

Cantando durante una pandemia: la disrupción de la pandemia de COVID-19 en la música de los ensambles corales

Singing during a pandemic: the disruption of the COVID-19 pandemic in choral ensemble music

Maximiliano Rivas Campos*

RESUMEN: El confinamiento estuvo entre las medidas que se implementaron para la contención de la pandemia, aquello tuvo como consecuencia la limitación de las interacciones co-presenciales afectando la cotidianidad de los sistemas sociales como la educación, la economía, la política y el arte. La presente investigación busca indagar en este último, reflexionando en torno a la adaptación del sistema a las nuevas condiciones impuestas por la disrupción pandémica, seleccionando como objeto de estudio el caso de los ensambles de canto coral. Para aquello, realizamos una investigación cualitativa a través de entrevistas semi-estructuradas a directores de ensambles corales que continuaron con sus actividades musicales durante la pandemia para conocer como cambió la cotidianidad de la dirección coral y el canto en conjunto. Entre los hallazgos relevantes de la investigación se encuentra la utilización de apps y plataformas digitales para realizar ensayos online y la creación de obras corales-audiovisuales que circularon por redes sociales como Facebook y Youtube, ejemplos que nos permiten pensar al respecto del arte pandémico.

PALABRAS CLAVE: Ensamblés corales; Música; Covid-19; Arte; Medios digitales

ABSTRACT: The confinement was among the measures implemented to contain the pandemic, which resulted in the limitation of co-presential interactions affecting the daily life of social systems such as education, economy, politics and art. The present research seeks to investigate the latter, reflecting on the adaptation of the system to the new conditions imposed by the pandemic disruption, selecting as object of study the case of choral singing ensembles. For this purpose, we conducted a qualitative research through semi-structured interviews with choral ensemble conductors who continued with their musical activities during the pandemic in order to know how the daily life of choral conducting and ensemble singing changed. Among the relevant findings of the research is the use of apps and digital platforms for online rehearsals and the creation of choral-audiovisual works that circulated on social networks such as Facebook and Youtube, examples that allow us to think about the pandemic art.

KEYWORDS: Choral ensembles; Music; Covid-19; Art; Digital media

* Universidad de Chile-Universidad San Sebastián, maximiliano.rivas@ug.uchile.cl

INTRODUCCIÓN

El confinamiento estuvo entre las primeras medidas que se adoptaron para contener el avance del COVID-19, limitando las interacciones co-presenciales debido al riesgo de contagio y obligando, en el caso de aquellas actividades presenciales que no fuera posible suspender, al mantenimiento del “distanciamiento físico” o la “sana distancia” y el uso de las mascarillas. En este contexto, una serie de eventos artísticos que dependían de la co-presencialidad se vieron cancelados, por ejemplo, la asistencia a conciertos en vivo, las visitas a museos o galerías de arte, la práctica de fotografía en exteriores, el montaje de danza u obras de teatro, la grabación películas o series, entre otros sucesos que motivan una pregunta por la situación del arte durante la pandemia.

Al respecto, se han destacado reflexiones que describen la importancia del arte para el cuidado de la salud mental durante los periodos de cuarentena, atribuyéndole una función terapéutica (Situmorang, 2021). Asimismo, también se ha reflexionado sobre la notoria la capacidad del arte para ir en apoyo de la comunicación del riesgo, en particular la expresión de las medidas de cuidado u otro tipo de información sanitaria mediante canciones (Cournoyer, 2020; Lehman, 2021), infografías (CDC, 2021) y material audiovisual (Rezaei et al., 2020). En una dirección contraria, el presente escrito busca posicionarse como una observación de segundo orden sobre la adaptación del sistema del arte a la irritación pandémica provocada por el COVID-19.

Esta propuesta se encuentra guiada por la teoría de sistemas sociales de Niklas Luhmann (2005; 2006), desde donde se trazan dos teorías al respecto del arte de la sociedad (Roberts, 1997). En primer lugar, se propone una teoría de la obra de arte en el marco de los medios de comunicación simbólicamente generalizados (MCSG) desde donde las obras de arte se comprenden como comunicaciones artísticas que utilizan la percepción para presentar propuestas de mundos ficticios, motivando una vivencia en ego [espectador] a partir del actuar de alter [artista] (Luhmann, 1987; 2006). En segundo lugar, se expone una teoría de la diferenciación del sistema del arte, cuya autopoiesis se realizaría a través de la comunicación artística (obras de arte), en esta dirección Luhmann (1985) también lo designa como el sistema de creación y recepción de obras de arte. Por otra parte, si bien señala la dificultad para indicar los valores del código de este sistema funcional (Luhmann, 2016; 2005) en tanto lo que se codificaría es el acoplamiento de formas en las obras, este queda consignado como logrado/malgrado¹. Es importante agregar que cada obra funge como programa del sistema, y por lo tanto determina los criterios de selección de uno de los lados del código y además organiza expectativas acerca de cómo debe ser observada². Por otra parte, la novedad opera como condición de posibilidad para la autopoiesis del sistema, aquello incluye la creación de nuevas obras y la reposición de obras pasadas, como por ejemplo sucede en la música sinfónica o el arte visual.

Bajo estas consideraciones, suponemos importante plantear la siguiente interrogante al respecto del arte de la sociedad pandémica: ¿cómo el sistema del arte se adaptó a la suspensión de los eventos presenciales por las medidas de contención del COVID-19?

¹ Es importante indicar que para Luhmann (2005) es la combinación de formas determinada por la propia auto-programación de la obra lo que permite atribuir si se logra o no comunicar como arte, no su materialidad, la cual está queda en su entorno. A modo de ejemplo, el arte contemporáneo juega con esta posibilidad al mostrar materialidades ajenas al mundo del arte como obras de arte, como el “Balloon Dog” de Jeff Koons, el “Forever (Bicycles)” Ai Wei Wei o el “Comedian” de Maurizio Cattelan, entre otros múltiples ejemplos.

² Por observación de una obra de arte vamos a entender tanto su creación como recepción.

En el presente artículo, queremos proponer que si las obras de arte se crean y/o ejecutan para ser comunicadas y motivar experiencias estéticas en otros, la suspensión de los eventos co-presenciales debido a las medidas para evitar el contagio habría, irritando al sistema ante la incertidumbre provocada por la pandemia de COVID-19 amplificando la improbabilidad que las obras alcanzaran a los espectadores, cuestión que habría significado una reorganización de las expectativas de creación, distribución y recepción de la comunicación artística. Como respuesta a este problema, el acoplamiento de los medios digitales habría procurado la adaptación del sistema al entorno pandémico motivando variaciones estructurales en las formas de comunicación artística.

