

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES
Carrera de Artes Musicales

*Pedagogía de la voz: Guía Didáctica para la selección de Voces,
Solistas, Coro y Géneros Vocales.*

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN INSTRUCCIÓN MUSICAL.

AUTORA:
JOHANNA ALEXANDRA LUCERO GUSHÑAY

DIRECTOR:
MAGÍSTER WALTER VINICIO NOVILLO ALULEMA.

Cuenca – Ecuador

2015



UNIVERSIDAD DE CUENCA
desde 1867



Resumen

El Canto es una de las ramas más estudiadas dentro del mundo de la música, es por ello que, al tener una gran demanda muchos quieren hacerlo ya sea como solistas, en coro o incursionar en otros géneros populares; lamentablemente en nuestro medio no existe un tipo de evaluación, ni mucho menos una preparación para elegir voces y qué decir de los procesos de selección; por lo tanto existe la necesidad de mostrar una serie de pautas que puedan servir y ser utilizadas para seleccionar cantantes en diversas áreas y géneros, a través de una guía didáctica, utilizando métodos pedagógicos aplicados al canto, así como las prácticas culturales, el desarrollo y tratamiento de la voz en las diferentes edades y las técnicas utilizadas por maestros y pedagogos de este arte que, indudablemente son una guía de todo este proceso.

Palabras Clave

CORO, CANTO, PEDAGOGÍA, TÉCNICAS DE CANTO, SOLISTA, A CAPPELLA, CONCERTANTE, CLASIFICACIÓN CORAL, DISPOSICIÓN CORAL, GUÍA DIDÁCTICA, GÉNEROS MUSICALES, ÓPERA, DIRECTOR, EJERCICIOS VOCALES, CALENTAMIENTO VOCAL.



Abstract

Singing is one of the branches most studied in the world of music, which is why, having a high demand, many people want to sing either solo, in chorus or enter other popular genres, unfortunately in our country there is no type of evaluation, neither a preparation to choose voices and to say the selection process; therefore there is a need to show a number of patterns that can serve and be used to select singers in various fields and genres, through a tutorial, using teaching methods applied to singing as well as cultural practices, development and voice processing at different ages and the techniques used by the masters and pedagogues of this art, which are certainly a guide to this process.

Key Words

CHOIR, SING, SINGING TECHNIQUES, SOLO, A CAPPELLA, CONCERT, CHOIR CLASSIFICATION, CHOIR LOCATION, DIDACTIC GUIDE, MUSIC TYPES, OPERA, CONDUCTOR.



Índice

<i>Resumen</i>	2
<i>Palabras Clave</i>	2
<i>Abstract</i>	3
<i>Key Words</i>	3
<i>Dedicatoria</i>	9
<i>Agradecimiento</i>	10
<i>Introducción.</i>	11

CAPÍTULO I

1. PERSPECTIVAS DE LA INICIACIÓN VOCAL.	15
1.1 INICIACIÓN MUSICAL.	15
1.1.1 El entorno.	15
1.1.2 La edad y la capacidad de aprendizaje.	16
1.1.3 Las metodologías aplicables para el aprendizaje del canto.	24
1.2 LA VOZ Y EL CANTO.	30
1.2.1 Producción vocal.	31
1.2.2 Clasificación de las voces.	36
1.2.3 Las voces en las etapas del desarrollo.	41
1.2.4 Voces solistas y cantantes de géneros vocales.	44
1.2.5 Enfermedades vocales frecuentes	47
1.3 TÉCNICAS VOCALES.	53
1.3.1 Técnicas vocales tradicionales.	53
1.3.2 Métodos del canto popular.	55

CAPÍTULO II

2. PRÁCTICAS MUSICALES CORALES.	60
2.1 EL CANTO GRUPAL O CORAL.	60
2.1.1 Clasificación de los coros.	61



2.1.2 Disposición coral.	67
2.2 GÉNEROS MUSICALES CORALES.	71
2.2.1 Géneros del canto lírico.	73
2.2.2 Géneros del canto popular	77
2.3 AGRUPACIONES CORALES ECUATORIANAS SELECCIONADAS PARA LA INVESTIGACIÓN DE CAMPO.	85
2.3.1 Investigación de campo.	86
2.3.2 Estructura de la entrevista.	91
2.3.3 Resultados.	92

CAPÍTULO III

3. GUÍA DIDÁCTICA PARA LA SELECCIÓN DE VOCES, SOLISTAS, CORO Y GÉNEROS VOCALES.	109
3.1 DEFINICIÓN DE GUÍA DIDÁCTICA	109
3.2 PRESENTACIÓN DE LA GUÍA DIDÁCTICA	109
3.3 ESTRUCTURA DE LA GUÍA DIDÁCTICA.	112
3.3.1 Guía Didáctica del Maestro.	113
3.3.2 Guía didáctica del Aspirante.	159
3.3.3 Formato del modelo de la guía didáctica para la selección de voces, solista, coro y géneros vocales.	167
<i>Conclusiones y Recomendaciones</i>	174
<i>Bibliografía</i>	184
<i>Anexos</i>	193
ANEXO I. Ficha de Investigación de Campo empleada para la guía de selección de voces, solista, coro y géneros vocales.	193
ANEXO 2: Cuidado de la voz	194
ANEXO 3: Consideraciones para elegir el repertorio de canto	196
ANEXO 4: Glosario de Términos Musicales (CURSO DE DIRECCIÓN MUSICAL), Salt Lake City, Utah	199



Universidad de Cuenca
Cláusula de derechos de autor

Johanna Alexandra Lucero Gushñay, autor/a de la tesis "**Guía Didáctica para la selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales**", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Instrucción Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 08 de diciembre de 2015

Johanna Alexandra Lucero Gushñay
C.I: 0104799085



Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

Johanna Alexandra Lucero Gushñay, autora de la tesis "**Pedagogía de la voz: Guía Didáctica para la selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales**", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 08 de diciembre de 2015

Johanna Alexandra Lucero Gushñay
C.I: 0104799085



“El más antiguo, el más verdadero y el más bello órgano de la música, el origen del cual nuestra música debe provenir, es la voz humana”.

Richard Wagner
(1813 – 1883)



Dedicatoria

A Dios, el ser que me dio la fuerza para cumplir con esta meta, y que en los momentos más oscuros me guió con su luz y amor. A mis seres queridos de los que he recibido apoyo incondicional. A quienes sin creer en mí, me impulsaron para cristalizar mis sueños.



Agradecimiento

Al creador, por las fuerzas que me da para culminar con esta meta en mi vida.

A mis padres: Jenny y Patricio, por dejarme siempre tomar mis decisiones y apoyarme incondicionalmente.

A mi hermano Pablo, por compartir las risas y las lágrimas.

A mis amigos que han sido pieza fundamental en mis momentos difíciles.

A ti Juan, por haberme impulsado a ser mejor, por animarme y verme como realmente soy, aunque nuestros caminos siempre han estado en “canales” diferentes y al final separados completamente.

Un agradecimiento especial a mi tío Jorge por constituir esa persona que siempre me motivó para ser músico.

A mi director de tesis por impartir sus conocimientos en este trabajo y por convertirse en un amigo más.



Introducción.

El presente trabajo ***Guía Didáctica para la selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales*** tiene por objetivo general: “Estudiar los procesos educativos, técnico musicales adecuados de la voz y selección de cantantes, desde la pedagogía especializada”, la misma que parte de la problemática de que la formación de maestros dentro del campo musical y vocal es indispensable para desempeñarse profesionalmente como individuos que selecciones músicos y cantantes utilizando como herramienta la presente Guía Didáctica, con el fin de que aporten al desarrollo cultural de nuestro medio.

Sus objetivos específicos son:

- Investigación bibliográfica, registro audio visual, documental, de cantantes y sus voces. Además de ver, mostrar y entender su relación con la psicología y la sociedad.
- Analizar los métodos pedagógicos, clasificación de las voces, tipos de coros y formas de selección de cantantes en Quito, Guayaquil y Cuenca desde la investigación de campo. Estudio de casos dentro del ámbito coral.
- Elaborar una guía didáctica de selección de voces solistas, coristas o cantantes de diversos géneros con recomendaciones para su formación bajo los métodos pedagógicos adecuados.

La guía didáctica para la selección de voces, solistas, coro y géneros vocales, será utilizada como una herramienta de formación en el proceso vocal, para los docentes que se desempeñan como directores o guías de agrupaciones corales. Para ello, se debe considerar una serie de aspectos relacionados con la pedagogía musical y de la voz basados en las metodologías de Dalcroze, Ward, entre otros, que permitan el desarrollo integral del músico. (Rodríguez S. M., 2010). También se analizará la voz desde su clasificación, selección, formación hasta la relación con las diferentes áreas, tanto musicales como



psicopedagógicas; y, por último la relación que tiene con la sociedad. Es así que, se tiene como objetivo central contribuir de manera significativa con una serie de pautas que ayuden a llevar a cabo este proceso de selección de voces en las diferentes edades (niños, jóvenes y adultos), además de las recomendaciones que permitan mejorar la calidad vocal y la técnica de nuestros cantantes.

Para realizar la presente tesis se ha empleado la siguiente metodología:

- Método Analítico Sintético: se utiliza este método por que *describe* a la voz desde diferentes puntos (fisiológicos, sociales, etc.), *observa* coros los mismo que sirven para elaborar la guía didáctica, además de que *enumera*, *clasifica* tipos de voces y coros; por ultimo *ordena* la guía didáctica y sus elementos dentro de la investigación.
- Métodos de investigación cualitativa-cuantitativa: método utilizado para la medición de resultados de la investigación de campo.
- Método Cuántico Experimental: aplicado en la elaboración de la guía didáctica a partir de la investigación, análisis de resultados y ordenación de contenidos.
- Método Deductivo: se utiliza para generar las conclusiones del presente trabajo.

Uno de los propósitos de todo este proceso de investigación, es capacitar en el Área del Canto a los maestros y guías de coros, de tal manera que, pueden ser los gestores de nuevos talentos musicales. Además de conformar coros que ayuden a fortalecer las capacidades musicales de los estudiantes, para ello es importante conocer los tipos de coros, ya sea por edades, por la cantidad de integrantes, por el tipo de voces, por la función que cumplen o por la instrumentalidad; así como las posibles disposiciones corales (formaciones para ensayos y para presentaciones). También se describen algunos géneros vocales, entendiendo que un género es “*un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas*” (Fabbri, 2014) por lo que, se ha dividido en dos grupos: géneros del canto lírico y géneros del canto popular, los mismos que siguen una



serie de reglas que permiten diferenciarlos e identificarlos, además ayudan a entender de mejor manera la música coral, tanto académica como popular.

