me daba miedo y... y no, no sé, no... fue algo muy extraño, no... no fue... como que no me lo esperaba, me agarró de improviso...”

Contó Drazen Balarin de cómo pensaba de niño y nuevamente se puede observar la falta de información que les era necesario para que no les tome por sorpresa el cambio sin estar preparados.

“... De hecho fue... fue una experiencia... en verdad fue fea, no... no fue... una experiencia muy agradable porque si vienes cantando desde antes. Claro si es que empiezas a cantar desde el cambio de voz o mientras estás cambiando de voz, al menos de frente entras a más o menos la incertidumbre, pero no conocías nada antes. Pero yo, ya conocía mi voz anterior entonces perderla 100% y entrar a algo nuevo que no conocía, fue como entrar en shock, no tenía ni idea de qué hacer... definitivamente no fue una buena experiencia” cuenta Drazen Balarin acerca de cómo pensaba cuando ya estaba pasando por la muda.

Vale agregar, que no sirve de mucho si durante el cambio, los profesores recién optan por advertir sobre el asunto. Esto lo comprobó Christian Cabezas, que ya en el momento de la muda, los docentes a su cargo no le señalaron los cuidados, ni que no forzara la voz y que podría darse como un proceso largo. Aparte, en esos momentos llevaba también clases paralelas con el profesor #1 y él recuerda que no le mencionó mucho sobre la muda, siendo profesor #1 su maestro de cabecera, quien lo formaría en ese entonces como cantante. Posterior a ello, Christian Cabezas se retiró del coro, entró a la universidad y dejó el canto por un tiempo (no a adrede), pero dándose con la sorpresa que al volver podía desenvolverse mejor que antes. Ante esto se percató de que, su problema encontró solución gracias a que el tiempo de maduración se dio de manera paulatina. Mientras que, lo que supuso como obstáculo, fue el sentir tensión en la voz debido a la actividad constante de una manera muy exigente y que más bien el darle un respiro hizo que por fin sus músculos crecientes, se adaptaran a sus nuevas complejidades y no sea problema el utilizarlos.

En el caso de Drazen Balarin le sirvió, más que su breve pausa, el aceptar que ya estaba cambiando y comenzar a darse cuenta de que le agradaba lo que escuchaba cuando cantaba. Así fue que comenzó a realmente lidiar con ello hasta que le dieron la noticia de que ser probable barítono, llegando a frustrarse otra vez, porque sentía que eso implicaba que no iba a poder llegar a los agudos. Ya con el tiempo se dio cuenta que no era así, y su registro volvió a recuperar agudos, gracias a las clases de canto particulares, hasta el punto de volver a clasificarlo y esta vez cómo tenor.

5. La importancia del docente en el desarrollo vocal del niño que atraviesa la muda de voz

Se mantiene la postura sobre el hecho que el profesor tiene que ser, después de sus padres, una figura ejemplar para el alumno. Si no se le informa de manera completa sobre este proceso o no se le aconseja sobre los cambios irreversibles e inminentes que se van a dar en un futuro, y solo se le da una atención eminentemente técnica, la asesoría pierde su principal propósito. Es preferible velar por la salud física y mental del alumno ante todo, sin importar que el elenco o el conjunto al que pertenece tenga un calendario intensivo de actividades. No sirve de mucho si los alumnos están teniendo dilemas con su voz mientras les exigen que cante de todas maneras. Entonces, qué importante es que el profesor sea realmente el guía del alumno y se preocupe por ayudar al alumno.

Drazen Balarin cuenta que si bien nunca le hablaron sobre la muda de voz ni le dieron consejos, lo único que él considera que fue una acción de ayuda fue el cambiarlo de voz, a contraltos. Al principio tuvo problemas en un principio, pero al ser cambiado a barítonos, dejó de tener problemas. La dificultad que surgió fue que nunca le explicaron detalladamente la razón del cambio de fila y esa no es una acción recomendable. “No forzar mi voz y cantar como barítono fue algo que me aconsejaron los profesores. Simplemente dijeron canta de barítono y ya... claro... no tienes que saber por qué, pero tú canta de barítono...” eso fue lo que contó Drazen Balarin sobre el único consejo que le dieron los docentes. En el caso de Christian Cabezas fue algo por el estilo, tampoco le explicaron nada y peor aún, estuvo en una encrucijada entre sus profesores de coro y su maestro particular de canto, donde por un lado solo le aconsejaron muy superficialmente que no se esforzara y que tomará su tiempo. Por el otro lado, no solo no le aconsejaba nada, sino que iba totalmente en contra de lo dicho por sus otros profesores. Como consecuencia, él solo tenía el ímpetu por sacar de inmediato la voz de tenor que esperaban que estuviese ahí pero que no se manifestaba.

6. Repertorio y ejercicios que les dieron a los alumnos en la época de muda de voz: percepción, comodidad y experiencias.

Es ideal que parte de la buena enseñanza de un profesor de canto sea el escoger un correcto repertorio y ejercicios según el alumno. Ahora el problema es que la situación cambia al momento de pertenecer a un coro ya que el director no puede estar a expensas del requerimiento de cada alumno por el mismo hecho de que se piensa más como conjunto y el bien como grupo. Que de esto, ¿se sacrifica a algunos alumnos? Sí ¿Tendrán que adaptarse al hecho? También, pues como lo dice la misma Claudia Rheineck, lo que se busca no es solistas o buenos cantores, sino que el sonido de coro como conjunto sea

bueno y sólido. Considero que también es bueno el revisar que cada alumno esté realmente cómodo con lo que va a cantar, porque al fin y al cabo son los que lo componen.