Para desarrollar nuestra propuesta, utilizaremos como ejemplo lo sucedido en el ámbito de la comunicación musical, en particular, la experiencia de los ensambles de canto coral quienes, debido a la pandemia, tuvieron que buscar nuevas formas para seguir cantando en conjunto. De esta manera, el presente artículo se divide en seis secciones, en primer lugar se presentan algunas acotaciones metodológicas al respecto de su realización, en segundo lugar se caracteriza la aplicación de la TSS a la comunicación musical, en tercer lugar se describe el ensayo y el aprendizaje de una obra coral previo a la pandemia, en cuarto lugar se presentan los resultados de la investigación, en quinto lugar se discuten algunas evidencias con respecto al problema de la adaptación del sistema del arte y finalmente se entregan algunas conclusiones al respecto de nuestro problema de investigación.

1. ACOTACIONES METODOLÓGICAS

El presente trabajo se planteó como un estudio exploratorio de la disrupción provocada por la pandemia de COVID-19 en esta actividad que se caracteriza por ser eminentemente presencial y que, por lo tanto, debió pasar al medio digital para mantener su continuidad. Para su realización se consideró la utilización de una metodología cualitativa (Bryman, 2012), debido al interés de indagar y comprender el sentido de los cambios que ha experimentado la continuidad la performance del canto coral mediante la producción de obras corales-audiovisuales, para lo cual se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas (Kvale, 2011) a directores de coro.

Además, en el estudio se siguieron los lineamientos para un análisis funcional contextual, guiado por la distinción problema/solución (Cadenas, 2016) de la incorporación de aplicaciones y plataformas digitales durante la pandemia de COVID-19 en la dirección de un ensamble coral. El punto de observación está puesto en las innovaciones que los directores de coros, con apoyo en dichos medios digitales, han implementado para reparar el problema de la reorganización de expectativas para continuar cantando en conjunto a pesar de las medidas adoptadas para contener la pandemia.

Los criterios para ser incluidos como parte de la muestra en la investigación fueron los siguientes:

- Ser director de un coro profesional o amateur.
- Haber producido una o más obras corales audiovisuales durante el año 2020.
- Haber difundido sus producciones de obras corales audiovisuales por las plataformas Youtube o Facebook durante el año 2020.

Se llevó a cabo un muestreo por conveniencia (Creswell, 2007) para la selección de los directores para las entrevistas por medio de la revisión de la circulación de obras corales-audio-

visuales en redes sociales como Facebook y Youtube, que además cumplieran con los requisitos anteriormente señalados.

Se invitó a 10 directores de distintos ensambles corales chilenos e internacionales a participar de una entrevista semiestructurada, realizada por medio de la plataforma zoom, en la que indagamos en dos dimensiones del problema: 1) La disrupción provocada por la pandemia en el ensamble coral y 2) el uso de aplicaciones y plataformas digitales para la producción de obras corales audiovisuales.

TABLA 1: Composición de la muestra de directores seleccionados por tipo de ensamble.

DIRECTORES DE...	CANTIDAD
Ensamble coral escolar	2
Ensamble coral amateur no profesional	6
Ensamble coral profesional	2
Ensamble coral virtual	1

Una vez los datos fueron analizados, su interpretación se realizó sin perder de vista las características particulares del fenómeno contrastadas con nuestras orientaciones previas (Arnold, 1998; Urquiza et al., 2017; Wolff & Robles, 2006).

2. LA COMUNICACIÓN MUSICAL DESDE LA TEORÍA DE SISTEMAS SOCIALES

[*Escuche su música pandémica favorita desde aquí*] Al respecto de un abordaje de la música desde la teoría de sistemas sociales, nos encontramos con la publicación del musicólogo austriaco Wolfgang Furhmann (2011) quien sostiene que la música sería un tipo de comunicación en el medio acústico percibidos estéticamente, de esta manera, la comunicación musical siempre está dirigida a otro, incluyendo al músico como oyente de su propia música. Para el autor, la comunicación musical implicaría una serie de sonidos seleccionados culturalmente en el medio acústico, conformado por *accoustical differences* que cubrirían el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre (Copland, 2009). El acto-de-dar-a-conocer situaría a la comunicación musical en un *alter [músico]* desde donde percibiríamos los sonidos estéticamente organizados como musicales, es decir, como información. Mientras que la comprensión se consumaría en la escucha de *ego [oyente]*, quien incluso puede experimentar sonidos de su entorno como musicales, por ejemplo, el canto de los pájaros, el sonido de la lluvia, el repicar de las campanas³.

En este punto, la teorización se encuentra con el problema del sentido y la comprensión musical, al respecto el autor menciona:

Musical understanding means understanding the open choices inherent in a piece at any given moment, the range of possibilities on the horizon, which may suggest themselves with a higher or lesser degree of probability. (Furhmann, 2011: 148)

De lo anterior, se desprende que la comprensión de una danza ritual indígena, una sinfonía o el último *hit* de la música urbana, implicaría la actualización de posibilidades de escucha en el oyente motivando una experiencia sensorial por medio de la percepción estética de la música, cuestión que excedería a los sonidos seleccionados musicalmente. La música no sería solamente una mera sucesión de sonidos ordenados sino un medio de comunicación de sentido.

³ Es muy interesante observar como la vanguardia musical ha aprovechado la idea del uso estético de sonidos que usualmente se perciben como ruidos, por ejemplo, en la música concreta o compositores como Berio, Xenakis, Cage, Schaeffer, entre otros.

Retomando la distinción medio/forma, el autor austriaco argumenta que la comunicación musical opera en el medio acústico a través de *accoustical differences* laxamente acopladas cuyo acoplamiento firme se realiza en formas musicales como canciones, sonatas, sinfonías, danzas, entre otros. Asimismo, rescata la importancia de la notación como medio de representación visual de la música, permitiendo su distribución mediante la imprenta y las casas editoriales; asimismo, la escritura musical le permitió alcanzar mayores grados de complejidad, por ejemplo, en la evolución del canto monódico hacia el desarrollo de la polifonía entre el siglo XII y XV (Burkholder, Jay, and Palisca, 2014; Suárez, 2007).

Finalmente, Furhmann (2011) señala que la autopoiesis del sistema del arte se realiza exclusivamente mediante la comunicación estética, situando a las organizaciones en donde circula esta comunicación (galerías, museos, teatros, salas de concierto, casas de ópera, entre otros) en el entorno, además hace referencia a la crítica al respecto de las nuevas formas musicales que no calzarían con el formalismo de la propuesta sistémica como el pop o el rock.