Otra de las herramientas utilizadas para el desarrollo de la Guía didáctica, ha sido la investigación de campo, la misma que se ha llevado a cabo en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca, siendo entrevistados y observados un total de 14 coros, con el fin de utilizar la experiencia musical que tiene cada agrupación, en el desarrollo de esta Guía Didáctica, lo que ha sido fundamental para entender una pequeña parte de la realidad coral de nuestro país y como se ha desarrollado el trabajo musical, que en la mayoría de los casos ha sido empírico y por iniciativa de los directores. Una realidad que parece ser el común denominador en las agrupaciones corales que están en proceso de formación, pero que puede cambiar capacitando y educando tanto a cantantes como directores, como menciona el Ab. Juan Carlos Escudero, entrevistado 5 de agosto de 2014 en la ciudad de Guayaquil *“No basta solo con cantar “bonito” sino demostrar que se tiene un oído musical, así como ritmo y otras características propias de un corista”*.

Se debe mencionar también que el resultado de este trabajo es aplicable para las edades desde la segunda infancia (6-11 años) hasta la etapa jubilar (70 -80 años), ya que se abarcan las etapas del desarrollo humano propuestas por María Eugenia Mansilla A. (Mansilla, 2000), así como los cambios que experimenta la voz de acuerdo a la edad, lo que sirve para tener una idea de cómo trabajar con las voces en cada etapa y realizar una mejor selección.

Para finalizar, otra de las razones por las que se realiza esta tesis se debe a que el mundo actual exige que estemos a la par con las nuevas propuestas pedagógicas y de vanguardia, en consecuencia es indispensable que nuestro sistema de educación musical comience a trabajar para estar a la altura de éstas vanguardias y que mejor que empezar por medio del canto, teniendo presente que la música puede tocar la mente y el corazón de las personas.



Capítulo I

PERSPECTIVAS DE LA

INICIACIÓN VOCAL



1. PERSPECTIVAS DE LA INICIACIÓN VOCAL.

1.1 INICIACIÓN MUSICAL.

La iniciación musical de un individuo: niño, joven o adulto, involucra una serie de factores que servirán para explotar al máximo las capacidades musicales e instrumentales, los mismos, se encuentran mencionados y sustentados en propuestas pedagógicas musicales de la talla de: Piaget, Violeta Hensi de Gainza, Kodaly, Susuki, Shuter-Dyson, Gabriel, entre otros. Estos factores son: el entorno, la edad y la capacidad de aprendizaje y las metodologías aplicadas en la enseñanza-aprendizaje de la música.

1.1.1 El entorno.

El entorno de una persona se liga con todo lo que le rodea; es decir, con las condiciones en las que un individuo se desarrolla, en nuestro caso en el campo musical; y, a su vez como se relaciona con la sociedad al poner en práctica lo aprendido en las aulas de música, es por ello que de “**el entorno**” dependerá una parte importante del aprendizaje musical, así lo afirma Susuki al decir que el ser humano es producto del ambiente que lo rodea (Rodríguez, 2003). Un aspecto importante que resalta es que, la psicología social se relaciona con el entorno y éste a su vez con la familia, es por ello, que el entorno musical del niño está subordinado a los hábitos que predominan en su medio familiar (Zenatti, 1991), en otras palabras si en la familia existen músicos es probable que el niño también los sea, así como el gusto por algún género musical dependiendo de lo que se escuche en su hogar.

La psicología social también contribuye a que reflexionemos sobre la importancia de la comunicación entre los miembros de la familia, la influencia que ejercen los grupos sociales que se frecuentan, el pertenecer a orquestas, coros o cualquier tipo de grupo musical en los que se desarrollen las habilidades musicales, la experiencia rítmica que se da entre los individuos a través de audiciones y la práctica musical; y por último, el estímulo, el mismo que permite que el gusto



musical se desarrolle, y en consecuencia lo que no le gustaba a una persona se convierte en algo interesante y nuevo por descubrir; Farnsworth lo llama **“la fuerza de la costumbre”** o ampliar el aprendizaje con perseverancia (Zenatti, 1991).

El entorno y su influencia en el estudiante de música dará varios resultados, uno de éstos es el comportamiento musical, lo que los neoconductistas llaman herencia biológica, fruto del aprendizaje adquirido a lo largo de la existencia, sean adquiridos en la familia o en los grupos sociales, como lo hemos mencionado anteriormente; entendiendo que dentro de estos grupos sociales se encuentran amigos, músicos y maestros, que serán los encargados de educar y trabajar conjuntamente con el entorno del estudiante de música, y así explotar al máximo las capacidades musicales utilizando los recursos adecuados tanto pedagógicos como psicológicos, de la misma manera que lo aplica Carl Orff y Kodaly al usar el folklore de su país como una herramienta de enseñanza que, ayude al niño a aprender música con sonidos que le son familiares; es decir, con los que su entorno le ha proporcionado y le ayuden a esta formación en las aulas de música.

1.1.2 La edad y la capacidad de aprendizaje.

En el ámbito musical la edad está ligada directamente con la capacidad de aprendizaje del estudiante de música, también podríamos hablar sobre el ‘cuando’ se debe aprender música y en el ‘como’ se aprende música, debido a que si bien no existe una regla de la edad en la que se debería iniciar el estudio musical, algunos pedagogos coinciden en que más pronto se lo haga es mejor. Sin embargo, otros afirman que nunca es tarde para empezar el aprendizaje y que este arte está al alcance de todos aquellos que tengan el deseo de aprender; es por ello que lo más acertado es realizar una división de las edades (desde el nacimiento hasta la senectud) y clasificarlas por etapas para poder relacionarlas con las capacidades de aprendizaje del individuo; para realizar esta clasificación se tomarán las **etapas del desarrollo humano**, de María Eugenia Mansilla A. (Mansilla, 2000) como base del aprendizaje musical, la etapas: Etapa Prenatal, Etapa Formativa, Etapa Laboral y Etapa Jubilar.



a) PRENATAL (desde la gestación hasta el nacimiento). Es la etapa en la que el feto da inicio a su desarrollo como ser humano, es el momento en el que recibe su herencia genética, así como una limitada relación con el exterior al tener contacto directo con la madre, es susceptible a estímulos sensoriales, entre ellas la música; siendo el principal órgano receptivo el oído y los principales estimuladores, los padres.

Por lo tanto, lo real es que el oído funciona desde temprano y que se trata de un órgano extremadamente sensible y complejo, capaz de absorber y procesar una diversidad de estímulos y estructuras sonoras (Gainza, 2003), lo que significa que el cerebro no nace virgen, comprobándose con ejemplos de estudios que demuestran, que si una madre canta al bebe una canción de cuna reiteradas veces durante la gestación, en el momento que el niño nace reacciona físicamente a este estímulo; es decir, al escuchar la canción que la progenitora le cantó durante la gestación. (Noriega, 2002)

En conclusión, un individuo tiene relación con la música desde el momento que es concebido, debido a que su cerebro maduro y su oído son capaces de percibir estímulos externos, los mismos que se desarrollan durante toda la gestación y son continuados cuando nacen a través de la estimulación temprana hasta el momento que empiezan a desarrollar otras capacidad como el habla y la motricidad; por lo tanto, se puede decir que, en la etapa prenatal se utiliza la música como un instrumento de comunicación entre él bebe y el entorno que le rodea, siendo el principal hilo conductor la madre; y de estas herramientas la más utilizada, el canto.

b) FORMATIVA (desde los 0 hasta los 17 años). Es la etapa en la que, se adquiere gran parte de conocimientos que ayudan desarrollar destrezas en todos los campos del aprendizaje, ya sea por **adaptación**, es decir la relación con lo externo: familia, escuela y colegio; o por **organización**, en otros términos su relación con lo interno: pensamientos y esquemas propios, capaz de interactuar madura y responsablemente en el conjunto social; logrando el pleno desarrollo del potencial humano con que nació, de esta manera el niño se desarrolla física y

psicológicamente hasta adquirir estructuras que le permiten interactuar en los grupo sociales de las personas mayores. (Dep. de Filosofía I.E.S. S. Nicolás de Tolentino).

En la espiral del desarrollo musical de Swanwick y Tillman el aprendizaje es cílico y acumulativo, es decir que, toda nueva etapa de desarrollo cognitivo necesita lo aprendido con anterioridad para continuar con una nueva fase de aprendizaje, (Mills, 1997). En la figura a continuación se observa el funcionamiento de la espiral del desarrollo musical.

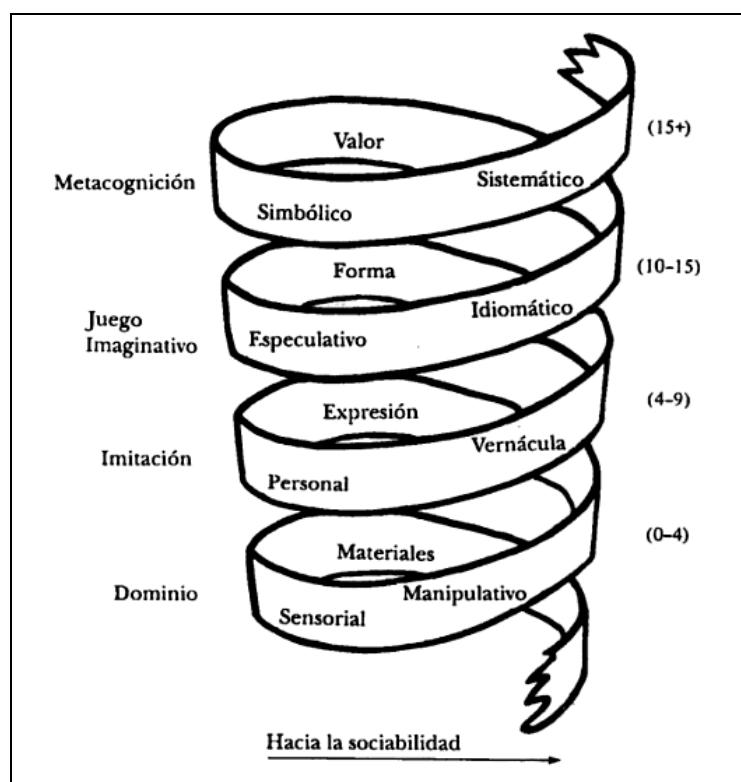


Fig. 1. Espiral del desarrollo musical de Swanwick y Tillman
Fuente: Mills, J. (1997). La música en la enseñanza básica. Pag. 129

Para facilitar el estudio de esta etapa se dividirán en dos grupos: Niños y Adolescentes.