6.1. Datos recopilados asociados a la experiencia de estar en un coro.

Drazen Balarin cuenta que tuvo que aplicar ciertas tácticas como solución a la incomodidad de la muda, pero no necesariamente eran dictadas por su directora. Más bien, él era el que optaba como solución a la molesta condición y la tensión que surgía en el momento. Esto fue una acción que tuvo que tomar luego de que lo cambiaran de barítonos a tenores ya que había notas que aún no le eran totalmente cómodas y que como aún se sabía las partes de los barítonos, optaba por solucionar su incomodidad pasándose a esa voz por fragmentos. Él aclara que también había veces que si lo hacía, era porque se confundía o no se sabía las nuevas líneas pero que sí lo utilizaba como recurso para su comodidad. Se le preguntó entonces si realmente se sentía cómodo tomando esa acción y lo que él respondió fue, “Sí, en ese momento sí, pero hoy en día no lo haría porque me gusta mi voz de tenor y además no aconsejaría a un tenor quedarse mucho tiempo de barítono porque es una cosa totalmente distinta”.

6.1.1. Repertorio visto en el coro:

Otra perspectiva se puede rescatar sobre la experiencia coral que pasan G.Z. y A.P. en estos momentos más, la que pasó L.G. en su oportunidad. Ellos opinan que lo que les ayudó bastante son los ejercicios de respiración, apoyo, técnica vocal aplicada y, por último, el repertorio a cuatro voces en el caso de G.Z. y A.P. que son voces más graves. Si bien A.P. y G.Z. hablaron de manera general acerca del repertorio a cuatro voces y no supieron decir nombres exactos de autores o estilos. Ellos tienen un extenso repertorio entre muchos arreglos de canciones y obras corales, por lo que era poco probable que se acordasen del arreglista o el autor específicos. Además, tal información no es relevante a esta investigación ya que se tratan de adaptaciones y no composiciones originales. Claro ejemplo de esto fue que al solicitarle a A.P. que explique cuál era el repertorio con el que se había sentido más cómodo, él respondió que era la canción “Imagine” porque podía llegar cómodamente a todas las notas.

Sin embargo, G.Z. tuvo la libertad de contar la razón de por qué le parecía cómodo el repertorio a cuatro voces, “Porque... cuando solo hay [...] en algunas canciones [...] 3 voces, entonces los tenores y barítonos hacen lo mismo y me cuesta llegar porque

generalmente está más agudo, entonces si es que una partitura tiene 4 voces se me hace... no sólo a mí, sino también creo que a los demás barítonos, más fácil”.

6.2. Ejercicios vistos en la muda de voz: obligación, preferencia y comodidad

Lo que sí pudieron especificar los entrevistados fueron los ejercicios que creen que les habían ayudado durante el proceso de cambio de voz, aunque no se acordaban a ciencia cierta de todos. Entre estos ejercicios estaban los de respiración (2 segundos de inspirar, 2 segundos de retener el aire y 2 segundos se exhala), los ejercicios de apoyo con Zzzz (largos y cortos), de técnica vocal como “*bocca chiusa*”, ejercicios ascendentes y descendentes de quintas, novenas, vocalización de las sílabas “lu” (un “lu” por cada nota, tocando cada grado de la escala subiendo desde la tónica hasta la quinta y luego de regreso a la tónica como 123454321) y “rio” (emitiendo la palabra rio, descompuesta entre cada nota del arpeggio mayor triádico hasta la quinta y luego de regreso a la tónica como R1 I3 I5 I3 O1).

L.G. añade que, durante sus clases particulares de canto, otro ejercicio que le sirvió en la muda de voz fue los portamentos o glissandos con la sílaba “Bri”, ascendentes y descendentes, subiendo de semitono en semitono. G.Z. cuenta que una de las formas en que le ayudó los ejercicios en su cambio de voz, fue que gracias a ellos sabía hacia donde se estaba definiendo su voz y podía diferenciar cuales eran sus límites agudos y graves. No hace falta mencionar que, a causa de estar en plena muda de voz, esta no reaccionara bien al comienzo ante tales ejercicios, aunque más adelante estos demostraron ser de utilidad. Esto lo dejó muy en claro G. Z. cuando contó que al comienzo era complicado realizarlos porque sentía que unos días despertaba con la voz más aguda y otros más grave, pero que después de todo ahora se siente mucho más seguro de su instrumento. Al igual que G.Z., fueron acostumbrándose los tres a ello, aunque al principio se sintiera diferente o incómodo, luego se fueron adaptando y hasta incluso mejoraba bastante el control de la voz frente a los gallos propios de la muda, cuenta L.G.

Cada alumno ha desarrollado su preferencia por aquellos ejercicios que le resultan más afines. Entre sus perspectivas se pudo tomar nota de los ejercicios con “*bocca chiusa*”, porque no se articula mucho y no se llega muy agudo más, los ejercicios de respiración, y en el caso de L.G., él prefirió el ejercicio “Rio”.

6.3. Datos recopilados asociados a la experiencia de tener clases particulares de canto: repertorio, malas y buenas técnicas pedagógicas, y perspectiva de adolescente.

De regreso al tema acerca del repertorio cómodo para el alumno, L.G también contó sobre sus clases particulares de canto que tenía paralelas al coro. Él mencionó que el profesor en ese entonces, que era de canto popular, le dio como repertorio temas de José José. Según él no tuvo problema alguno ya que como estudió desde pequeño, podía manejar su falsete o voz de cabeza sin ningún problema. Esto a su vez fue lo que lo ayudó a mantenerse en el coro ya que, había empezado su muda desde los quince, y podrían haberlo sacado del coro, si no fuera por su habilidad de manejar bien el *falsetto*.

Hablando sobre clases particulares de canto y el repertorio que vieron durante la muda de voz, se tiene las experiencias de los exalumnos Drazen Balarin y Christian Cabezas. Independientemente si les fue bien o mal, se puede suponer que este repertorio fue elegido adecuadamente por sus profesores porque sintieron que les iba a ir bien con la etapa de muda de voz a la que se enfrentaban, teniendo en cuenta las características y particularidades de su voz. Pero ¿qué sucede cuando el profesor no cumple con estas expectativas y experimenta con el estudiante de manera incorrecta? Para responder a esto, Christian Cabezas prosigue su narración acerca de la traumática experiencia sobre cantar el aria de Puccini “Nessum Dorma” propuesta por el profesor #1, que podría resultar una elección errónea, tomando en cuenta la falta de experiencia del joven. Según su testimonio lo que lo hizo llegar a sentir sufrimiento, fue que lo forzaran a hacer una sarta de técnicas de estiramiento con mucha tensión que no ayudaban en mucho.