3. ENSAYOS DE MÚSICA CORAL PREVIOS A LA PANDEMIA

La imagen que nos viene a la memoria al pensar en un ensamble de canto coral es la de un grupo de personas que cantan de manera sincrónica una pieza a voces y son dirigidas por un miembro que asume el rol del director (Quadros, 2013). Este último adquiere la función de sincronizar la performance de la pieza vocal manipulando los distintos parámetros del sonido y su temporalidad por medio de gestos que comunican a los cantantes como debe ser su emisión vocal para lograr el efecto que se desea en términos expresivos y estéticos sobre la obra en curso (Bowen, 2003; Durrant, 2009). En este contexto, la gestualidad de los directores ha sido valorada como una variable fundamental al momento de la interpretación de las piezas corales, teniendo en cuenta que la expresión facial y los gestos corporales informan tanto a los cantantes como al público, quienes perciben la obra en roles distintos, sobre las intenciones musicales del director (Nápoles, Silvey, & Montemayor, 2020). Bajo estos principios existen dos instancias formales en las cuales se desarrolla la interacción entre director y cantantes de un ensamble de canto coral⁴, dependiendo ambas de la presencialidad para su puesta en escena: 1) el ensayo y 2) el concierto. En esta oportunidad nos interesa describir lo que sucede durante la primera instancia de interacción.

Durante los ensayos, los directores preparan al coro para interpretar una obra vocal de acuerdo con los parámetros musicales (tempo, afinación, duración, dinámicas) adecuados para el repertorio que se está abordando. Mientras los cantantes ejecutan (cantan) lo indicado por notación musical escrita en la partitura para hacer sonar la obra, el director puede señalar ciertos ajustes interpretativos con relación al estilo sea este un extracto de una ópera, oratorio, música *a capella*, entre otros (Bowen, 2003). De esta manera, durante la instancia del ensayo, la ejecución de una obra se orienta por el estilo (Schutz, 2012) que define expectativas sobre cómo debe sonar una pieza, no obstante, aquello no excluye que cada director pueda reinterpretarla bajo su propia perspectiva personal. Durante el ensayo, las interacciones tienen que ver con el aprendizaje de la obra vocal que se está estudiando (correcciones sobre afinación, definiciones del tempo cómodo para cantantes, instrucciones para la emisión vocal, entre otros). Por otro lado, esta actividad está predeterminada a durar cierta cantidad de tiempo que debe organizarse

⁴ Aquí se excluyen las conversaciones informales que se puedan dar entre miembros de un coro fuera de los ensayos y conciertos.

para alcanzar a repasar las distintas partes de la obra por cuerda⁵ o *tutti* (coro completo), cuestión que permite el volver atrás sobre fragmentos de la obra que hayan sido malogrados por cuestiones de desafinación, agógica⁶, estética, entre otros.

La preparación del coro pasa por el aprendizaje del estilo y variaciones que incorpora el director a la interpretación de la obra coral, en este proceso es importante considerar el *feedback* que el director entrega a los cantantes al respecto de cómo está sonando la obra, lo cual se comunica principalmente a través de comentarios evaluativos o gestos que indican que algo debe ser corregido por los cantantes, también es importante el *feedforward* que pueda entregar el director como anticipaciones al respecto de lo que el coro tendría que hacer o alcanzar para lograr el resultado sonoro que espera a futuro (Emerson, Williamson, & Wilkinson, 2019). Del mismo modo, la coordinación de la disposición perceptiva de los cantantes es fundamental para la ejecución de la obra coral por lo que la comunicación gestual del director contribuye a mantener la atención de los cantantes para lograr hacer sonar de manera exitosa la obra vocal (Durrant, 2009; Sabido, 2016; Schutz, 2012).

En esta instancia nos encontramos con un sistemas de interacción donde la presencia está altamente estructurada por un objetivo (Robles, 2002) aprender una obra coral en ejecución.

4. EL CANTAR CORAL PANDÉMICO

4.1. DE LA PRESENCIALIDAD A LO *ONLINE*

El canto coral es una actividad que para sus practicantes es eminentemente presencial, por lo que las medidas de contención de la pandemia impactaron inmediatamente en los ensambles pues les prohibían continuar con sus actividades de reunión. Este acontecimiento marcó su devenir durante los meses de confinamiento y les enfrentó al problema de como seguir cantando juntos. Al respecto uno de nuestros entrevistados comentó:

E. En todas estas agrupaciones ciertamente [las medidas sanitarias] han incidido desde la partida porque justamente ya no existió, desde el inicio de esto, la posibilidad de reunión, entonces al no poder reunirnos, al no poder desarrollar un ensayo normal nos vimos enfrentados justamente a ver ¿cómo íbamos a realizar nuestra continuidad?

Es importante hacer notar que no todos los ensambles decidieron continuar sus actividades, principalmente por la falta de motivación frente al formato online. No obstante, otros buscaron maneras para seguir cantando juntos ya sea como forma de mantener el contacto durante el encierro o por obligación debido a su pertenencia a instituciones escolares. Estas posturas quedan recogidas en el siguiente testimonio:

E. [Para el coro de nuestra corporación] desde el inicio fue super necesaria la comunicación con todos y trazar un plan de acción, pues pensábamos en un inicio que esto se iba a extender no tanto como lo que hemos visto, pero nosotros no podíamos, echarnos a morir o dejar por tierra nuestros proyectos y teníamos que buscar otras posibilidades, entonces justamente ahí surgieron todas estas plataformas, como zoom, como meet.

⁵ Los ensambles corales suelen estar divididos en cuatro cuerdas o voces: soprano, contralto, tenor y bajo. No obstante, pueden existir otras divisiones dependiendo de la madurez de las voces o el repertorio que se esté abordando (Bowen, 2003).

⁶ Este concepto refiere a la dimensión temporal de las obras corales.

La incorporación de las plataformas de videoconferencia y aplicaciones de mensajería instantánea permitió que los ensambles mantuvieran comunicación permanente para organizar sus actividades. En paralelo, la organización de proyectos corales-audiovisuales se convirtió en la forma de motivar la participación de los cantantes, cuestión que se vio favorecida por la circulación de estas producciones en redes sociales.

E. Entonces, empecé a ver, por ejemplo, la posibilidad, valiéndose de estas estrategias tecnológicas, de realizar proyectos a través justamente de elementos como edición, que fue algo que empezamos a ver en otros coros, que empezaron a practicar en diferentes lugares.

Por consiguiente, si bien el carácter disruptivo de la pandemia afectó las actividades tradicionales de un ensamble coral, estos se adaptaron al nuevo contexto digital, trasladando sus actividades al formato online.

4.2. LA INCORPORACIÓN DE LAS APLICACIONES Y PLATAFORMAS DIGITALES A LA DIRECCIÓN DE ENSAMBLES CORALES

Las actividades cotidianas de los ensambles de canto coral fueron retomadas mediante el uso de aplicaciones (*apps*) y plataformas digitales, la tabla 2 muestra aquellas han sido empleadas comúnmente por los directores de ensambles corales de acuerdo con sus características y uso.

TABLA 2: Aplicaciones y plataformas digitales utilizadas para la dirección coral durante la pandemia de Covid 19.