- **Niños:** Una de las características de la educación en la niñez es que, a nivel generalizado se culmina la primaria para pasar a la secundaria; en nuestro país se culmina la educación básica media (inicial a séptimo); para pasar a la educación básica superior (octavo, noveno y décimo); y, en lo



que se refiere a la formación musical especializada se finaliza el nivel inicial y se pasa al nivel técnico. Según María Eugenia Mansilla (2000); la niñez es uno de los periodos de desarrollo mejor estudiado, ya que este posee un ritmo de crecimiento que se puede dividir en dos grupos:

- ◆ **La Primer Infancia (0–5 años).** También se le denomina la edad vulnerable y se caracteriza por el alto grado de dependencia y su alta morbi-morbilidad (alto índice de mortalidad).
- ◆ **La Segunda Infancia (6–11 años).** También se le denomina edad crítica y se caracteriza por la apertura al mundo externo y por la acelerada adquisición de habilidades para la interacción.

Siguiendo el desarrollo cognitivo de Jean Piaget dividiremos en tres sub etapas desde los 0 hasta los 11, y se relacionaran con las características de la espiral del desarrollo musical de Swanwick y Tillman.

AÑOS	0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16		
Sensoriomotriz (de 0 a los 2 años)	Uso de la imitación, memoria y el pensamiento.		
Preoperacional (de los 2 a los 7 años)	Uso del lenguaje y la habilidad para pensar en forma simbólica.	CARACTERÍSTICAS DE PIAGET	
Operacional Concreta (de los 7 a los 11 años)	Resuelve problemas concretos en forma lógica, entiende la reversibilidad.		
Dominio de los Materiales (de 0 a los 4 años)	Modo sensorial: Se siente atraído por el timbre de los instrumentos, desarrolla un gusto por los sonidos. Modo manipulativo: Se despierta la necesidad de manipular los instrumentos. Exploración y control de lo materiales musicales.		MODELOS EVOLUTIVOS BASADOS EN LA ESPIRAL DE SWANWICK Y TILLMAN
Imitación y Expre- sión Materiales (de los 4 a los 9 años)	Modo personal: Imitación del entorno sonoro, expresividad vocal en las canciones y composiciones a través de los cambios de ritmo y dinámica. Modo vernáculo: Uso de los modelos musicales, melodías y ritmos repetitivos tomados del entorno, sus composiciones son menos espontáneas y más previsibles.		
Juego Imaginativo (de los 9 hasta los 15 años)	Especulativo: se despierta el interés por la manipulación de la forma y la estructura, es decir que un ritmo repetido cambiará repentinamente buscando sorprender. En forma gradual, se va puliendo el uso de la sorpresa y el contraste.		
AÑOS	0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16		

Cuadro N° 1: Basado en el enfoque genético de J. Piaget
Fuente: Tomado como referencia de los Docentes del Colegio Toscana (2011).
Ilustración: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

Se debe tener en cuenta que el aprendizaje musical se puede iniciar en niños de cualquier edad, debido a que, este se da de forma natural, por contacto o por contagio como lo afirma la Dra. Violeta Gainza, al referirse que un individuo tiene un apego a la música a través del medio que le rodea o también al explorar su propia musicalidad¹, ya sea esta por la experimentación o la educación en un centro especializado.

- **Adolescentes:** Procedente del latín, el término **adolescentia** designa la época de la vida que discurre entre la infancia y la juventud. La adolescencia es el período de transición biológica, cognitiva y psicosocial que va desde la niñez hasta la edad adulta (Berger, 2004), comprende las edades desde los 11 o 12 años hasta los 17 años; el cuerpo termina de desarrollar su aparato respiratorio, circulatorio y reproductivo, también se define su identidad social y de género; para Jean Piaget esta es la última etapa del desarrollo (Mansilla, 2000).

AÑOS	11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21	Operacional Formal (11 años en adelante)	Su pensamiento se vuelve más científico, desarrolla interés por aspectos sociales.	CARACTERÍSTICAS DE PIAGET
Juego imaginativo (de los 9 hasta los 15 años)			Idiomático: Uso de estereotipos y clichés, el fin perseguido parece ser llegar a adulto en la producción musical emulando a intérpretes conocidos, tiene autenticidad armónica; además trabaja en un lenguaje musical en particular el mismo que puede ser popular o académico.	
Meta cognición (de los 15 años en adelante)			Simbólico: Se produce una mayor conciencia del poder afectivo de la música, el modo simbólico se distingue por la capacidad de reflexionar sobre la experiencia musical y está relacionado con un mayor conocimiento de sí mismo. Sistématico: En este nivel la persona está altamente evolucionada capaz de reflexionar y razonar sobre su experiencia en la música por una vía intelectualmente estructurada. Es decir puede componer usando sistemas nuevos, hacer crítica e investigación musical dentro del campo musicológico, histórico, teórico y práctico.	MODELOS EVOLUTIVOS BASADOS EN LA ESPIRAL DE SWANWICK Y TILLMAN

Cuadro N° 2: Basado en el enfoque genético de J. Piaget
 Fuente: Tomado como referencia de los Docentes del Colegio Toscana (2011).
 Ilustración: Dis. Juan Pablo Tigre Amón.

¹ Musicalidad: Definida como cualidad o carácter musical.



En la adolescencia la música tiene un valor técnico debido a que, si bien el alumno aprende y adquiere destrezas en la lectura musical, el dictado, la teoría de la música y el instrumento, también desarrolla otras destrezas individuales y colectivas; por ejemplo tiene tendencia a formar grupos corales, se interesa por la tecnología e instrumentos más complejos, también desarrolla un criterio en cuanto a la elección de lo que escucha y los músicos que captan su atención; es decir que, su capacidad es más concreta y selectiva (Flores, 2008).

Desde el punto de vista de la psicología social, la música puede contribuir en el proceso de afirmación de la personalidad, ya que busca vínculos que le ayuden a identificarse y relacionarse con los demás. Además, la música es utilizada para el desarrollo personal y la formación de su identidad, lo que puede ayudarnos a comprender el desarrollo mental y emocional de los adolescentes. (Zillmann & Gan, 1997)

c) LABORAL (desde los 18 hasta los 64 años). En esta etapa la mayoría de los jóvenes terminan la secundaria, se ven en la necesidad de elegir una carrera universitaria para formarse profesionalmente, ya se les reconoce como mayores de edad. Durante esta etapa formativa deben haber desarrollado las habilidades y destrezas para desenvolverse con autonomía de pensamiento y acción en la vida social, para adquirir compromisos de familia propia y relaciones de pareja (Mansilla, 2000).

El aprendizaje musical, si bien se trata de enseñar los mismos contenidos que a los niños y adolescente, se debe tener en cuenta que los intereses y las capacidades son diferentes; ya que, la mayoría de adultos buscan una capacitación profesional, por lo tanto, la enseñanza tiene que ser encaminada con este fin. También existen los casos de aquellos adultos que siempre quisieron aprender música y no pudieron por diferentes causas y por último los padres cuyos hijos estudian música, y ven la necesidad de aprender para poder colaborarles en las tareas y reforzar los vínculos afectivos. (Carrasco, 2012)



El aprendizaje musical en adultos no requiere de técnicas especiales o métodos pedagógicos específicos para la edad, ya que se pueden utilizar todos aquellos que el educador considere que pueden contribuir con el aprendizaje, debido a que, en esta edad se requiere más de la creatividad; claro está, en el caso de que el adulto nunca haya estado vinculado con la música y parta desde cero. Sin embargo uno de los métodos que se pueden aplicar en el adulto es el método Dalcroze, método que relaciona el movimiento corporal y la música (Vernia, 2012), desarrollando la motricidad global, parcial y fina, además de formar el oído a través del movimiento, esto se conoce como **eurhythmics**² (euritmia).

También se puede utilizar el método de los aprendizajes significativos de Ausubel, el mismo que fomenta en los alumnos formas activas del aprendizaje, debido a que ‘quieren’ aprender música y requieren ser motivados para hacerlo; por lo tanto, el material presentado debe tener una estructura interna organizada, que sea susceptible de dar lugar a la construcción de significados (Fernández R. , 2007). En el caso de los adultos que aprenden música sería fundamental este método, ya que la mayoría son profesionales con trabajos de oficina que no están muy activos.

d) JUBILAR (desde los 64 años en adelante). Comprenden todos aquellos adultos que se han retirado de la etapa laboral activa, en este punto la música se vuelve un tema de inclusión, ya que por la edad el estudiante se vería imposibilitado a realizarse profesionalmente como músico, cabe aclarar que no se puede asegurar que esto sea imposible, pero si poco probable. (Rodríguez S. , 2003) afirma que:

“Es posible musicalizar a cualquier persona, de cualquier nivel cultural, condición social y edad. Tan sólo es necesario adecuarse a las circunstancias personales de cada individuo, a los condicionamientos que presenten los grupos de “alumnos”, romper las barreras establecidas por la vergüenza o por cierto temor ante aquello que se desconoce, por el miedo a hacer el ridículo. En pocas palabras: ser parte de la Música”. (pág. 216)

² Eurhythmics: Euritmia, estudio de los elementos rítmicos mediante el movimiento por el espacio. (Pilar Lago Castro)

Un punto importante de la tercera edad en lo que se refiere a los métodos pedagógicos que se podrían aplicar en la enseñanza – aprendizaje, es el común que tienen con las metodologías aplicadas en los niños, ya que se puede enseñar música a los adultos mayores con métodos lúdicos, teniendo en cuenta que en la tercera edad la música se aplica como terapia y como una actividad de relajación, además de que por lo general son personas motivadas y con mucho tiempo libre.