“Yo al menos, con el maestro, tenía que contorsionarme, me hacía hacer como una especie de poses de yoga, unas cosas medias raras para lograr sacar la voz este... tenor, de lo más adentro de mí pero... siempre me costó demasiado, o sea... veía como otros amigos intentaban la misma canción, o sea grababan videos que subían a Facebook por ejemplo que salían cantando la canción a toda voz y en mi caso yo tenía que contorsionarme y aun así no salía algo ni medianamente cercano a eso... porque sentía que mi voz le faltaba... como dicen... peso, potencia e incluso ahora debería tener una voz de tenor y que la mía no tiene, que es más suave, más retraída tal vez...”.

Christian Cabezas relata que esto lo hizo sentir totalmente incómodo y hasta cierto punto fue doloroso, no solo en su aparato fonador sino también en la postura y en la mucha

fuerza que tenía que emplear al apoyar para llenar los agudos. El caso de Drazen Balarin con su primer profesor fue muy parecido, con excepción a el trauma más las técnicas máximas de estiramiento y tensión. Además, otra diferencia entre Christian Cabezas y Drazen Balarin, es que este último sí estaba en plena fase de muda. Su primer maestro de canto, profesor #2, le dio una aria antigua, pero con un registro medio lo que significó inicialmente una ventaja. No obstante, muy rápidamente le dio repertorio cada vez más exigente, hasta que la incomodidad regresó, lo que lo llevó a decidir por cambiar de profesor. Sin embargo, al cambiarse de maestro encontró al profesor #3, que fue mucho más consciente de la fase que estaba pasando Drazen Balarin. El profesor #3 decidió devolverlo al repertorio de arias antiguas, con poca exigencia durante un año para luego poder abordar repertorio operístico aconsejándole ante todo trabajar de forma paulatina para no dañar su voz de tenor. Cuenta Drazen Balarin que, ese profesor le hizo practicar los clásicos métodos de ejercicios de canto lírico como el Panovka, pero como le parecía aburrido, él prefería repertorio que le diera una experiencia más práctica y directa. En el caso de ejercicios de técnica le iba bien con ejercicios donde practicara agilidad y que, a la vez fueran de muchas notas (novenas, arpeggios de séptimas, quintas ascendentes y descendentes, etc). Drazen Balarin asegura que esto le sirvió como base, puesto que no podía cantar otro repertorio a menos que alterase las tonalidades a las arias de ópera hacia registros más graves. Considera que esta última experiencia es la ideal para todo alumno que esté atravesando la muda de voz y en sí para todo alumno. Esto último resume lo que se dijo previamente, y es que el profesor para recomendar repertorio y emplear ejercicios tiene que saber con qué está tratando y cuál será la mejor manera para que el alumno llegue a su cometido sin sufrir daño alguno.

7. Beneficios de la técnica vocal en la muda de voz

7.1. Perspectiva de alumnos de voz cambiante

Se considera que la técnica vocal es una de las cosas más importantes durante una clase de canto, por lo que en esta investigación era necesario conocer la opinión de los alumnos que están en sus primeros años sobre este rubro y cómo la consideran aquellos que han terminado sus estudios iniciales. G.Z., A.P. y L.G., alumnos en pleno cambio de voz que aún siguen tomando clases en el coro o de canto, respectivamente, están de acuerdo con que la técnica vocal les ha ayudado muchísimo en su formación y lo sigue haciendo.

A.P. confirmó esto cuando dijo que ahora siente que tiene más facilidad de llegar a las notas, pudiendo mantenerlas por más tiempo, capacidad que ha desarrollado con el

tiempo, lo cual, antes no podía y se agotaba. Esto da la primera muestra de los resultados que se obtienen de la técnica vocal después de un período constante de aplicación. Mediante la correcta ejercitación de los músculos intrínsecos y extrínsecos del aparato fonador, comienza a hacerse natural su uso y poco a poco se hace más cómodo emitir notas que antes no se podía alcanzar, provocando la extensión del rango vocal del aprendiz. A su vez, se irá interiorizando en el cuerpo toda esta práctica al punto de no llegar a pensar directamente en su uso, incluso hasta del mismo apoyo diafragmático. Es así que se puede controlar mejor la emisión del sonido por más tiempo.

En el caso de G.Z., él dijo que definitivamente sentía que permanecía una base desde el inicio hasta ahora que está en pleno cambio, pero sentía que era difícil adaptarse a esta nueva voz. “Sí, pero bueno el cambio de voz es [...] como un obstáculo, por así decirlo, porque eso te frena, porque antes estabas en una voz diferente... y podías estar mejorando en esa pero luego cambias a otra voz y tienes que como empezar todo desde cero” cuenta acerca de los efectos de la técnica vocal en él, y un poco preocupado por su muda de voz, G.Z.

7.2. Perspectiva de exalumnos que pasaron por la muda de voz

Desde la perspectiva de alguien que ya pasó por la muda de voz, Christian Cabezas reconoce la ayuda de la técnica vocal en su vida profesional y aclaró que, no fue solo antes de la muda de voz, sino también durante y hasta hoy en día. Él cuenta que ahora que se dedica con mayor énfasis al canto popular, todavía mantiene cosas esenciales como la colocación, el apoyo, la apertura del tórax y otros aspectos que constituyen la base fundamental para lograr una buena emisión. Drazen Balarin, por otro lado, afirma que toda la técnica recibida en el coro no le sirvió absolutamente para nada y que luego los dos únicos profesores que ha tenido de canto lírico le corrigieron absolutamente todo, diciéndole que lo que había aprendido en el coro no estaba correcto. Sin embargo, él añade que lo único que realmente le sirvió de lo aprendido en el coro fue lo auditivo. Gracias a ello, ahora él puede hacer una segunda voz a cualquier melodía sin ningún problema, y es propicio traducir que a esto se le llama desarrollo del oído armónico, parte del conocimiento fundamental que aprendes en cualquier coro.