APLICACIÓN/PLATAFORMA	CARACTERÍSTICA	USO
WhatsApp GoogleForms.	Mensajería Instantánea y obtención de información.	Mantener la comunicación con los coristas del ensamble.
Zoom Google Meet. Collaborate. Microsoft Teams.	Video conferencia.	
Google Drive. We Transfer.	Transferencia de archivos.	Estudio y producción de los insumos para la obra.
BandLab. SmartMusic* Musescore/ Finale** GoogleClassroom	Producción de insumos para la grabación.	
iMovie. Wondershare Filmora DaVinci Resolve. Adobe Premier.	Edición del material visual.	Creación de la obra coral-audiovisual.
Audacity. GarageBand.	Edición del material sonoro.	

*Se utiliza para el aprendizaje musical online de los coristas con tareas asignadas por el director.

**Se utiliza para la producción de partituras en formato digital.

Al respecto, los directores de coro entrevistados valoraron positivamente el rol de estos medios, pues les permitieron dar continuidad a su actividad, a pesar de los problemas técnicos que imposibilitan el poder cantar sincrónicamente:

E. Yo quizás tengo una opinión bien tajante, porque en esencia no es un coro, por el hecho que el canto coral exige resonar, y las plataformas tienen el problema que tienen un delay y eso impide que resonemos, porque no podemos cantar juntos, entonces si bien nos permiten mantenernos haciendo actividades y un poco mantener la motivación de cantar, no cumplen, no satisfacen lo que es la esencia de ser un coro.

Es importante hacer notar que en varios casos la selección de uno u otro medio no fue descrita como una decisión fundamentada en las características que podían ser útiles para una buena dirección coral a distancia u online, más bien el optar por uno u otro ha dependido en gran medida de la familiaridad que los directores tienen con ellas debido a sus intereses personales y/o formación profesional. De esta situación se desprende el hecho que no todos los directores se dedicaron a la edición del material audiovisual que recibieron, entregando dicho material a editores con los cuales mantuvieron comunicación constante. Aquello fue expresado por un entrevistado de la siguiente manera:

E. Yo recepciono eso, si están todos ok yo los comparto en una carpeta de drive a la que tiene acceso mi editor, luego de eso el también con la partitura, tenemos como una reunión, o través de conversas telefónicas, en donde finalmente nosotros vamos decidiendo algunos criterios de lo que queremos auditiva y visualmente.

Sin embargo, una vez incorporadas en la dirección del ensamble coral, aparecen procesos reflexivos en forma de aprendizaje y uso de otras diferentes apps y plataformas digitales en relación a las necesidades.

Otro aspecto relevante ha sido el uso de las redes sociales a través de las cuales han circulado las obras corales-audiovisuales, reencontrándose con el público en el espacio digital, al respecto un director mencionó:

E. Y lo otro, también el tema, que a lo mejor me alejo del tema, de las redes sociales porque han sido super importante para mostrar el trabajo de las personas y entrar en comunicación otras agrupaciones, algo que derrepente era muy local, conectarlo a algo mucho más global, y eso también incide en el crecimiento y desarrollo del grupo, valiéndose de todas estas estrategias digitales.

Asimismo, los directores indicaron que tanto Facebook como YouTube les permitieron conocer el trabajo de otros ensambles corales motivándose a realizar este tipo de producciones digitales.

4.3. INNOVACIONES EN LA DIRECCIÓN CORAL PARA LA PRODUCCIÓN DE UNA OBRA CORAL-AUDIOVISUAL

La incorporación de medios digitales en la enseñanza de la música no es algo nuevo, pues ya se han registrado experiencias de enseñanza remota de instrumentos y canto (Duffy & Healey, 2017). Otro ejemplo es el de la producción de obras corales-audiovisuales por el compositor Eric Whitacre quien en varias ocasiones ha estrenado sus obras de esta manera con coristas de todo el mundo. No obstante, previo a la pandemia, el canto coral siempre había sido considerado una actividad presencial, por lo que su paso hacia el medio digital implicó una serie de cambios.

Un ejemplo de aquello que cambió radicalmente en las actividades cotidianas de un ensamble coral fueron los ensayos. Como se mencionó anteriormente, quienes decidieron mantener sus actividades tuvieron que hacerlo por medio de plataformas de videoconferencia, a pe-

sar de las dificultades aparejadas a una experiencia desconocida hasta el momento. Aquello significó cambios en cuestiones rutinarias de la actividad coral, como la anulación del sonido ambiente típico de una sala de ensayos, la imposibilidad de un canto en conjunto de todas las voces y, por consiguiente, la imposibilidad de dirigir (batutear) una obra coral en tiempo real. Al respecto:

E. Utilizamos zoom o meet y yo tengo que partir el ensayo, primero es como ya saludar, ahí todo, y cuando empezamos a cantar les tengo que pedir que se muteen, y a mi esa parte me altera, porque si se ponen a cantar todos al mismo tiempo no se pueden, entonces tengo que pedirles que se silencien y yo hago los vocalizo y después de uno en uno, les voy pidiendo que se vayan desmuteando por turnos, para hacer correcciones individuales, entonces así lo hemos logrado.

La situación anterior derivó en la individualización del aprendizaje de las líneas melódicas, es decir, mientras que en un ensayo presencial los coristas pueden apoyarse en aquellos compañeros que tienen mejores condiciones vocales o se saben las líneas melódicas de la obra, en el ensayo online aquello es imposible, obligando a cada corista a dar cuenta de su aprendizaje de la obra y exponiéndoles vocalmente ante sus otros compañeros. Así, por ejemplo, esta situación generó momentos de ansiedad en los coros juveniles, en donde se utilizó el recurso de mantener la cámara apagada para disminuir la presión de cantar en solitario, por lo que el director solo tenía a disposición la voz del cantante para realizar sus correcciones.

Los directores aprovecharon los ensayos para enseñar las líneas melódicas de la obra que se estaban estudiando, corregir la emisión vocal de aquellos que se estaban iniciando en el canto o quienes tuvieran dificultades vocales y comunicar sobre sus expectativas respecto a la obra en sus características musicales (dinámicas, agógica, texto, ritmos, fraseo, etc.). En algunos casos, aprovecharon las herramientas de compartir pantalla e ir mostrando la partitura guiando a aquellos coristas que no saben solfear, e incluso utilizaron partituras coloreadas en contextos escolares y amateurs. Todo esto habla de la elaboración de insumos para la producción del material audiovisual destinado a la creación de la obra coral-audiovisual.

En relación con este último punto, una vez los coristas habían aprendido sus líneas melódicas durante los ensayos y estudio personal, los directores preparaban insumos para apoyar la grabación de las voces, aquello se tradujo en la elaboración de pistas por cuerda, partituras rayadas, grabaciones de la batuta que marca el tiempo, material de aprendizaje musical en plataformas especializadas, ejercicios de vocalización para el momento previo a la grabación, entre otros. A continuación, unos testimonios al respecto:

E: Además de eso también, lo que ha sido un tema siempre complejo, el insumo para grabar, desde si es una pista, si es con la parte del piano, las partes previas si van a estar su voz resaltada con el piano.