En los adultos mayores, se recomienda utilizar el modelo de la práctica musical creativa propuesto por María del Valle de Moya y Raquel Bravo, en donde, se afirma que los aprendizajes de creatividad ayudan a una apertura mental tanto del educador como del educando, puesto que, cada persona debe descubrir su propio camino, provocar preguntas con sus correspondientes respuestas, procesarlas, comprenderlas y hacerlas propias. En el siguiente cuadro, se muestran los beneficios de esta práctica creativa:

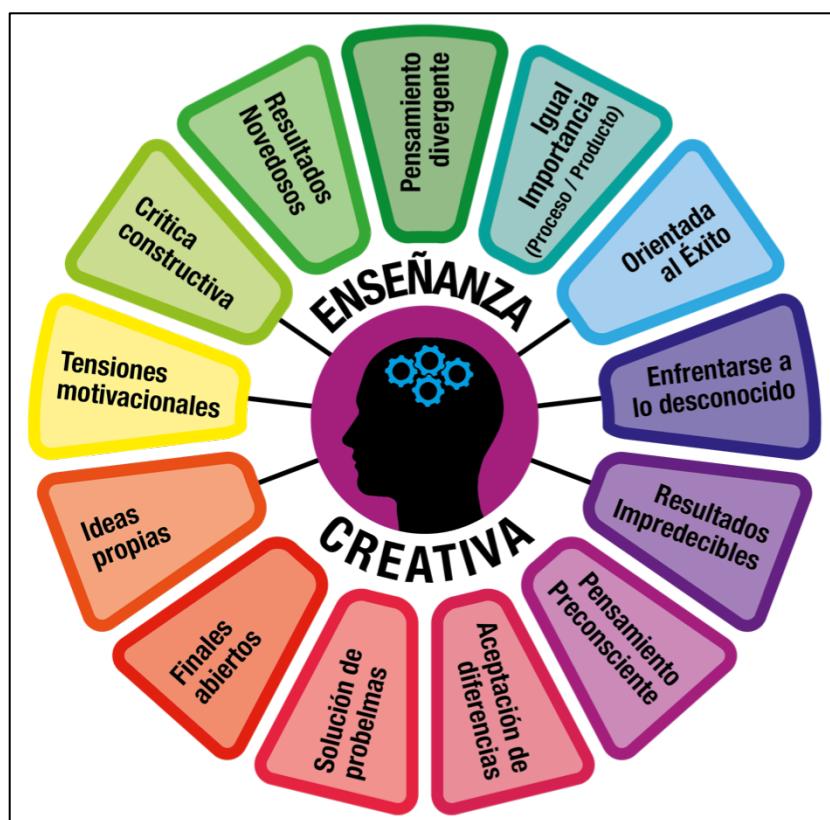


Fig. 2. Práctica musical creativa de María del Valle de Moya y Raquel Bravo

Fuente: María del Valle de Moya Martínez, (2009) Pag. 223

Ilustración: Dis. Juan Pablo Tigre Amón



1.1.3 Las metodologías aplicables para el aprendizaje del canto.

En la educación musical existe una serie de recursos, métodos y teorías que son aplicables en la enseñanza – aprendizaje de la música, los mismos que están relacionadas con la psicología y la pedagogía musical ya que, una correcta metodología ayudará a desarrollar las capacidades musicales del alumno, tanto en la práctica del instrumento como en la teoría musical. Dentro de las metodologías y teoría pedagógicas se resaltan las propuestas por Dalcroze, Kodaly, Willems y Ward, debido a que utilizan el canto como base del aprendizaje musical y también porque servirán de orientación para la guía didáctica que se elaborará posteriormente.

a) MÉTODO WILLENS. Propuesto por Edgar Willens (1890 – 1978), se basa en la relación entre el hombre y la música, a través de la voz y el movimiento, usando la educación musical como un medio para armonizar el ser humano y favorecer a que alcance su plenitud; viviendo la música de manera natural y espontánea, dirigida a todos sin importar origen, edad y aptitudes musicales; sin embargo se propone un trabajo desde los primeros años de vida basándose en las canciones, por su cercanía al mundo sonoro infantil y por la totalidad de elementos musicales que encierran (Serrano & Gil, 2003). El método Willens consiste en:

- Contribuir a la apertura general y artística de la persona, en unidad y unicidad;
- Desarrollar la memoria, la imaginación y la conciencia musicales;
- Preparar al canto coral, al solfeo, a la práctica instrumental y la armonía;
- Favorecer la música en familia y los diferentes aspectos de la vida musical.

Es importante resaltar que para el método Willens la práctica vocal y el movimiento son bases fundamentales en el desarrollo de competencias musicales, (Escudero, 2014), favoreciendo el crecimiento y evolución del ser humano para una mejor visión de la vida, mejor relación con el entorno y con los principios de vida que unen la música y el ser humano.



b) MÉTODO WARD. Creado en Estados Unidos por la pedagoga Justine Ward (1879 – 1975), en sus inicios la metodología de Ward tenía un enfoque católico, en el cual el canto gregoriano era su objetivo fundamental, con el fin de promover la participación de los alumnos en la liturgia y la creatividad musical, siendo el eje principal, el Canto.

Para el método Ward el principal instrumento es la voz, por esta razón clasifica las voces en tres tipos, con la finalidad de no descartar a nadie, sino encontrar el mejor perfeccionamiento posible y de esta manera identificar el nivel musical y vocal de cada estudiante. (Rodríguez S. , 2003).

- **Optimas:** Buena voz y sentido del ritmo.
- **Regulares:** Buena voz y regular sentido del ritmo; o buen sentido del ritmo y regular voz.
- **Malas:** Poseen mala voz y mal sentido del ritmo.

El método requiere una correcta educación de la voz, ya que no solo se preocupa de la entonación, los ejercicios de vocalización se centran en el respiración y la emisión del sonido, en donde los alumnos utilizan los **gestos quironómicos**³, y a diferencia de otros métodos este sugiere la no utilización de instrumentos musicales en la ejecución vocal para un mejor desarrollos de la afinación y el oído. En lo que se refiere al ritmo este se va dominando conforme se avance es el desarrollo de las clases. Para Serrano & Gil (2003), esta propuesta pedagógica consta de cuatro partes:

- **Formación de la voz y del oído:** Desarrollo del sentido rítmico (binario-temario), ejercicios melódicos en modo mayor y menor, dictado, improvisación. Canto popular y fononímia.
- **Vocalización:** Ejercicios melódicos en modo mayor y menor, modos

³ Quironómicos: Técnica utilizada durante la Edad Media en su aplicación al Canto llano como herramienta pedagógica. La mano dibujaba en el aire la evolución de las melodías y sistematizaba en cierto tipo de gestos los diversos conjuntos sonoros que constituyan entidades melódicas establecidas. La quironimia fue un procedimiento básico para interpretar música en sistemas musicales ágrafo, sin notación musical escrita, cuando la transmisión oral era el único medio de asegurar la pervivencia de la música. (Sánchez, 2012)



gregorianos, improvisación y composición, formas musicales elementales, canción infantil y canto gregoriano y profundización en la fononímia.

- **Respiración:** Control de la respiración y de la dinámica, intervalos, pentacordes, modulaciones, tonalidad mayor y menor, compases simples y compuestos, síncopas y notas a contratiempo, polifonía de grandes maestros.
- **Canto gregoriano:** Melodía y ritmo en la palabra latina, notación-neumas, vocalización, estudio de cantos para la liturgia.

c) **MÉTODO KODALY.** Método pedagógico propuesto por el húngaro Zoltan Kodaly (1882 – 1967), parte de que *“la música no se entiende como entidad abstracta (solfeo en el plan antiguo), sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento)”* (Rodríguez S. , 2003); este método se basa en el canto coral y en la correcta formación del docente, partiendo de principios tales como que la música pertenece a todos, que se debe intentar cantar en grupos corales sin acompañamiento instrumental y que la música folclórica es fuente de melodías maravillosas en donde se puede llegar a conocer el carácter peculiar de muchos pueblos. (Zuleta, 2005), además utiliza tres herramientas pedagógicas básicas:

- Las sílabas de solfeo rítmico (Ta, ti, etc.).
- El sistema de solfeo relativo (solmisación).
- Los signos manuales (fononimia)

Para Kodaly el canto es parte fundamental de la formación musical y dentro de la iniciación musical de un niño, joven o adulto, los métodos empleados en la enseñanza difieren, sin embargo una de las más acertadas recomendaciones para empezar el estudio musical es la **fononimia**⁴, la misma que se puede utilizar en alumnos que no dominen el campo de la lectura musical.

⁴ Fononímia: Lenguaje musical con las manos (Sánchez, 2012).

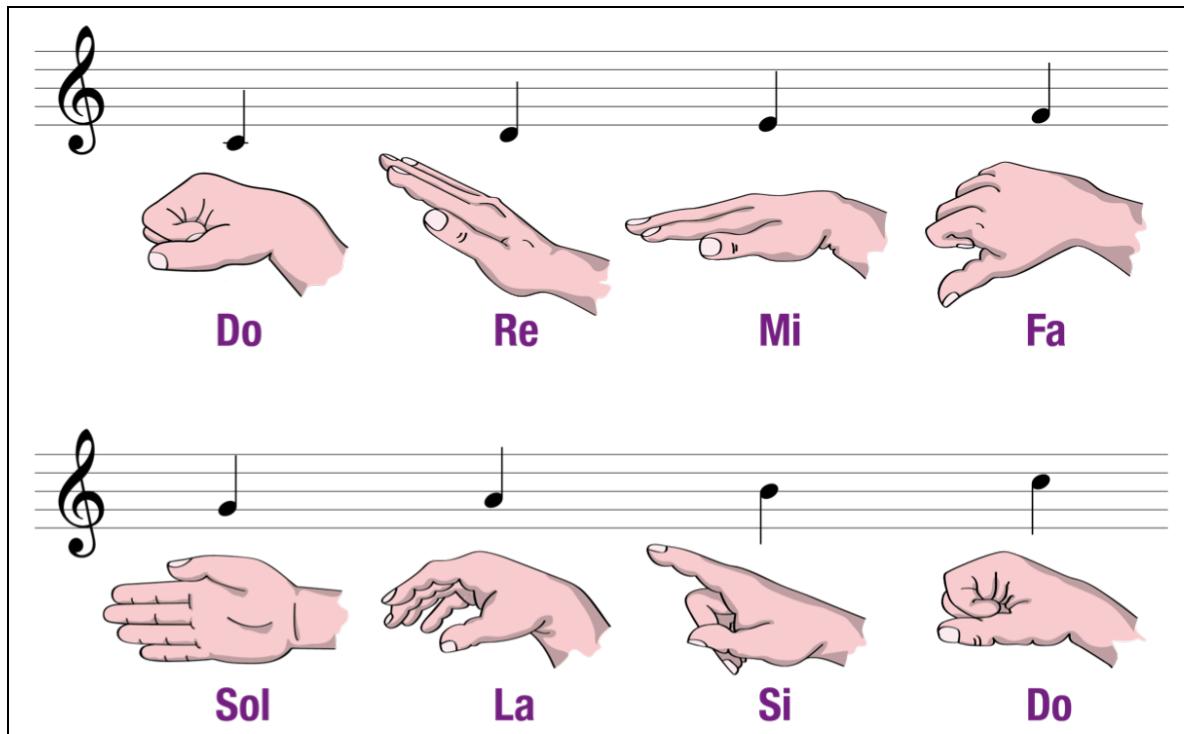


Fig. 3. Fononímia, Z.Kodaly.