8. Construcción del conocimiento brindado por los maestros a la práctica del exalumno.

Una de las últimas preguntas que se hizo a los exalumnos fue la de cómo en su experiencia construyeron finalmente todo lo brindado por sus maestros hasta el día de hoy. Es

conveniente recalcar que las respuestas obtenidas ante esto, pueden servir como consejos de vida para cualquier estudiante de canto o persona que esté interesada en estudiar canto. Drazen Balarin cuenta que la manera en cómo ha ido construyendo su experiencia se basa no únicamente en lo que dice el maestro sino, en un constante círculo de autoexploración. Donde se va probando qué realmente le conviene como alumno, según lo que él necesita o desea, dentro de los parámetros permitidos de la técnica vocal. Desde cómo quiere que suene o le conviene más, qué le beneficia y qué no, vendría a ser un constante análisis del que él hace uso hasta hoy en día. Por otra parte, recomienda como herramienta, la auto grabación y auto escucha de un modo analítico y crítico, hacia lo que es su voz y cómo ha ido cambiando.

Por otro lado, Christian Cabezas considera que todo lo ha ido construyendo desde el primer instante de su formación. Esto incluye desde que empezó a llevar coro más, la etapa que llevo clases particulares, las técnicas ya desarrolladas y hasta la forma en cómo lo formaron en el coro con una gran exigencia para tener el repertorio aprendido al instante. Todos estos antecedentes por los que pasó le han otorgado velocidad y minuciosidad en los detalles interpretativos. Costumbres que conservará y considera para el resto de su vida.

9. Proyección de sí mismo en un ámbito profesional

9.1. Exalumnos

Se preguntó a los exalumnos entrevistados sobre qué es lo que pensaban de ellos mismos en un futuro y cómo se veían cuando ellos eran adolescentes, para obtener como respuesta que ambos afirmaron siempre haber querido dedicarse al canto desde pequeños. Christian Cabezas agrega que de una u otra manera lo hace hoy en día. Siempre ve la manera de mantenerse en contacto con la música por más que haya elegido estudiar en la universidad otra carrera que también le gusta y a la vez se siente inclinado a ello también. No obstante, él no tiene planeado estudiar música como carrera profesional en ninguna institución. Drazen Balarin, por otro lado, cuenta que su familia desde pequeño lo puso en clases de instrumentos, y que nunca llegaron a gustarle. Siempre estuvo decidido por el canto a tal punto que cantaba siempre con sus profesores al termino de las clases particulares de ya sea guitarra o piano. Al final, se decidió por seguir estudiando canto y revisó varias opciones, incluyendo la del teatro musical que, ciertamente es muy parecido a la dinámica de la ópera, para así poder finalmente decidirse por el canto lírico.

9.2. Alumnos de voz cambiante

Se abordó este mismo tema con los que son actualmente alumnos y están pasando por la muda de voz como, L.G., A.P. y G.Z.. Para así, entender si a pesar de todos los altibajos por los que atraviesan con este cambio, podría haber la posibilidad de dedicarse al canto. L.G. actualmente se está preparando con clases particulares para postular a la carrera de canto en el CNM y mientras tanto, está estudiando una carrera técnica de un año de producción musical en un instituto. Él desea dedicarse a la música y su meta es el canto lírico, ante todo. L.G., aunque está en descanso vocal por tres meses a causa de la muda de voz, contó que justamente decidió por optar por ello ya que, quiere que su voz esté lo suficientemente estable para poder rendir el examen de admisión para la carrera profesional de canto lírico. Otro alumno, A.P., a su corta edad, ya está decidido por la música, aunque por el momento no sabe en qué rama, ya que le agrada más tocar instrumentos que cantar. Él considera que tiene bastante facilidad para los instrumentos, porque ha recibido y sigue recibiendo clases particulares como piano, flauta, etc. Por otra parte, al estar todavía bajo la tutela de sus padres, cuenta que ellos están pensando ponerlo en clases particulares de canto con un profesor externo al coro. Él concluye que la desventaja de formar parte de un coro es que las clases no se individualizan según las características de cada alumno por separado, sino en conjunto, y ellos desean que explore el canto para mejorar de manera independiente. Contó que si esto sucediese le interesaría irse por el canto popular para así poder cantar rock. Por último, G.Z., aún es demasiado joven y todavía no está seguro de ninguna elección. Tiene en consideración el canto y piensa llevar clases particulares para probar cómo es el cantar en solitario, pero aún no ha pensado nada en concreto. Así mismo, piensa en que podría tener facilidad en el canto popular, pero la profesora/directora Claudia Rheineck del coro le recomendó que se dedique al canto lírico porque su voz se presta más para ello.

Como conclusión, después de haber escuchado testimonios acerca de las vivencias buenas o malas que han tenido siendo alumnos de coro o de canto, existen innegables ventajas y desventajas en sus experiencias. Desde que uno escoge a el profesor para que lo guíe o el coro al que quiere pertenecer, habrá que tener bien en claro que viene incluido a esta decisión qué director, profesor, entrenadores vocales, etc. le serán asignados. Como alumnos hay que también saber reconocer cuáles son sus límites y no dejar que dañen su voz, ya que muchas veces las disposiciones del profesor se consideran incontestables. Si se siente que hay algo que no convence, se conversa y si aun así sigue algo molestando entonces habrá que tener una segunda opinión al respecto o sino investigar más al

respecto. Si bien este capítulo no se centra en los profesores sino, en la opinión de los alumnos, me gustaría agregar y resaltar que parte del pensamiento “la palabra del profesor es irrefutable y la última que se da”, viene por la misma actitud al demostrar eso a los alumnos. El no investigar o indagar más porque se siente que no es necesario y, llevar la clase en un formato autoritario.

Parte de una buena clase con un alumno es el poder tener una buena relación con él, pues el alumno tiene que sentir que realmente puede confiar en ti y que lo vas ayudar en lo que se ha propuesto. La técnica vocal siempre tiene que ir de la mano con una buena enseñanza y buena relación. Esto implica que no solo el profesor se jacte de tener conocimiento, sino que también lo comparta con el alumno. Además, si se diera el caso que no domine totalmente el asunto, se dé la libertad de poder investigar y seguir adquiriendo conocimiento actualizado, que no solo le sirve a él, sino que este conocimiento que el alumno adquirirá puede trascender de alguna manera cuando este sea maestro.