E: Ahora en esta experiencia ha habido una cosa distinta, cuando hay música a capella y que hay que interpretar yo hago una cosa que le puse "partitura interpretada" de que se trata esto, que la música tiene finales de frase, entonces cuando yo escribo la partitura de nuevo considero que el final de la frase no puede ser cuadrado, no puedo seguir por ejemplo, 1,2,3,4,1,2,3,4 termino la frase y sigo altiro, no, 1,2,3,4 y al final sería por ejemplo,123412345 y empiezo de nuevo, entonces al final de frase yo le agrego un compas por ejemplo de 1/4 o 2/4 , para poder hacer ese alargue que hace cuando uno termina, sino pasan cosas.

Otro elemento que es interesante destacar es el protocolo de grabación. Si bien siempre han existido protocolos para el momento de los conciertos en vivo, la grabación del material audiovisual implica la consideración de variables que pertenecen a la cotidianidad de los cantantes que deben ser uniformadas. Es así como se ha reglamentó desde la posición y dirección en que debe ser puesto el dispositivo de grabación, la luminosidad del espacio, el vestuario (que

se verá en la cámara) hasta el entorno en que debe ser grabado el video; el objetivo de este protocolo fue entregar los lineamientos para producir un material adecuado destinado al proceso de edición y creación de la obra coral audiovisual. Así, por ejemplo:

E: En lo personal, generé un protocolo de grabación bastante sencillo, pero que da lineamientos claros para el coralista de como grabar, como realizar su grabación, desde la posición del celular, que es de cierta forma, el tema de no tener distractores visuales detrás de él, tratar que sea un espacio lo mejor iluminado posible, no tener ruidos externos, o lo mínimo posible, como deben estar, diferentes situaciones que en lo técnico finalmente van a posibilitar una mejor tarea por parte del editor.

Una vez producido el material y enviado al director por medio de WeTransfer o almacenado en una carpeta de GoogleDrive, en general este revisa la calidad de los videos y procede a una retroalimentación de aquellos que no se adecúan a la calidad esperada, tengan errores o se espere una mejor interpretación de la obra. Los directores esperaban que en dichos videos los cantantes den cuenta de lo trabajado en los ensayos online y que se asuma como una situación de performance en vivo.

E: [La interpretación] se resuelve desde lo mismo que te conversaba, desde la retroalimentación, que es una retroalimentación individual donde yo me doy el tiempo de revisar video por video con partitura en mano, con el tema del tiempo y claridad de todo eso, si hay algo que no está, se le pide que se grabe de nuevo, hasta poder solucionar esas problemáticas. La idea es que si tu estás planteando una visión, tiene que estar concordancia lo que te llega y entender que es lo mismo que si estuviéramos en una situación real, donde tu haces correcciones hasta llegar a una versión lo más limpia posible en base a tu visión musical y de lo que quieres que se escuche, es como un poco la misma situación pero valiéndose de estas estrategias digitales.

Finalmente, el paso del trabajo presencial al online derivó en ciertas dificultades propias del proceso de cambio, por ejemplo, limitaciones al canto en conjunto debido al tema la latencia que impedía la sincronía de las voces, el uso de la tecnología en el caso de ensambles corales con personas de tercera edad, la desmotivación de los coristas o la falta de tiempo para revisar adecuadamente el material audiovisual que es recibido por el director:

E: El tema de la latencia, todas estas aplicaciones como Meet o Zoom tienen esta famosa latencia, que es este desfase, uno en un inicio pensaba "bueno voy a utilizar estas plataformas, entonces tengo toda mi cuerda, y yo hago esto, batuta, le explico, lo canto, lo cantan todos al mismo tiempo" pero hay un micro desfase entre todos y hay casi aleatoriedad, entonces en ese sentido no es funcional.

E: Me ha tocado en este periodo revisar una cantidad impresionante de videos, por ejemplo, con [...] en un proyecto que fue con cooperación con otros cantantes, fueron, solamente el coro 50 personas y son 50 videos que, cada video dura 3 o 4 minutos, que te demandan tiempo y más de alguno tienen que volver a grabar y volver a revisarlo.

4.4. LA PRODUCCIÓN DE UNA OBRA CORAL-AUDIOVISUAL

Los ensayos online permitieron a los directores comunicarse con el coro al respecto de lo que esperan de una obra coral, en paralelo, construyeron insumos para guiar a los coristas hacia una ejecución vocal adecuada de la obra que están estudiando, así como desarrollaron protocolos para realizar la grabación en relación con la creación de la obra coral audiovisual. Una limitación en este caso fueron los distintos dispositivos mediante los cuales los coristas se grababan puesto que determinaban la calidad del material recibido, por lo que la recomendación fue

“grabar con la cámara trasera y en posición vertical” pues así no operaba el mecanismo que atenúa el sonido como si fuera una llamada común y corriente.

Tras la recepción del material audiovisual, comienza el proceso de edición. En algunos casos este era ejecutado por el propio director del coro quien procedía a manipular los elementos visuales y sonoros del material con relación a la posible ejecución de la obra en una situación de performance en vivo, al respecto:

E: Cuando yo estoy editando el sonido, me imagino en donde estamos o en que tipo de acústica estamos por lo tanto cual es el sonido que yo quiero que se perciba.

Por el contrario, aquellos directores que no realizaban el trabajo de edición cuentan con editores pagados por la institución a la que pertenece el coro o, en el caso de aquellos de colegios y amateurs autogestionados, se recurrió a profesionales con los cuales se tiene algún grado de cercanía. El proceso de comunicación con el editor es descrito de la siguiente forma:

E: Yo recibo eso, si están todos ok, los voy compartiendo en una carpeta de drive a la que tiene acceso mi editor. Luego de eso, él también con la partitura, tenemos una reunión o través de conversas telefónicas, en donde finalmente nosotros vamos decidiendo algunos criterios de lo que nosotros queremos audítila y visualmente.

Aquí el *nosotros* es relevante, pues las decisiones al respecto de la pieza musical pasan por las observaciones del director al respecto de la obra y la retroalimentación en la conversación con el editor, por otra parte, el editor debe ser capaz técnicamente de lograr que la obra suene como se espera que suene. En este sentido, las herramientas de edición digital permiten trabajar algunos parámetros del sonido con el objetivo de mejorar la producción final, por ejemplo:

E: Entonces ahí trabajo voz por voz, primero depurando todo lo que sea ruido, porque las personas lo graban desde sus celulares así que no son grabaciones de alta calidad digamos, entonces ahí depurar el ruido, después sincronizo las entradas, los ritmos, entonces a veces hay personas que no dieron bien la nota, entonces ese programa tiene la posibilidad de tunearlo un poquitito, hacer como toda la edición de audio.