Fuente: <http://www.lacasainfantil.com/materiales-y-recursos/fononimia-gestos-con-la-mano-fononimia>
Reedición: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

Además, considera que la iniciación musical debe darse primero en el entorno familiar y luego en las aulas de música; tiene como principio fundamental la **Solmisación**⁵, sistema que sirve para la enseñanza del solfeo y se muestra a continuación:

- **Escala normal:** se cambia el sol por so, y el si por ti.
- **Escala con alteraciones:** alteraciones de bemol se cambia la vocal de la nota por la letra *a* y en el caso del sostenido se sustituye por la letra *i*, no se utilizan los enarmónicos Mi#, Fab, Si#, Dob.
- Las notas de octava utilizan apostrofe al lado derecho del nombre: DO = DO'.

⁵ Solmisación: Uso de sílabas para designar notas (Sánchez, 2012)

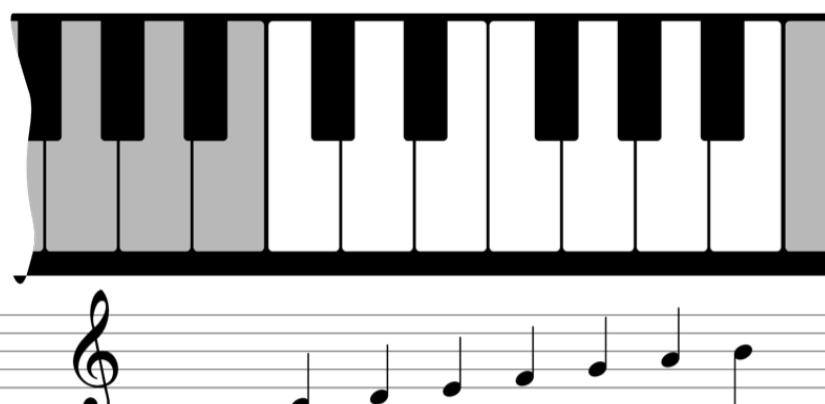


Diagrama que muestra un teclado de piano y una serie de notas musicales (do, re, mi, fa, sol, la, si) en una pentagrama. Debajo del teclado, las notas corresponden a los siete sonidos solfeggiantes: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

NATURALES	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI
	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Ti
SOSTENIDOS	DO	RE		FA	SOL	LA	
	Di	Ri		Fi	Si	Li	
BEMOLES	DO	RE	MI		SOL	LA	SI
	Da	Ra	Ma		Sa	Lo	Ta

Cuadro N° 3. Solmización, Z.Kodaly.
 Fuente: Basado en la información de Sánchez (2012).
 Ilustración: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

d) MÉTODO DALCROZE. Propuesto por Jaques Dalcroze (1865 – 1950), ideó una serie de actividades para la educación del oído y para el desarrollo de la percepción del ritmo a través del movimiento, es conocido como **eurhythmics** (euritmia), este pedagogo se oponía al aprendizaje musical mecánico (Rodríguez S. , 2003) su método se desarrolla a través de ejercicios corporales que permiten crear una imagen interior del sonido, ritmo y forma, aunque en sus inicios se experimentó solo niños, es aplicable para personas de todas las edades; ya que, ayuda a tomar conciencia de nuestro cuerpo desarrollando la motricidad global o gruesa (movimientos amplios) y la motricidad fina (movimientos pequeños y finos).

Los elementos básicos de este método son ritmica, solfeo e improvisación que se corresponden con tres principios fundamentales (Serrano & Gil, 2003):



- Expresión sensorial y motriz. El cuerpo se pone en movimiento conducido por la música. Esto hace que pueda ser aplicado a temprana edad.
- Conocimiento intelectual que se produce una vez adquirida la expresión sensorial y motriz.
- Educación rítmica y musical, educación global de la persona que abarca las facultades corporales y mentales, proporcionando una mayor coordinación entre ellas e incluyendo en éstas la improvisación.

La propuesta de Dalcroze es ejecutada directamente en la práctica vocal, esto se debe a los recursos que utiliza en la enseñanza del canto, recursos que se basan en:

- **Escalas:** Sirven para diferenciar el tono del semitono, las escalas se trabajan a partir del do, esto ayuda a desarrollar la audición musical y se aplica al solfeo ya que se puede poner varios ritmos.
- **Oído Absoluto:** Se desarrolla con el estudio y con la ayuda del instrumento.
- **La improvisación:** Se realiza con los conocimiento musicales que el alumno va adquiriendo, de esta forma se puede saber que tanto está aprendiendo y como puede aplicarlo en la ejecución vocal.
- **La memoria:** Se trabaja con pequeños fragmentos musicales con la finalidad de que el alumno desarrolle la memoria imitativa y vaya asimilando conceptos musicales de forma natural.
- **La concentración:** Se desarrolla sin que el estudiante se dé cuenta a través de propuestas activas y lúdicas.
- **Dictados musicales:** Se lo realizan al final de la clase y su finalidad es desarrollar el oído interno.
- **Dinámica y matices:** Se deben aplicar desde el primer día que el alumno empiece la educación musical, con el propósito de que este interiorice el uso de los mismos de forma natural, musical y creativa; aportando significativamente en la expresividad y musicalidad a la hora de tocar el instrumento.

1.2 LA VOZ Y EL CANTO.

La voz es un instrumento musical, en consecuencia es indispensable que el cantante como todo instrumentista se relacione con su instrumento; es decir, que debe conocer su aparato vocal, como se produce el sonido, así como los órganos que se ven involucrados en este proceso. Además es importante entender la diferencia entre la voz hablada y la voz cantada, ya que, si bien utilizan los mismos mecanismos para su producción, el proceso de cantar es más controlado.

a) LA VOZ HABLADA. Es la voz natural utilizada en la comunicación diaria, esta tiene el siguiente proceso:

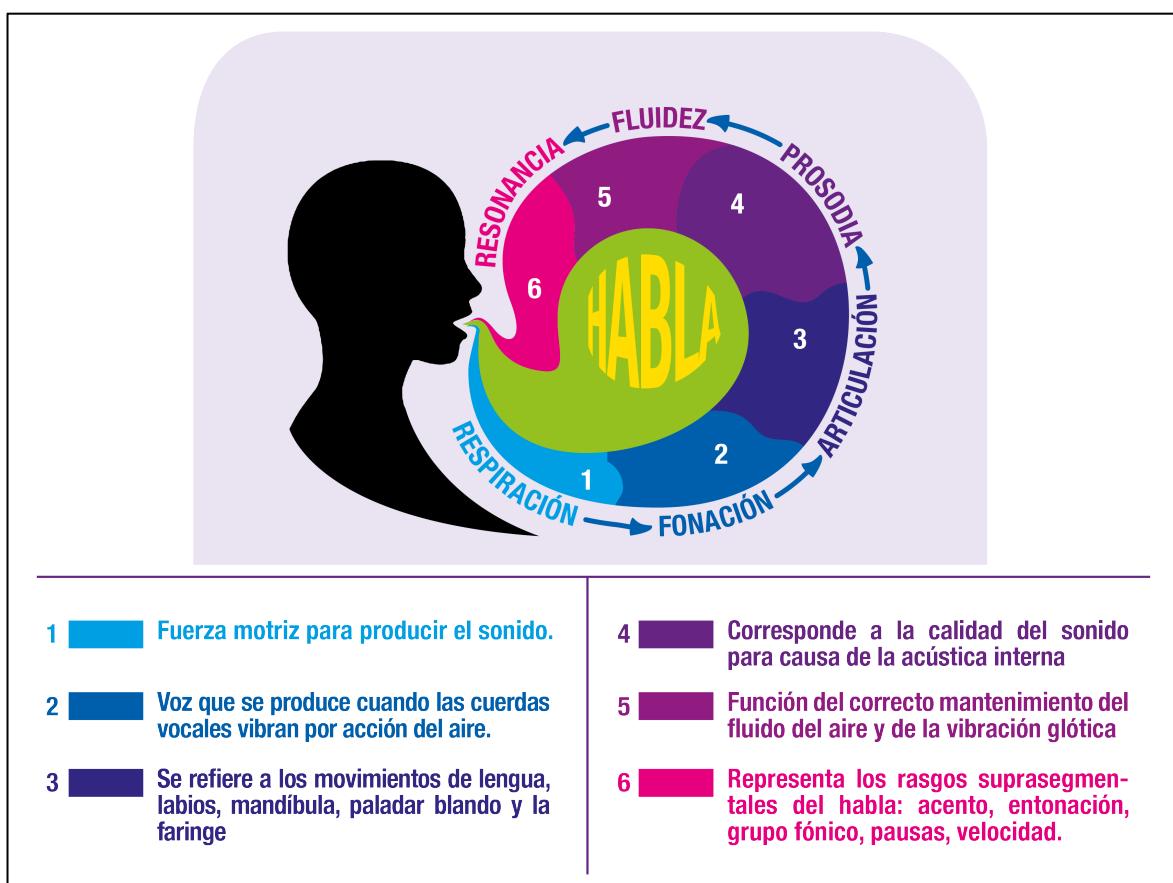


Fig. 4. Basado en el proceso emisión del habla de Eder Noriega Torres (2002), Pág. 15
Ilustración: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

b) LA VOZ CANTADA. Cantar es ponerle color a la voz a través de los sonidos, se utiliza el mismo proceso de la voz hablada, con la diferencia de que,

el canto requiere técnica, control y educación continua. El investigador sueco Johan Sundberg especializado en la voz humana define al canto como: “*Sonido complejo formado por una frecuencia fundamental (fijada por la frecuencia de vibración de los ligamentos vocales) y un gran número de armónicos o sobretonos*”. (Rentería, 2008)

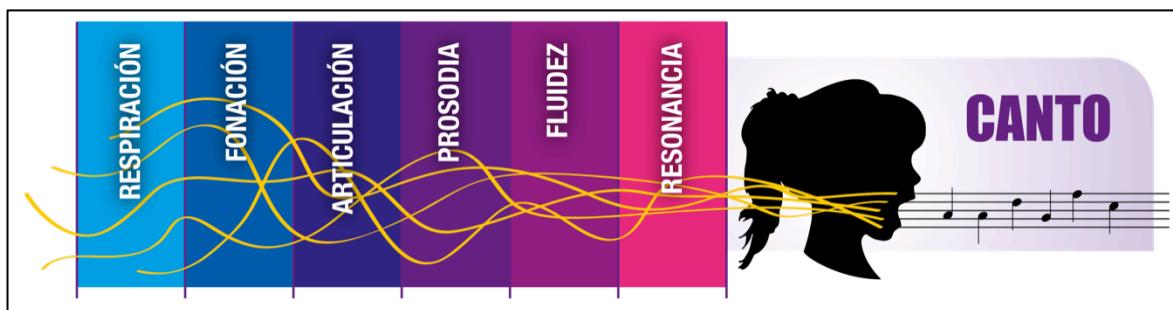


Fig. 5. Basado en el proceso emisión del habla de Eder Noriega Torres (2002), Pág. 15
Ilustración: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

Además las voz hablada; así como, la cantada posee las siguientes cualidades:

- **Altura:** se refiere a la entonación y emisión de los sonidos en las diferentes alturas (grave, media y aguda) y depende de la cantidad de vibraciones por segundo.
- **Intensidad:** es el volumen con el que se emiten los sonidos; es decir, los matices que se utilizan en el proceso de fonación.
- **Timbre:** es la característica básica de un sonido, es este caso es lo que permite diferenciar una voz de otra.
- **Resonancia:** es la proyección de la voz, la misma que depende de la utilización de los resonadores y posee parámetros secundarios de emisión como son: el color (claro u oscuro), el volumen (espesor y cuerpo del sonido) y la mordiente (brillo de la voz).