CAPÍTULO 5

Conclusiones y Comparación de Data de las Entrevistas

Se inició el periodo de recopilación de testimonios durante las últimas semanas de octubre del 2019 hasta febrero del 2020. Tiempo en el cual maduró el tema de investigación, el motivo de investigación y se expandió la perspectiva de cómo abordar la redacción de este tema, mediante la organización, sistematización y comparación de la información recopilada.

Esta investigación se logró con gran esfuerzo, desarrollar bajo los objetivos que se expuso en el primer capítulo. Teniendo bastante éxito al detectar cuál era la problemática que afectaba a los alumnos con muda de voz incomprensiblemente retirados de las agrupaciones corales donde pertenecían, basándose como sustento de su decisión, en el cambio que estaban pasando. Así, se pudo agregar también, las experiencias traumáticas con profesores particulares de canto, para dar como resultado el desertar por completo de la música. Esto se pudo analizar mediante comparación de fuentes y testimonios de las estrategias utilizadas por los docentes en los alumnos. A su vez, estudiar las experiencias vividas por los alumnos con voz cambiante y exalumnos, que pasaron por la etapa de la muda de voz para poder determinar también de qué manera y cómo llega a ser de utilidad la técnica vocal en esta etapa fundamental de formación para un futuro próximo.

Basándose en todo el trabajo desarrollado en el tiempo mencionado previamente, se pasará a exponer las debidas conclusiones que despliegan del asunto.

I. Resultados/conclusiones:

Después de la revisión de los testimonios recogidos en este trabajo y su contraste con las fuentes teóricas consultadas, se hicieron evidentes una serie de aspectos que resultan de utilidad para este trabajo.

1. Falta de investigación y actualización de conocimientos por parte de los docentes

1.1. Motivos por los cuales surge evasión a la investigación:

Se hace patente la carencia y actualización de conocimientos especializados en la muda de voz causados por la falta de investigación y la poca disposición de la mayoría de docentes. A raíz de esto es que muchos docentes se ven en la necesidad de utilizar como herramienta de trabajo la adaptabilidad de la técnica

vocal, en lugar de buscar material hecho especialmente para estas circunstancias. Muchos de los factores que los llevan a cometer esto es que al tener una vida llena de responsabilidades, cuentan con escaso tiempo para invertir en investigar acerca de nuevas metodologías aplicadas a la muda de voz. Otras de las más frecuentes razones por las que no hay una inmersión en la investigación es por la falta de reconocimiento de la necesidad de hacerlo, ya que, están muy acostumbrados a hacer todo de una misma manera, primando ante todo su comodidad.

La pedagogía es un acto que involucra el crecimiento de una segunda persona dependiente de la praxis de la primera. Entonces, viéndolo de esta manera, quedan injustificados los motivos por los cuales no hay una preocupación por la mejora de la calidad de la buena praxis. Como consecuencia, muchos alumnos se ven afectados por este procedimiento, y lo que obtienen a cambio es un cúmulo de malas experiencias que pueden llegar a la decisión de abandonar por completo la música. Malas experiencias como la que pasó Christian Cabezas con el profesor #1, considerado su primer maestro particular de canto lírico. Si bien, no fue la causa por la que optó no estudiar música profesionalmente, sí llegó a no sentirse identificado con su propia voz y observar un desnivel abismal entre él y sus demás compañeros. Ellos habían tomado clases de canto a la par pero a diferencia de él, sí habían cambiado de voz. Él declara que fue un periodo horrendo, frustrante y doloroso que hasta el día de hoy recuerda.

1.1.1. Soluciones del alumnado como respuesta a la mala praxis docente.

Todo tiene un desencadenante, todo tienen un por qué, y muchas veces este tipo de experiencias se dan por una mala toma de decisiones. El optar por tácticas y estrategias no adecuadas para la edad o etapa por la que esta pasando el alumno, puede causar daños irreparables. Como se mencionó previamente, la excesiva comodidad a causa de una prolongada conformidad por no buscar un mejor resultado, es uno de los motivos más recurrentes. Por fortuna y sin que ello fuera resultado de un proceso planificado, los alumnos se dan cuenta de la mala práctica pedagógica del profesor con el que están y deciden cambiarse a tiempo. Usualmente, entre los motivos por los cuales toman esta decisión, es porque no logran sentirse satisfechos con los resultados que van adquiriendo. Esto no solo

parte de cómo llega a sonar su voz mediante el transcurso de las clases, sino de las incomodidades previas no resueltas y el incremento de muchas más. Se aclara que esto es independiente al deseo del alumno de llegar o no a ser profesional. Pero también es cierto que muchas veces los alumnos están mucho más receptivos al problema, cuando su mayor motivo es el de ir formando desde ese entonces su camino como profesional, ya que esto supondría un gran riesgo para su salud y su cometido a futuro. Claro ejemplo fue el de Drazen Balarin que, basándose en sus intereses y al ver la mala estrategia que estaba utilizando el profesor #2, decidió cambiarse con otro profesor. Otro tipo de experiencia fue la que él tuvo estando en el coro “Voces del Sol” mientras entraba a la muda de voz. Los docentes con el fin de buscar la comodidad del alumno, cambiaron a Drazen Balarin de voz en voz llegando a barítonos para luego subirlo a tenores. Decisión que al parecer no fue agrado de Drazen Balarin y lo que ocasionó fue confusión con las líneas de las otras voces. Tomando como solución el seguir utilizando ciertas notas de barítono y otras de tenor para estar más cómodo y no seguir dañando su instrumento.