No obstante, a pesar de la posibilidad de tunear una voz y crear un sonido perfecto, los directores desecharon esta posibilidad para no perder la naturalidad del sonido de un ensamble coral:

E: Si llega todo fuerte, mala suerte, voy a tener que hacerlo fuerte, porque yo no se editarlo, esa parte no se hacerla, entonces me aseguro de dejar bien claro que esa parte no es fuerte sino piano, ahora si es mucho el descalabro, tengo que usar el programa alternativo que tengo y ahí bajarle la intensidad, pero es artificial...ese es el problema, y por último en un concierto son cosas que pasan.

La incorporación de aplicaciones digitales para la creación de una obra coral audiovisual llega a su cenit en el proceso de edición. Como se dijo anteriormente, la recepción del material audiovisual y la calidad de las grabaciones implicará la toma de decisiones por parte del director y el editor para lograr la interpretación esperada de la obra, a continuación, dos relatos al respecto:

E: Editar el sonido después viene el video, entonces tengo que fijarme que todo calce bien y ahí soy súper metodoso y uno tiene que apoyarse en ciertas cosas, por ejemplo en las consonantes labiales, si tu vez que tu estás sonando "mama mía, mama mía" la m tiene que calzar con la m que está sonando, el movimiento de los labios, en las consonantes que se articulan dentro de la boca, a veces la L sirve, porque uno alcanza a ver como se levanta la lengua, las S no suenan porque tu puedes hacer así (muestra como hacerlo), pero no pusiste la lengua para que sonara la S, o sea, ahora en el caso del Gloria porque la L es muy rápida y la R no se ve, entonces hay que ver como cambia la vocal de O a A por ejemplo, y que más o menos calce, ahí es más complicado. Una vez tengas todo eso, vas ensamblando y tienes el resultado visual y audiovisual y es lo que se presenta.

E: Entonces a veces, en una parte si bien está bien cantado, pero se puede desfasar en la edición, esa persona puede aparecer después, se puede pensar en un plano, aparece por ejemplo pianista director, después un plano donde están algunas de las cantantes, vuelve el pianista, después en un plano general.

La cita anterior, da cuenta de estrategias en que la manipulación del material visual permite ir resaltando algunos aspectos u ocultando aquellos que no se adecúan a la obra que se está creando.

La relación con el editor implicó una situación comunicativa, una conversación con partitura en mano, en donde el director iba haciendo indicaciones al respecto del resultado final que espera de la obra y el editor va ejecutando técnicamente con apoyo de las *apps* de edición:

E: También en el proceso de edición, hay una revisión de la partitura con él (editor), revisar que se quiere en lo visual, entonces posterior a eso, él va, en primer lugar, haciendo la sincronización de las voces, que si son a capella o está con algún instrumento o acompañamiento como nuestro último proyecto, se sincroniza los voces y me envía el trabajo inicial y hago observaciones, si está con desajustes, las cosas que hay que corregir, consonantes, silencios, etc., cosas que están un poco al debe y luego de eso se van haciendo todo el depurado de la parte de sonido. Posterior a eso, se realiza parte visual, en relación con lo que se ha planteado, por ejemplo, si va a estar en cierto color que se quiere mostrar primero, algún plano, el formato, y luego de eso ya, vamos viendo versiones previas hasta la versión definitiva que está revisada y llegamos a una versión definitiva que nos deje lo más conforme posible a lo auditivo y lo visual que no es menor.

Por último, la manipulación del material sonoro y visual conllevan una reflexión sobre la manipulación de los parámetros estéticos de la obra coral audiovisual pues, en el fondo, se esperaba que la obra suene como debería sonar en un espacio de concierto en vivo interpretando tal estilo de música coral. Al respecto:

E: Primero cuando se hace la revisión con la gente del coro se ven todas las indicaciones, e lo que está escrito y lo que tu quieres, en términos de dinámicas, el tema de agógica que de repente es complejo en esto y tú buscas algo, en términos de texto...que es más importante...que se debe resaltar, y finalmente, musicalmente que tengan claridad del contexto de la obra al momento de cantar. No obstante, eso en el proceso de edición cuesta un poco contrastar, por ejemplo, en términos de dinámicas y ciertas cosas por la misma dinámica de edición. Se puede, pero es un poco más complejo, pero si el insumo...el video generado por cada cantante, va respetando lo que tú le propones, desde el corte de una consonante sobre el silencio o al final, o tal vez dejarlo súper en claro a nivel expresivo, a nivel de diferentes elementos, es más fácil.

5. LA MÚSICA CORAL COMO EJEMPLO DE ADAPTACIÓN DEL SISTEMA DEL ARTE AL ENTORNO PAN-DÉMICO

Una vez mostrados los resultados de nuestra investigación, procederemos a discutir algunos puntos que nos parecen relevantes para un análisis del problema que ha significado dirigir un coro con apoyo en *apps* y plataformas digitales durante la pandemia.

La suspensión de actividades presenciales puso en tensión lo que usualmente entendemos como condición de posibilidad de los ensayos de un ensamble coral. Esta tensión se expresa en el problema: ¿cómo seguimos cantando juntos si ya no nos podemos reunir presencialmente en el mismo espacio? El inconveniente se acentúa por el hecho de que interpretar una obra coral implica el canto conjunto en un tiempo común dado en la presencialidad (Schutz, 2012).

Siguiendo la perspectiva de un análisis funcional contextual (Cadenas, 2016) de los medios digitales, el acoplamiento de apps y plataformas estaría dado por su capacidad de resolver los problemas comunicativos asociados a tratar de mantener la actividad de un coro de forma remota. En esta dirección es que podemos reafirmar idea que la pandemia supuso un reordenamiento de las expectativas de creación⁷ y recepción de la música coral, en la medida que el lograr hacer sonar una obra implicó la incorporación de los medios digitales para el ensayo, su posterior montaje y su distribución a la audiencia.

A partir de nuestros resultados, identificados que la pandemia de COVID-19 supuso la amplificación de tres improbabilidades:

- ¿Cómo mantener la comunicación con los coristas?
- ¿Cómo ensayar una obra coral para su ejecución?
- ¿Cómo llegar a las audiencias con nuevas obras corales?

Ante estos problemas, la incorporación de medios digitales permitió resolver cada una de las improbabilidades de la siguiente manera:

TABLA 3: Análisis funcional de las apps y plataformas digitales.

PROBLEMA	SOLUCIÓN	APLICACIONES
¿Cómo mantener la comunicación con los coristas?	Comunicación asincrónica. Encuentros <i>online</i> . Ensayos <i>online</i> .	Zoom Google Meet. Colaborate. WhatsApp Gmail.
¿Cómo ensayar una obra coral para su ejecución?	Aprendizaje asincrónico. Ensayos <i>online</i> .	BandLab. SmartMusic* Muscore/ Finale** GoogleClassroom
¿Cómo lograr ejecutar con éxito una obra coral para los oyentes?	Creación de una obra coral-audiovisual. Distribución por RRSS.	Audacity. GarageBand Adobe Premier. iMovie. Wondershare Filmora DaVinci Resolve. Facebook. Youtube.