1.2.1 Producción vocal.

En la producción vocal intervienen los resonadores, el aparato fonador y respiratorio (Camino, 2014); y como toda parte del cuerpo humano el mecanismo por el cual se produce la voz es complicado, sin embargo es importante

conocerlos a groso modo, para tener un mejor control y conciencia a la hora de empezar el estudio del canto.

a) APARATO FONADOR.- La fonación es el proceso por el cual se produce la voz, cuando el aire entre a las cuerdas vocales. Está compuesto por: cuerdas vocales, boca, laringe y glotis.

- **Las cuerdas vocales:** son ligamentos fijados en la laringe a lo largo del borde interno. En posición respiratoria, las cuerdas vocales permanecen abiertas para permitir la respiración y en la fonación o el canto estas se cierran; el espacio que se forma en este proceso se denomina glotis y se encuentra entre los dos bordes libres de los ligamentos de las cuerdas vocales. Las cuerdas miden aproximadamente de 13 a 17mm en las mujeres y de 17 a 24mm en los hombres (Llisterri, 2004), las cuerdas del hombre son más largas que de la mujer.

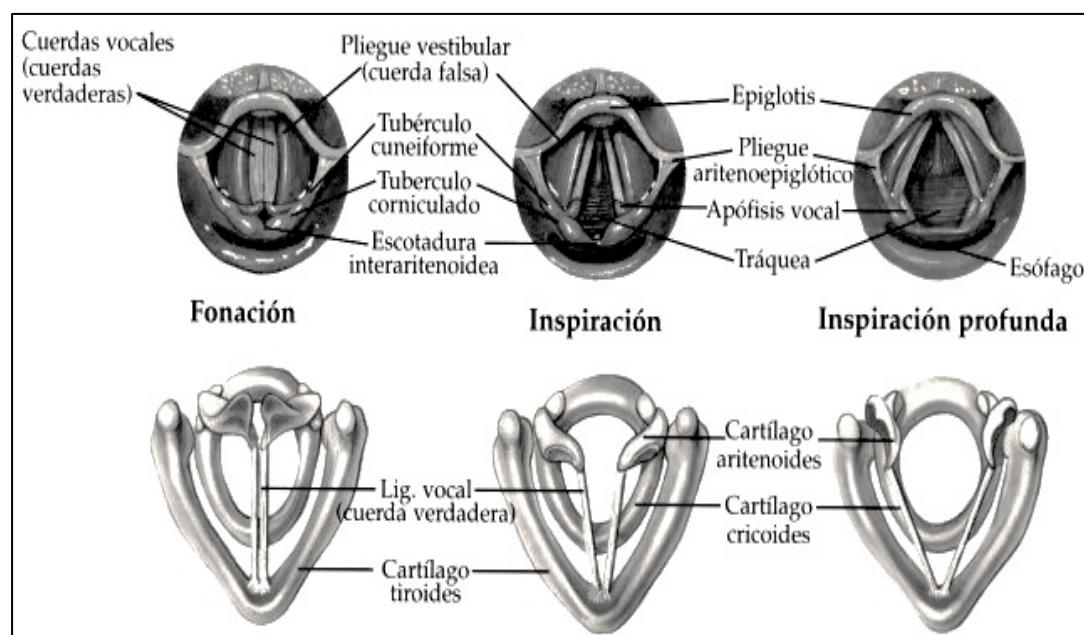


Fig. 6. Cuerdas Vocales

Fuente: http://orlcba.com/estroboscopia_cuerdas_vocales.php

- **La boca:** en la boca se articulan las palabras y los sonidos del canto, además de ser el principal resonador de la voz, puede adaptar su forma y volumen al sonido emitido en los pliegues vocales (cuerdas vocales); la

intensidad o volumen final del sonido será directamente proporcional al área de abertura de ésta (Torres & Gimeno, 1999). La boca está conformada por la lengua, los dientes, los labios, el velo del paladar y la mandíbula.

- **La laringe:** se encuentra a continuación de la tráquea y está constituido por cartílagos, músculos y ligamentos que ayudan a la movilidad (Mansion, 1977). El hueso hioídes es el aparato suspensor y su movilidad resulta esencial en el funcionamiento natural de la voz. Los músculos infrahioideos y suprahioideos son los más implicados en la fonación, estos ayudan a descender la mandíbula en la abertura forzada de la boca. La laringe tiene forma de cono vacío tapizado interiormente por una mucosa, se ubica en la parte media y anterior del cuello (Tulon, 2005), es la caja de resonancia de la voz, por lo tanto, es el principal órgano de la fonación. Los ingleses le dan el nombre de “voice box” o “caja de voz”.

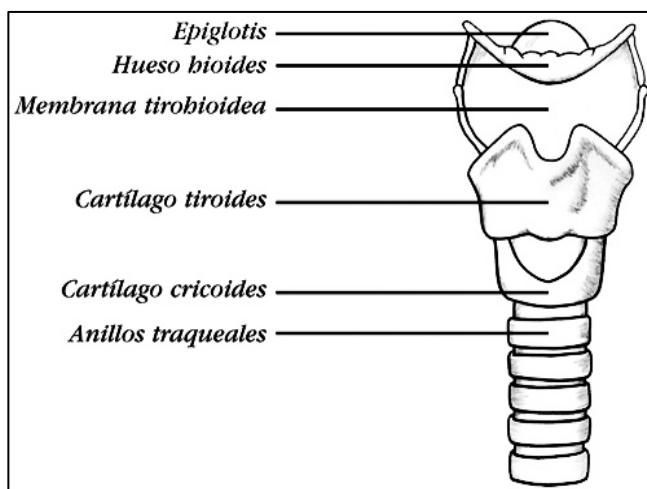


Fig. 7. Visión anterior de la laringe
Fuente: Carme Tulon Arfelis, (2005) Pag. 36

- **La glotis:** se denomina glotis al espacio comprendido entre los dos bordes libres de los ligamentos (cuerdas vocales). La glotis se abre para la aspiración y se cierra para la fonación (Mansion, 1977).

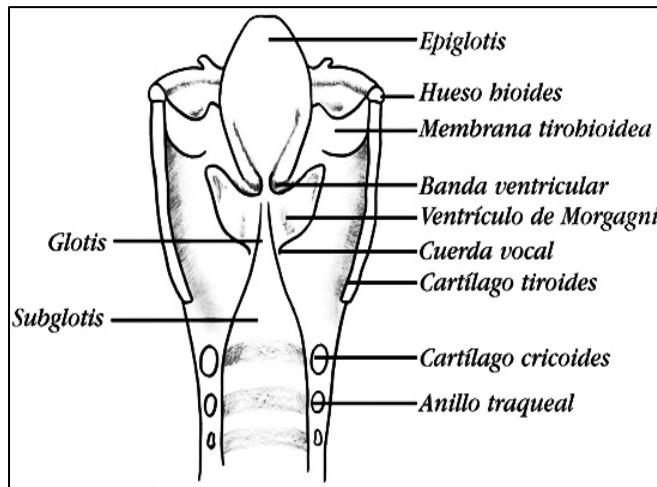


Fig. 8. Visión de la laringe seccionada en sentido craneocaudal y glotis

Fuente: Carme Tulon Arfelis, (2005) Pag. 39

b) APARATO RESPIRATORIO. Es el encargado de abastecer del aire necesario para que se produzca el sonido, también es el lugar donde se almacena y circula el aire que penetra por la nariz o por la boca y pasa por la tráquea hasta llegar a los pulmones, el aparato respiratorio está integrado por: nariz, tráquea, pulmones y diafragma (Camino, 2014).

- **Nariz:** en ésta se encuentran las fosas nasales, las cuales cumplen con la función resonadora de los sonidos de su naturaleza (m, n, ñ). En la parte superior se encuentra el órgano olfatorio (Tulon, 2005).
- **Tráquea:** es un tubo largo que se divide en dos a la entrada de los pulmones, su función es conducir el aire de los pulmones a la laringe en el acto respiratorio. Funciona como un resonador (Noriega, 2002)
- **Pulmones:** son los órganos de la respiración, su función básica es la de oxigenar la sangre. Son unas masas esponjosas, suaves y flotan en el agua; constituyen el receptáculo del aire ya que en el proceso de inspiración las costillas se separan y la caja torácica se dilata al hincharse los pulmones (Mansion, 1977).
- **Diafragma:** es un músculo ancho transversal, aplanado y delgado que separa los órganos respiratorios de los digestivos. Su función es ejercer la mecánica respiratoria, ya que el diafragma desciende en la inspiración para dar lugar a los pulmones y en la espiración el diafragma sube; es decir, que se recupera para facilitar la salida del aire (Torres & Gimeno, 1999).

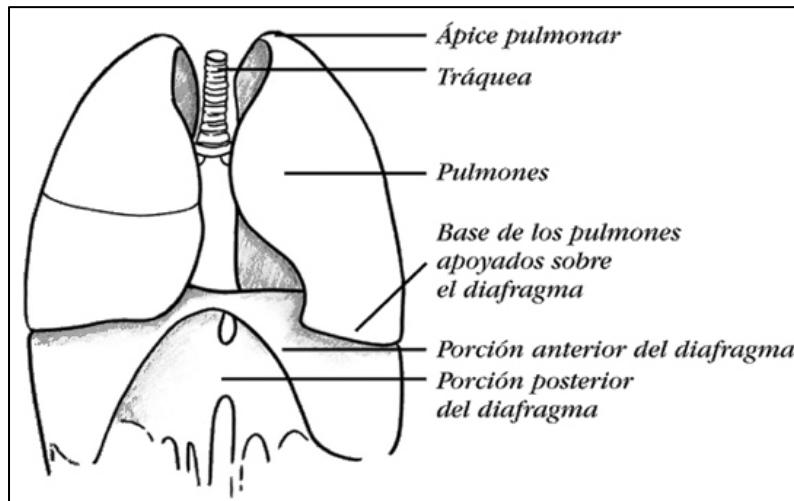


Fig. 10. Pulmones, Diafragma y tráquea.