Sin embargo, esta última alternativa que tomó Drazen Balarin, es ciertamente la misma táctica recomendada por Claudia Rheineck de establecer al alumno en muda de voz entre dos voces para su comodidad. Lo malo de esta estrategia es que no es una acción aplicable para todo el alumnado ya que, ciertas notas les va a quedar demasiado grave o agudo. Como se vio en el caso del alumno A.P, los alumnos llegan a sentirse incómodos “porque sienten que se ahogan por lo grave que es o tienen mucha tensión para alcanzar las notas agudas” dice Freer (2007), y esto quedaría como un intento insatisfactorio de integrarse en el coro.

No todos los métodos funcionan de igual manera y no todos son oportunos para todos los casos que se presenten. Es por eso que el docente debe tener la versatilidad necesaria para ayudar al estudiante a travesar esta etapa de la manera más exitosa posible. Por otra parte, también se necesita tener una amplia cantidad de estrategias. Basadas no solo en su criterio, sino que también estén comprobadas por investigadores para poder ir descartando según cómo se adecue a las diferentes particularidades del alumno, y no se apeguen a métodos tradicionales que han demostrado su ineffectividad total o parcial en el asunto.

Así, la experiencia más herramientas académicamente comprobadas, podrán formar mejores tácticas para aplicar en los alumnos.

2. Beneficios de poseer información verídica y actualizada

Hay muchas maneras de anular a un alumno de la música solo por ver la solución inmediata o la más indicada al criterio del docente, que al no estar asesorado correctamente puede llegar a tomar decisiones como la de retirarlo del coro de por vida. Estas son el tipo de malas tácticas que se ha investigado y todas llevan a la conclusión de que lo que se necesitaba ante todo era la correcta información actualizada sobre el proceso, los síntomas, la variada extensión y qué requiere la muda de voz. Sin embargo, ¿Cuáles serían los beneficios de disponer de información legítima y actualizada?

2.1. Desencadenamiento de información verídica a decisiones y acciones acertadas

Se obtendría un panorama más amplio y acertado de distintas fuentes de investigaciones académicas que muestran desde el ámbito anatómico, hasta el ámbito teórico y práctico. Esto ayudaría a saber cuáles son los procesos que demanda la muda de voz, para abrir paso a su vez, los extraños fenómenos que ocurren en el inicio de la muda. Ellos están fuera del promedio y han ido aumentando de generación en generación. Poder poner en duda mitos o suposiciones como las que comentó Ana Bravo. Ella expuso que, “se dice” que el uso de la luz artificial es una de las causas que ha provocado un aceleramiento en las etapas de crecimiento del ser humano. Esto dio repercusiones en el inicio de la muda de voz que, actualmente se empieza a los 11 años cuando antes la media era a los 14. Otro tema que también tuvo cabida de discusión para ponerlo en duda, entre teorías y mitos antiguos, fue el de no enseñar canto a niños hasta que tengan la mayoría de edad. Lo cual se pudo ver que no es certero hacer eso, porque la base vocal técnica que adquieren antes, llega a tener un efecto de bosquejo en el aprendizaje actual con su nueva voz.

El constante alcance a información académica es que dará la posibilidad de no conformarse y poder discernir de este tipo de argumentos. Poder nutrirse con tal variedad de autores como Jenevora Williams, John M. Cooksey, Patrick Freer, etc. que deben haber debatido mucho antes este tipo de suposiciones y demostrado cuales son descartadas y cuales no. Autores que han dedicado su vida entera a la investigación de temas como la pedagogía musical y vocal, y todo lo que implica, de niños y adolescentes.

Por otra parte, hay que saber que el disponer de información más actualizada no quiere decir que se apliquen exacta y rígidamente igual a todos ya que, apelando al criterio de autores como Freer & Llor(2013), o Williams(2012) o Cooksey(2000b), cualquier contenido se tiene que regir a la singularidad del alumno. Claras ejemplificaciones son, la opinión de Drazen Balarin, que sufrió una terrible experiencia vocal durante todo su cambio de voz. Él llegó a recomendar hoy en día, que no se debería entrenar vocalmente antes de ya haber mudado de voz. Sin embargo, está el caso de Christian Cabezas que cuenta cómo, al entrenar desde pequeño hizo que sea más sencillo manejar los *falsettos* y que no tuviera mucho problema durante el cambio de voz.

Por otro lado, este tipo de información es la que deja muy en claro que tampoco se trata de invalidar cualquier argumento que se escuche al rededor, sino de tener una predisposición más abierta para reevaluar suposiciones o argumentos previos, antes que continuar aplicando metodologías caducas o procedimientos de manera mecánica sin averiguar nada más al respecto.

2.2. Uso del repertorio adecuado para alumnos con voz cambiante

Tener plena facilidad en adquirir repertorio basado, de una manera general, en las limitaciones del alumno con voz cambiante. Otra posibilidad sería, dar a conocer la posibilidad de tener un repertorio especial anexado al normal para los coros de niños con todo tipo de voces. Para que esto sea posible, se tendría que inmiscuir y estudiar repertorio más ejercicios adecuados para la muda de voz. Así, puedan ir de la mano de también tener conocimiento de cómo esta hecho este material y qué diferencias hay con el material para personas adultas, o de niños que aún no han cambiado de voz. Con el entendimiento de esto, se puede encargar arreglos de repertorio que se adapte a la comodidad de alumno con voz cambiante. Quién sabe, si se llega a normalizar esto, puede que instituciones musicales puedan asociarse con alguien que se anime a sacar una recopilación de canciones corales o solistas adaptadas para la muda de voz o *voz cambiatta*, como algunos le dicen. O tal vez crear nuevos programas de inclusión al coro para niños de voz cambiante que estén totalmente interesados en formar parte del coro y se les haya pasado la edad límite de inscripción.

2.3. Contexto y circunstancias saludable para el alumno con voz cambiante

Al tener más noción de qué puede empeorar o beneficiar este proceso, se puede promover el fomentar un contexto más propicio y gratificante para el alumno, sin que llegue a tornarse estresante. Según algunos testimonios de exalumnos y alumnos, las experiencias en el coro pueden enseñarte mucho. Sobre todo a ser muy meticuloso con los detalles y tener que entrenar la facilidad de tener el repertorio aprendido en muy poco tiempo. Esto puede favorecer a formar al niño de manera positiva ante cualquier contexto. Sin embargo, al darse de forma muy rigurosa y exigente, sumándole el número de horas de ensayo, más el número de sesiones al mes, más el ritmo fuerte de presentaciones, pueden llegar a convertirse en un contexto estresante para el estudiante y poco favorable para esta etapa. Esto llega a sobre exigir a la laringe impredecible, que se acople a accionar como una laringe pre-cambio o ya desarrollada, que originaría un desgaste y agotamiento vocal.