Cada solución debe comprenderse como una variación para el sistema del arte, la cual se estabiliza en la medida la *app* o plataforma siga siendo funcional para resolver una de las improbabilidades dadas. De esta manera, cada una puede comprenderse como un equivalente funcional para la creación y recepción de obras musicales corales.

⁷ Por creación no nos estamos refiriendo a la composición de obras corales, sino a la ejecución de las instrucciones contenidas en una partitura para hacer sonar una obra coral. En este sentido, creación debe entenderse como nuevas ejecuciones de una obra ya escrita. La novedad está dada por la nueva ejecución

Con respecto a la primera improbabilidad, los medios digitales operan como medios de difusión de la comunicación, en tanto permiten alcanzar a sus destinatarios más allá de la interacción cara a cara, aquello temporaliza el acto-de-dar-a-conocer de la comprensión. El director puede enviar una instrucción que será observada por los cantantes en un momento posterior, aquello facilita la circulación de insumos para la creación de obras corales-audiovisuales. Asimismo, estos medios permiten resolver el problema de la presencialidad, configurándose una presencialidad *online* estructurada por las posibilidades técnicas del medio digital, a modo de ejemplo, la latencia propia de las plataformas de video conferencias hacía imposible la sincronización del canto coral requerido para la ejecución de una obra coral.

Lo anterior se conecta con la segunda improbabilidad, para lo cual se seleccionaron como soluciones el ensayo online y el aprendizaje asincrónico de las partes musicales de cada obra. El principal problema era como lograr que los coristas aprendieran la obra para lograr hacerla sonar de acuerdo a las expectativas dispuesta por la propia obra en la partitura, a lo cual se sumaba la entrega de insumos (grabaciones audiovisuales) para la creación de una obra coral-audiovisual. Al respecto del ensayo *online*, el contexto construido por la obra a ensayar se solapa con las posibilidades técnicas propias del medio de comunicación digital obligando a reorganizar las interacciones: se entregan las instrucciones sobre la obra a ensayar, se vocaliza con micrófonos apagados, se asume que todos han estudiado la música sino se repasa por voz, se proyecta la partitura para quienes tengan dificultades con la lectura musical, sin embargo, será imposible para un director escuchar el resultado final, es decir, la obra como lograda. Por otra parte, el aprendizaje asincrónico implicará la producción de insumos que permitirán al corista comprender el cómo debería cantar para hacer sonar la obra. El logro o no de lo anterior, depende del material entregado por el cantante, cuestión que lo conecta con la tercera improbabilidad.

La prohibición de los encuentros presenciales como medida de contención del COVID-19 no solo impedían la creación de nuevas ejecuciones de obras corales, sino también su alcance a los oyentes. En este sentido, la incorporación de los medios digitales para resolver esta tercera improbabilidad deben comprenderse en dos sentidos: 1) aquellos que permitían la manipulación del material audiovisual para la creación de una obra coral-audiovisual y 2) aquellos que permitían la difusión de las obras para su recepción por los oyentes.

Con respecto al primer punto, la comunicación entre director y editor tuvo que ver con el problema acerca de lograr hacer sonar la obra. Tanto director como editor se posicionan como observadores de segundo orden de las indicaciones del otro al respecto de la creación de la obra y de los resultados que entrega el procesamiento del material en la *app*. Sin embargo, haciendo eco de lo señalado por Luhmann (2005) cada decisión sobre la obra limitará las posibilidades abiertas por la calidad del material audio-visual entregado por los coristas y el resultado de su procesamiento por las *apps* de edición, cuestión que puede orientar expresiones comunicativas sobre el orden de aparición de los coristas en el video, el *tuning* de la voces, los efectos para imitar ciertos tipos de acústica dependiendo del repertorio, la posición de los cuadritos en el video, la exclusión de aquellas voces que no suenan como deberían sonar, la exclusión de aquellos que cuyos labios y articulación vocal no vaya sincrónicamente con el resto de los coristas, entre otros. En este punto se vuelve muy interesante el que los directores busquen la autenticidad del sonido del ensamble a pesar de las posibilidades técnicas de lograr que el coro suene distinto a como suena. A pesar de dichas posibilidades, se espera que la obra coral-audiovisual no dé cuenta de un sonido que el coro no tiene, por lo tanto, se conservan las imperfecciones del canto coral como si fuera en vivo, manteniendo las imprecisiones en los finales de las fra-

ses, las leves desafinaciones, el descontrol en la intensidad de la voz y las características particulares de las voces de cada corista involucrado en el proyecto.

Con respecto al segundo punto, aquella autenticidad se alza como un valor ético-estético con respecto a lo que escuchará el público en redes sociales, pues por un lado no se le quiere engañar con respecto a un sonido que no es el auténtico del coro, por otro lado, está la expectativa de que cuando se vuelva a lo presencial el público se encuentre con un sonido similar y mejor del que escuchó en el video.

6. CONCLUSIONES

En el presente artículo tratamos el problema de la adaptación del sistema del arte frente a la disrupción provocada por la pandemia de COVID-19, para dar respuesta a nuestro inquirir tomamos como ejemplo lo sucedido con el canto coral, distinguiendo tres improbabilidades para el logro de este tipo de obras musicales en el contexto pandémico y sus consecuentes soluciones a partir de los relatos de los propios directores de coros. Aquello justificó el aplicar como metodología un análisis funcional contextual de los medios digitales utilizados por los ensambles corales para la creación/distribución/recepción obras corales-audiovisuales. De esta manera, a partir de las tres improbabilidades distinguidas emergieron variaciones que lograron seleccionarse en pos del logro de la comunicación de este tipo de obras de arte.

Retomando las ideas de Furhmann (2011) las obras corales-audiovisuales puede comprenderse como *accoustical differences* que incorporan un elemento visual además del desacomplamiento de la presencialidad para su logro. Este tipo de obras exige igualmente ceñirse a las instrucciones contenidas en la partitura para lograr hacerlas sonar, sin embargo, permiten la manipulación del material sonoro y visual por medio de procedimientos técnicos, reorganizando las expectativas para su creación.

De lo anterior se desprenden una serie de variaciones que alteran la forma tradicional de llevar a cabo un ensayo, el aprendizaje de las obras, su ejecución y su recepción por los oyentes, abriendo posibilidades tales como juntar en una obra voces de personas que se encuentran en diferentes partes del mundo, manipular el material sonoro en función de entornos acústicos particulares, escuchar obras creadas por ensambles corales de alrededor del mundo, entre otros.