Fuente: Carme Tulon Arfels, (2005) Pag. 49

c) APARATO RESONADOR.- Para que la voz adquiera su brillo, redondez y amplitud debe pasar por los resonadores. Los resonadores son tan numerosos que el mismo cuerpo se podría considerar como un resonador; sin embargo, los más importantes se encuentran en los huesos de la cabeza y son: el paladar óseo, los senos maxilares, esfenoidales y frontales, el cavum y la faringe. Los huesos del pecho también aportan como resonadores en las notas graves (Mansion, 1977). Todos los sonidos del habla se crean cambiando la posición de la lengua, labios, paladar blando y mandíbula inferior; es decir todos los órganos que son parte de la boca.

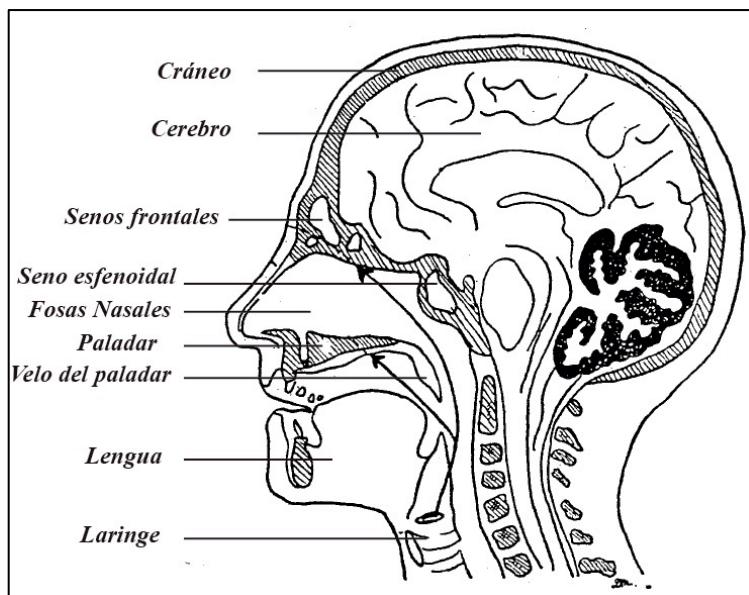


Fig. 9. Aparato Resonador.

Fuente: Madeleine Mansion, (1998) Pag. 46



1.2.2 Clasificación de las voces.

Clasificar las voces es importante para orientar al profesor y para escoger correctamente el repertorio, ya sea para solistas o para ubicar las voces por cuerdas cuando se trata de coros, esto ayuda a mejorar la capacidad vocal de los cantantes y evita la fatiga vocal o en el peor de los casos lesiones severas. Foniátricamente Segre – Naidich (1981) propone los siguientes criterios para la clasificación de las voces (Puebla, 2008):

- **Características anatómicas:** son el tipo físico, el largo y grosor de las cuerdas vocales y la forma y tamaño del paladar óseo, senos paranasales y resonadores supra glóticos (Aparato fonador).
- **Características funcionales:** son la **tesitura**⁶, la **extensión**⁷, y zona de pasaje de registros sonoros, que es el punto de inflexión o cambio de registro, también es importante conocer la frecuencia fundamental de la voz, denominada **Fo**⁸.
- **Características acústicas:** hacen referencia al timbre y la intensidad o volumen de la voz, el sexo y la edad.

La clasificación general de las voces se las dividirá en tres grupos, es decir que se realizará una clasificación por género (Rodríguez O. , 2010): Voces femeninas, Voces masculinas y Voces infantiles.

a) VOCES FEMENINAS. Las voces femeninas se clasifican en:

- **Soprano:** es la voz más aguda en las mujeres y se extiende del Do3 (do central) al Do5, aunque el registro puede variar un poco, como en el caso de la Soprano Assoluta que puede alcanzar a cantar hasta un Do6.

⁶ Tesitura: es la extensión vocal dentro de la cual el cantante entrenado se mueve con comodidad y dominio. Es el conjunto de sonidos que conviene mejor a una voz. (Argelis, 2005)

⁷ Extensión: es el conjunto de tonos o frecuencias que puede emitir una voz, con independencia de la tesitura y que, generalmente, no resulta cómoda o manejable. (Argelis, 2005)

⁸ Fo: nivel óptimo en el cual la voz produce una frecuencia confortable sin la menor tensión laríngea y sin esfuerzo. (Torres, 2002)

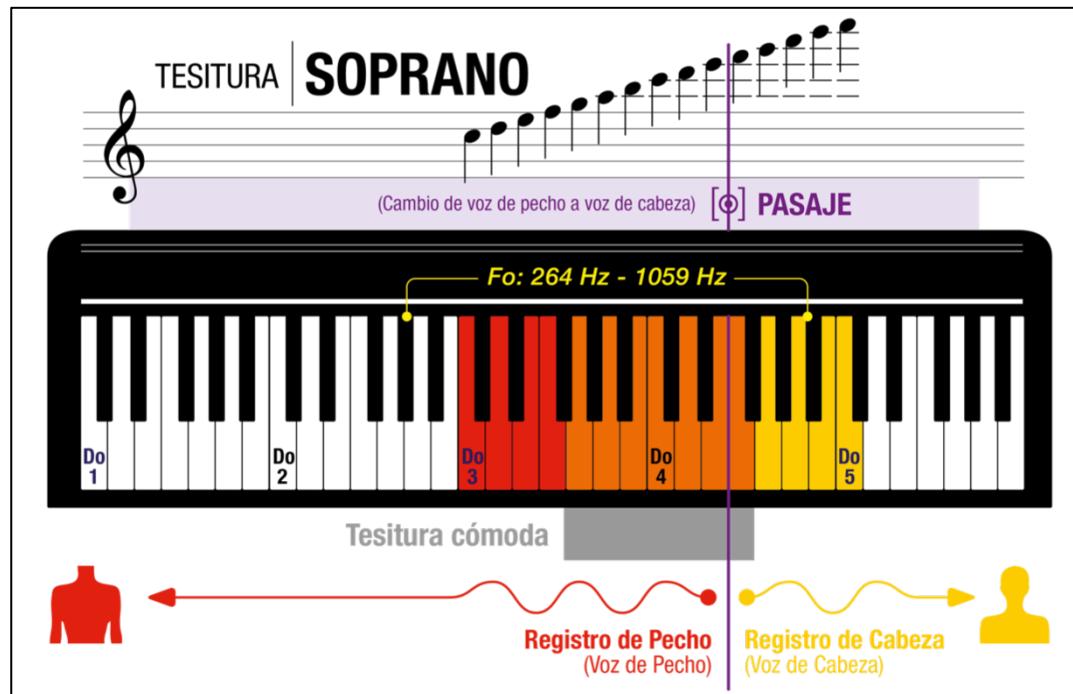


Fig. 11. Descripción Soprano.

Fuente: Basado en la información de Argelis (2005), Mansion (1998) y <http://www.sondames.org>
Diseño: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

- **Mezzosoprano:** es la voz media de las mujeres; es decir, que posee un registro medio y se extiende desde el La2 al La 4.

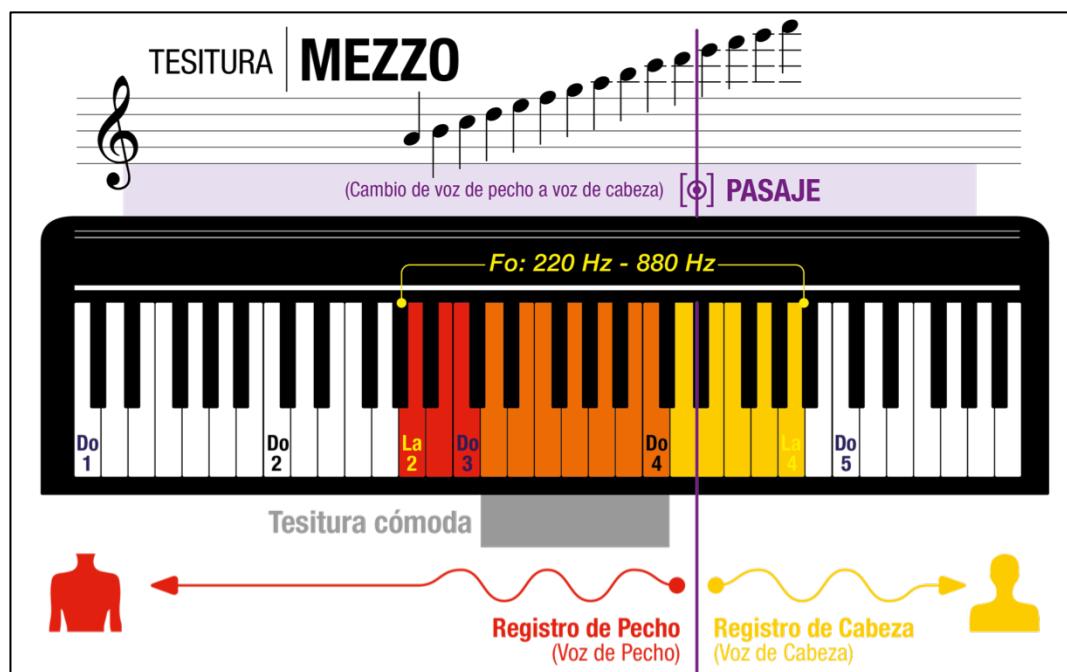


Fig. 12. Descripción Mezzosoprano.

Fuente: Basado en la información de Argelis (2005), Mansion (1998) y <http://www.sondames.org>
Diseño: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

- **Contralto:** es la voz más grave de las mujeres, es una voz voluminosa y difícil de encontrar, su registro se extiende desde el Fa2 al Fa4.