2.4. Preservación del ámbito psicológico saludable del alumno

Quizás, una buena consecuencia de un mejor manejo de todo este conocimiento sea que, podrían incrementar el número de alumnos alentados a ser cantantes profesionales. Al utilizar las estrategias adecuadas, habría menos dificultad de parte de los profesores en incorporar la técnica vocal en los alumnos con muda de voz. Por ende, también parte de estas estrategias el hecho de asesorar y acompañar al alumno con una supervisión psicológica. Donde también se pueda entablar una cierta relación de confianza para poder transmitirle la necesaria seguridad, que el caso lo requiera. Así, poder surgir la aceptación y empoderamiento de su nueva voz que están obteniendo a lo largo de su crecimiento. Suele no darse este apoyo y nivelada amistad con el alumno muy a menudo, y esto genera más inseguridad en él que puede llegar hasta una falta de respeto. Este problema lo comentó Jaime Augusto Contreras en su entrevista. Él expuso la enorme falta de identificación y confusión que siente el alumno. También agregó que esto es un pensamiento que los persigue hasta buen tiempo después de ya haber mudado de voz. Claro ejemplo de esto es las anécdotas de Drazen Balarin y G.Z. que cuentan que es muy difícil el tener que volver a conocer y reconocer su voz. Las sensaciones que tienen son distintas y tienen que

reaprender básicamente todo lo que ya habían aprendido con su antigua voz, manteniéndose ciertamente, en un margen de insatisfacción.

II. Hallazgos importantes encontrados durante la investigación

Entre todas las fuentes bibliográficas que se acudió, y datos de entrevistas que se pudo almacenar, hubo cierta información que sorprendió bastante lo coloquial, el cual se puede considerar como buenos hallazgos, no comunes, hasta en el ámbito pedagógico escolar. Entre ellos se encontró las cinco etapas que constituyen la muda de voz de Cooksey, tema del cuál no se habla ni en lo mínimo en la formación del cantante lírico o popular.

Gracias a la exhaustiva búsqueda de fuentes se pudo certificar que es un tema de suma importancia. Esto ayuda a entender a ciencia cierta, qué va pasando en el interior del adolescente, como la cambiante medición de la altura de las notas que componen su rango vocal, las características de la voz junto a los típicos síntomas por etapa, más, la evolución tímbrica de la voz que se da paulatinamente (Cooksey, 1999, 2000b; Freer & Elorriaga Llor, 2013; Williams, 2012).

Por otra parte, también gracias a esta búsqueda bibliográfica, se sabe que pocas personas, fuera del ámbito académico o que conozcan de estos temas como propios de su especialidad, realmente han tomado en cuenta o tienen conocimiento de la existencia de fenómenos de aceleración o retraso, de los procesos de las etapas de crecimiento. Cinco hipótesis descritas por Williams que no se sabe bien quiénes son los autores, ya que esto es algo que ella recopiló para llegar a catalogarlo como fenómeno global y no específicamente cultural, como ella menciona. Ella asegura también que estos fenómenos son fuera de lo común, pues en lo normal, los procesos de crecimiento son causados por los niveles de hormonas y que no es posible la manipulación de su aceleración o desaceleración, salvo que se acuda al uso de hormonas artificiales (Williams, 2012).

Uno de los últimos hallazgos que parecieron realmente relevantes fue la existencia de material especializado para los alumnos que están pasando por la muda de voz. Esta noticia parecía ser inverosímil y hasta tal punto se había llegado a pensar que si existiese probablemente no habría acá en Perú. En el momento que se logró saber de su existencia, fue una muy buena noticia, pero el problema fue que no se logró encontrar ediciones o métodos en sí. Se piensa que probablemente son pequeños métodos escolares no muy conocidos y por eso fue la dificultad de encontrar alguna reseña de ellos o si estaban en venta. No obstante, lo que remeció más estas expectativas no fue el saber que existen y

no poder localizarlos sino, el saber que años atrás vino al Perú, Jean Tarnawiecki, una directora de coro estadounidense que donó mucho material coral importante y que de entre todo ese material había manuales para voz cambiatta adjuntos a repertorio normal para coro escolar. Noticia que llegó a tornarse con un tono frustrante al saber que hay un caso de director de coro aquí en Lima, que a pesar de haber podido obtener el material especializado, que Jean Tarnawiecki proporcionó, prefirió no hacer uso de ello y mantenerlo guardado en su biblioteca. Lamentablemente tampoco se pudo contar con la aprobación del acceso a este material y por eso no se pudo profundizar mucho más al respecto.

III. Sugerencias:

Hay varias ideas que surgieron durante esta investigación, como solución a los problemas que se explicó previamente y que se están dando globalmente. Estas soluciones son pensadas para poder darse en territorio peruano con el fin de mejorar y fomentar las artes en la educación. Este principio podría unirse con el fin de también cortar la exclusión de los niños que están a punto de cambiar de voz o durante ella, y que estuviesen interesados en cantar y hacer música porque les gusta y lo disfrutan. Una iniciativa podría ser el velar por nuevas formas innovadoras de no caer en el conformismo y proponer al Estado un proyecto de integración. Esto abriría puertas a todo menor de edad con habilidades para el canto, que les permita trabajar sus voces de una manera más especializada. Con material y repertorio indicado para estas edades basados en los manuales de *voz cambiatta*, y dirigido y guiado por un personal más informado. Quizás así se podría evitar el seguir cortando tanto talento de niños peruanos que están interesados en la música y el arte.