Por consiguiente, queremos reafirmar que la pandemia de COVID-19 significó variaciones estructurales para el sistema del arte que fueron seleccionadas en función que permitieron la adaptación a las condiciones pandémicas para la creación y recepción de nuevas obras de arte. Aquellas novedades fungen como condición de posibilidad para su autopoiesis, por lo tanto la irritación producida por la disrupción pandémica fue procesada creativamente por el sistema, buscando en el acoplamiento con los medios de difusión digital resolver el problema de la producción de nuevas obras de arte; lo cual no implica que aquellas soluciones no sean desechadas o cambiadas en un futuro próximo y que su selección haya obedecido más bien a la contingencia de las circunstancias, es decir, que satisficieran un momento morfogenético mas no den paso a una reorganización del sistema del arte en términos de morfoestásis (Cadenas, 2020).

Para ir finalizando, consideramos que un análisis funcional del acoplamiento de la tecnología a un sistema social debe tomar en cuenta la estructura de los dispositivos tecnológicos y medios digitales pues, independiente de su equivalencia funcional, en su uso se pueden ver limitadas algunas formas de comunicación, por ejemplo, el cantar sincrónicamente. Asimismo, si bien existen varias apps para la edición del sonido y el video, no todas cuentan con las mismas

herramientas o *plugins* para lograr los efectos deseados destinados a la creación de la obra coral audiovisual. En el análisis funcional de la tecnología mediante la distinción problema/solución no estamos apelando a un solucionismo tecnológico, sino más bien a un esquema de observación de la relación de la sociedad con la tecnología, que perfectamente podría ser otro.

Por último, algunas futuras líneas de investigación podrían indagar en las relaciones entre la audiencia y los espacios de circulación de las obras corales audiovisuales en las redes sociales, en análisis de los ensambles corales en su dimensión organizacional y en la experiencia de los coristas en ser dirigidos de manera online durante una pandemia, pues citando e interviniendo el final de I Pagliacci: *la comedia NON É finita*.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Edith, quien ganó la batalla

REFERENCIAS

- Arnold, M. (1998). Recursos para la Investigación Sistémico/Constructivista. *Cinta de Moebio*, 3.
- Bowen, J. A. (2003). *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521821087>
- Bryman, A. (2012). *Social research methods*. Oxford University Press.
- Burkholder, J.P., Donald Jay, and Claude Palisca. (2014). *A History of Western Music*. W.W. Norton & Company.
- Cadenas, H. (2016). La función del funcionalismo: una exploración conceptual. *Sociologías*, 18(41), 196-214. <https://doi.org/10.1590/15174522-018004107>
- Cadenas, H. (2020). El Sistema de la pandemia: apuntes sociológicos. *Simbiótica*, 7(1), 11-20.
- CDC (2021). *Engaging Arts & Culture for Vaccine Confidence: Quick Start Guide for Building Sustainable Partnerships*. <https://www.cdc.gov/vaccines/covid-19/vaccinate-with-confidence/art.html>.
- Copland, A. (2009). *Cómo Escuchar La Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cournoyer, E. (2020). Extraordinary Times Call for Extraordinary Measures: The Use of Music to Communicate Public Health Recommendations against the Spread of COVID-19. *Canadian Journal of Public Health*, 111, 477-79. <https://doi.org/10.17269/s41997-020-00379-2/Published>.
- Creswell, J. (2007). *Qualitative inquiry and research design*. SAGE
- Duffy, S., & Healey, P. (2017). A new medium for remote music tuition. *Journal of Music, Technology and Education*, 10(1), 5-29. https://doi.org/10.1386/jmte.10.1.5_1
- Durrant, C. (2009). Communicating and accentuating the aesthetic and expressive dimension in choral conducting. *International Journal of Music Education*, 27(4), 326-340. <https://doi.org/10.1177/0255761409344374>
- Emerson, K., Williamson, V., & Wilkinson, R. (2019). Once more, with feeling: Conductors' use of assessments and directives to provide feedback in choir rehearsals. *Musicae Scientiae*, 23(3), 362-382. <https://doi.org/10.1177/1029864919844810>
- Fuhrmann, W. (2011). Toward a Theory of Socio-Musical Systemas: Reflections on Niklas Luhmann's Challenge to Music Sociology. *Acta Musicologica*, 83(1), 135-59.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Morata

- Lehman, E. (2021). 'Washing Hands, Reaching Out'—Popular Music, Digital Leisure and Touch during the COVID-19 Pandemic. *Leisure Sciences*. Bellwether Publishing, Ltd. <https://doi.org/10.1080/01490400.2020.1774013>
- Luhmann, N. (1985). The Work of Art and the Self-Reproduction of Art. *Thesis Eleven*, 12, 4-27.
- Luhmann, N. (1987). The Medium of Art. *Thesis Eleven*, 18/19, 101-13.
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. Herder.
- Luhmann, N. (2006). *La sociedad de la sociedad*. Herder.
- Luhmann, N. (2016). ¿Es Codificable El Arte? In: *Distinciones Directrices* (pp. 171–96). Centro de investigaciones sociológicas.
- Nápoles, J., Silvey, B. A., & Montemayor, M. (2020). The influences of facial expression and conducting gesture on college musicians' perceptions of choral conductor and ensemble expressivity. *International Journal of Music Education*, 39(2), 260-271. <https://doi.org/10.1177/0255761420926665>
- Naunheim, M. R., Bock, J., Doucette, P. A., Hoch, M., Howell, I., Johns, M. M., Carroll, T. L. (2020). Safer Singing During the SARS-CoV-2 Pandemic: What We Know and What We Don't. *Journal of Voice*, 35(9), 1-7. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.06.028>
- Parivudhiphongs, A. (2020). Covid-19 You can't stop the beat! *Journal of Urban Culture Research*, 20, 1-9.
- Primov-Fever, A., Roziner, I., & Amir, O. (2020). Songbirds Must Sing: How Artistic Voice Users Perceive Their Voice in Times of COVID-19. *Journal of Voice*, 36(1), 1-5. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.07.030>
- Quadros, D. (2013). The Cambridge companion to choral music. In: *Choice Reviews Online (Vol. 50)*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.5860/choice.50-5501>
- Rezaei, N., Vahed, A., Ziaei, H., Bashari, N., Adibam, S., Bahrami, F., Bakhshi, S. (2020). Health and Art (Heart): Integrating Science and Art to Fight COVID-19. In: N. Rezaei (ed.), *Coronavirus Disease - COVID-19* (pp. 937–64). Springer.
- Roberts, D. (1997). Paradox Preserved: From Ontology to Autology. Reflections on Niklas Luhmann's The Art of Society. *Thesis Eleven*, 51, 53-74.
- Robles, F. (2002). Sistemas de interacción, doble contingencia y autopoiesis indexical. *Cinta de Moebio*, 15, 7-32.
- Robles, F. (2006). «Hablo contigo si tú hablas conmigo»: *Metódica y análisis de los sistemas de interacción*. Escaparate.
- Suárez, P. (2007). *Historia de la música*. Claridad.
- Wolff, S., & Robles, F. (2006). Diez errores y máximas en la investigación social cualitativa. Articulando metodológicas comunes entre la etnometodología y la teoría de sistemas. *Sociedad Hoy*, 11, 111-125.