IV. Temas pendientes:

Se quería reconocer que si bien se aprovechó todo lo que se pudo invertir de tiempo para sacar a flote esta investigación, también hubo ciertos temas pendientes que no se pudieron explorar más. Entre estos temas está, el investigar acerca de la hipótesis que planteo Claudia Rheineck, que mencionó que suele ser muy usual que los niños sopranos se conviertan en barítonos y los contraltos en tenores. Por otra parte, también faltó el poder observar clases de canto con niños de voz cambiante o más ensayos de distintas agrupaciones corales de niños. Todo esto fue consecuencia de la falta de disponibilidad de tiempo de los profesores con la poca compatibilidad de horarios, sumándole a esto la

limitada accesibilidad a materiales como el manual de *voz cambiatta*, el cual fue imposible obtener información de él. También hubo fuentes o libros, que hubiera hecho gran aporte a esta investigación, pero solo se pueden obtener si son comprados y eso implicaría mandarlos a traer desde el extranjero a un precio más elevado. Aun así, se estima que se hizo buen uso de las fuentes e información obtenida y que gracias a eso pudo realizarse esta investigación.



BIBLIOGRAFÍA

- Barra, E. (2004). Apoyo social, estrés y salud. *Psicología y Salud*, 14(2), 237–243.
- Chorus America. (2009). *The chorus impact study: How children, adults, and communities benefits from choruses*. Washington DC. Retrieved from http://grunwald.com/pdfs/Grunwald_ChorusAmerica_Impact_Study.pdf
- Cooksey, J. M. (1999). *Working with Adolescent Voices* (Primera Ed). St. Louis: Concordia Publishing House.
- Cooksey, J. M. (2000a). Male Adolescent transforming voices: Voice classification, voice skill development, and music literature selection. In L. Thurman & G. Welch (Eds.), *Bodymind & Voice: Foundations of voice education*. Iowa: National Center for Voice and Speech.
- Cooksey, J. M. (2000b). Voice transformation in male adolescents. In L. Thurman & G. Welch (Eds.), *Bodymind and Voice* (pp. 718–738). Minnesota: The VoiceCare Network.
- Demorest, S. M., & Clements, A. (2007). Factors influencing the pitch-matching of junior high boys. *Journal of Research in Music Education*, 55(3), 190–302. <https://doi.org/10.1177/002242940705500302>
- Elorriaga Llor, A. J. (2010). El coro de adolescentes en un instituto de Educación Secundaria: un estudio de fonación. *Revista Electrónica Complutense de Investigación En Educación Musical*, 7(1), 1–20. https://doi.org/10.5209/rev_RECI.2010.v7.36939
- Freer, P. K. (2007). Between research and practice: How choral music loses boys in the “middle.” *Music Educators Journal*, 94(2), 28–34. <https://doi.org/10.1177/002743210709400207>
- Freer, P. K. (2009a). Boys’ descriptions of their experiences in choral music. *Research Studies in Music Education*, 31(2), 142–160. <https://doi.org/10.1177/1321103X09344382>
- Freer, P. K. (2009b). Boys’ Voices: Inside and outside choral music. In J. L. Kerchner & C. Abril (Eds.), *Music experience throughout our lives: Things we learn and meanings we make* (pp. 217–238). Lanham: Rowman & Littlefield Education.
- Freer, P. K. (2009c). Choral warm-ups for changing adolescent voices. *Music Educators Journal*, 95(3), 57–62. <https://doi.org/10.1177/0027432108330209>
- Freer, P. K., & Elorriaga Llor, A. J. (2013). La muda de la voz en los varones

- adolescentes: Implicaciones para el canto y la música coral escolar. *Revista Internacional de Educación Musical, Vol 0, Iss 1, Pp 14-22 (2013), 1(1), 14.* <https://doi.org/10.12967/RIEM-2013-1-p014-022>
- Killian, J. N., & Wayman, J. B. (2010). A descriptive study of vocal maturation among male adolescent vocalists and instrumentalists. *Journal of Research in Music Education*, 58(1), 5–19. <https://doi.org/10.1177/0022429409359941>
- Martin R., A. (2013). Broken voices or a broken curriculum? The impact of research on UK school choral practice with boys. *British Journal of Music Education, 30(3), 311–327.* <https://doi.org/10.1017/S0265051713000090>
- Paolini, G., Hernández, A., & Pereyra, V. (2018). Frecuencia fundamental de habla de voz normal según sexo en la Provincia de Córdoba, Argentina. *Revista De La Facultad De Ciencias Médicas De Córdoba, 2018: Supl, 99–100.* <https://doi.org/10.31053/1853.0605.v0.n0.21300>
- Peckhman, A. (2006). *Vocal Workouts for the Contemporary Singer*. Massachusetts: Berklee Press.
- Peckhman, A. (2010). *The Contemporary Singer* (Second Edi). Massachusetts: Berklee Press.
- Ross, W. E. (2018). The Importance of Good Technique in Singing, 48(1), 91–92. Retrieved from <https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/pdf/3389724.pdf?refreqid=excelsior%3A902d6adb6839f1cbe8fbb5d99a4e04db>
- Sadolin, C. (2014). *Técnica Vocal Completa*. Copenhagen: CVI Publications.
- San Martín, J. L., & Barra, E. (2013). Autoestima, Apoyo Social y Satisfacción Vital en Adolescentes. *Terapia Psicológica, 31(3), 287–291.* <https://doi.org/10.4067/S0718-48082013000300003>
- Stamer, R. A. (2009). Choral student perceptions of effective motivation strategies. *Update: Applications of Research in Music Education, 28(1), 25–32.* <https://doi.org/10.1177/8755123309344113>
- Uzcanga, M., Marqués, M., Fernández, S., Sarrasqueta, L., & García-Tapia, R. (2006). Voz cantada. *Revista de Medicina de La Universidad de Navarra, 50(3), 49–55.* Retrieved from <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/revista-de-medicina/article/view/7647/6701>
- White, C. D., & White, D. K. (2001). Commonsense Training for Changing Male Voices. *Education, 87(6), 39–43.* <https://doi.org/10.2307/3399691>

Williams, J. (2012). *Teaching Singing to Children and Young Adults*. Devonshire:
Compton Publishing Ltd.