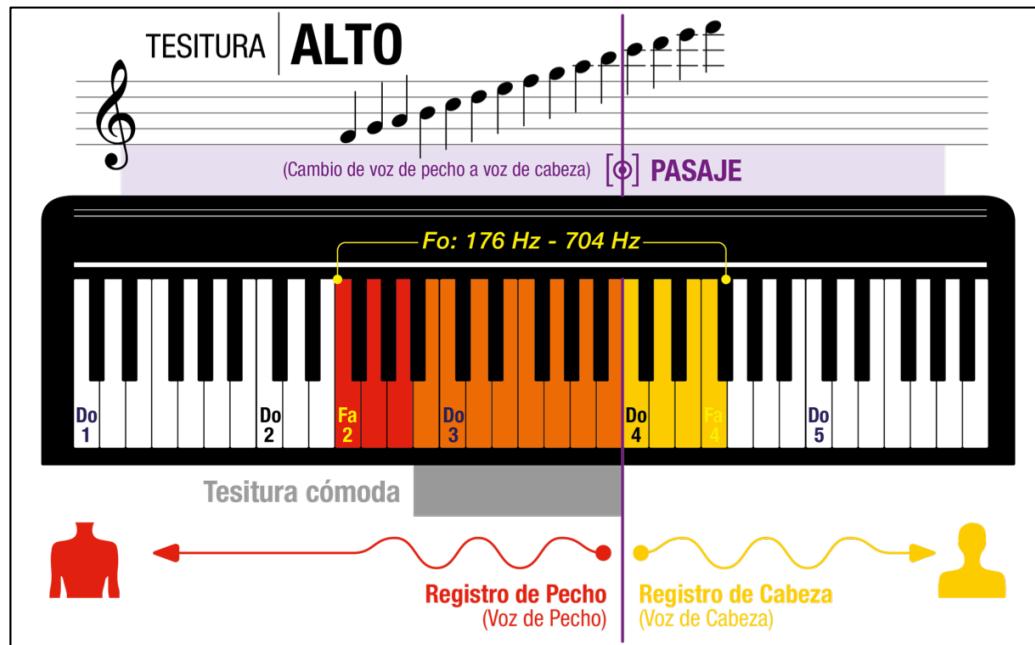


Fig. 13. Descripción Contralto

Fuente: Basado en la información de Argelis (2005), Mansion (1998) y <http://www.sondames.org>
Diseño: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

b) VOCES MASCULINAS. Las voces masculinas se clasifican en:

- **Tenor:** es la voz más aguda de los hombres, su registro se extiende desde el Do2 al Do4

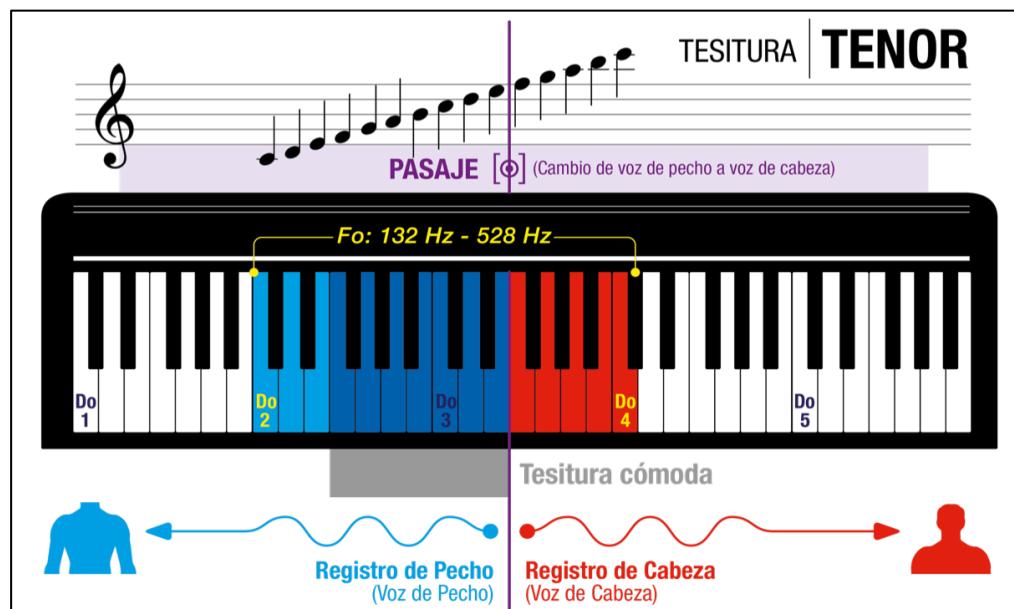


Fig. 14. Descripción Tenor

Fuente: Basado en la información de Argelis (2005), Mansion (1998) y <http://www.sondames.org>
Diseño: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

- **Barítono:** es la voz media del hombre, su registro se extiende desde el La1 al La3.

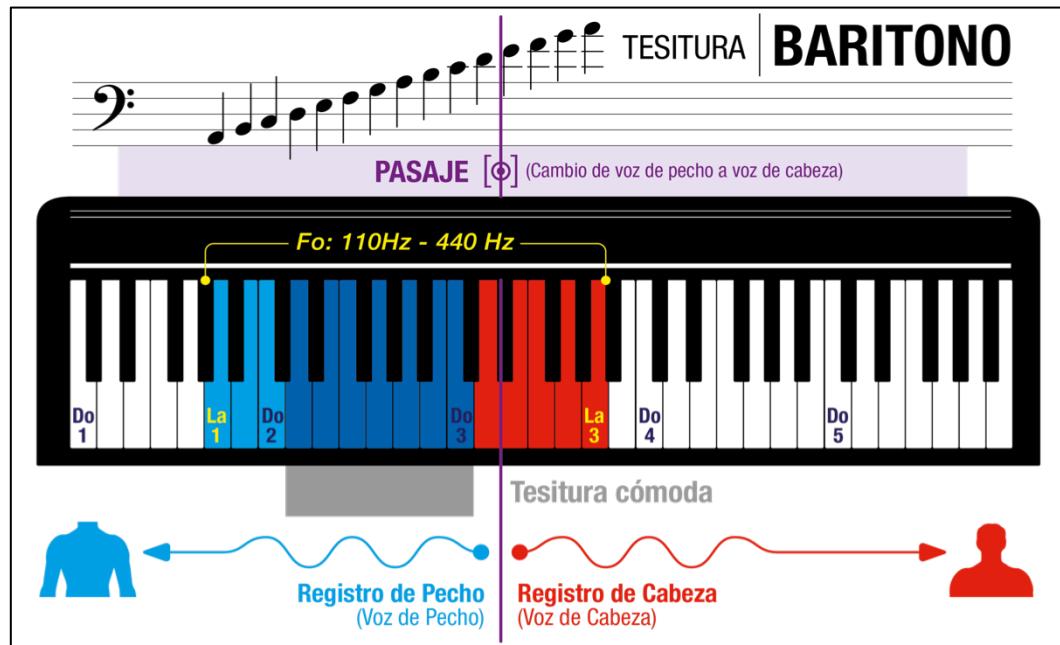


Fig. 15. Descripción Barítono

Fuente: Basado en la información de Argelis (2005), Mansion (1998) y <http://www.sondames.org>
Diseño: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

- **Bajo:** Es la voz más grave en los hombres, su registro se extiende desde el Fa1 al Fa3.

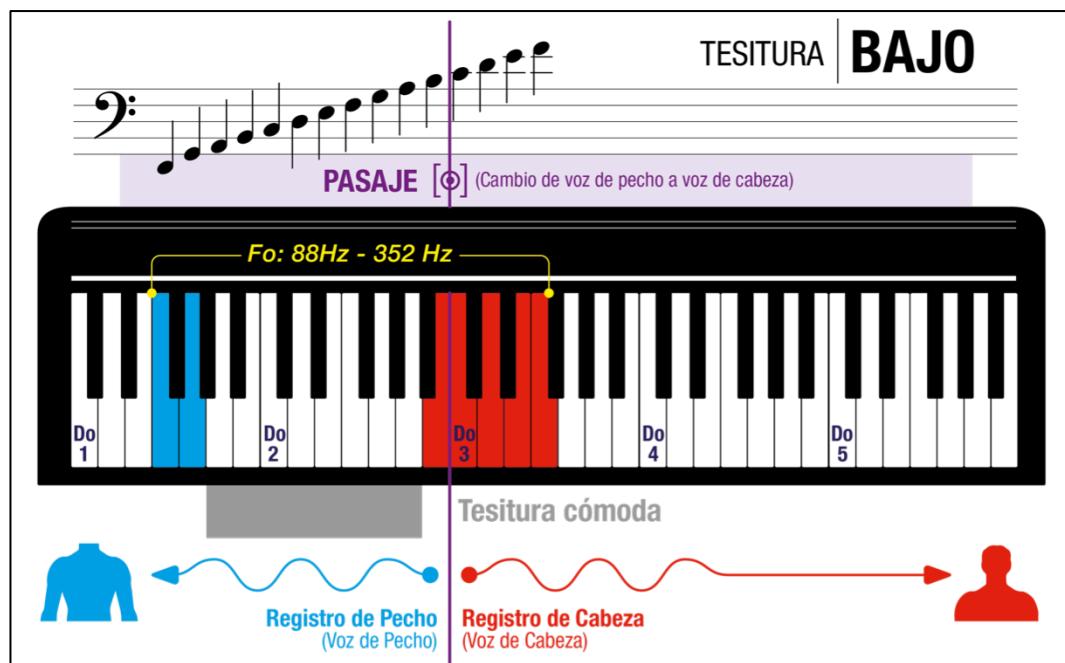


Fig. 16. Descripción Bajo

Fuente: Basado en la información de Argelis (2005), Mansion (1998) y <http://www.sondames.org>
Ilustración: Dis. Juan Pablo Tigre Amón



c) VOCES INFANTILES. Una referencia para la división de las voces infantiles es la que proponen la pedagoga Pilar Pascual, y la sugerencia de Carme Tulon (2005), en la cual se recomienda no sobrepasar de la octava cada registro.

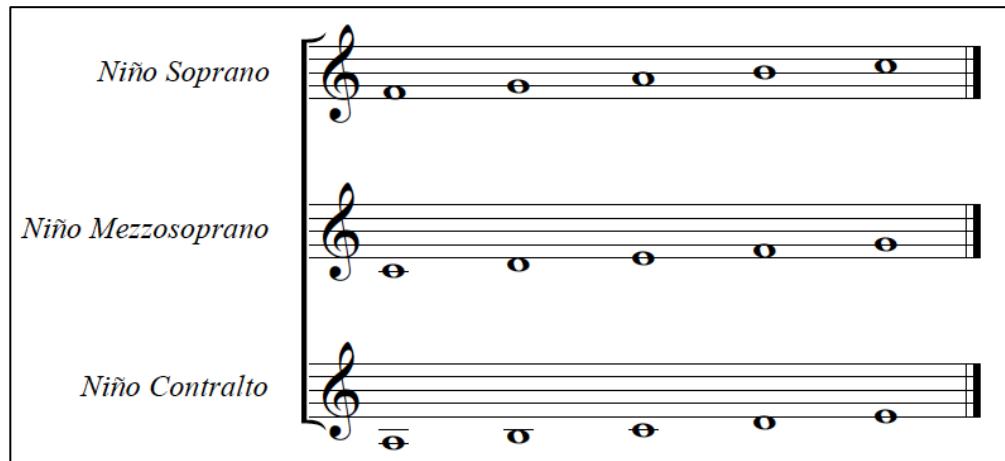
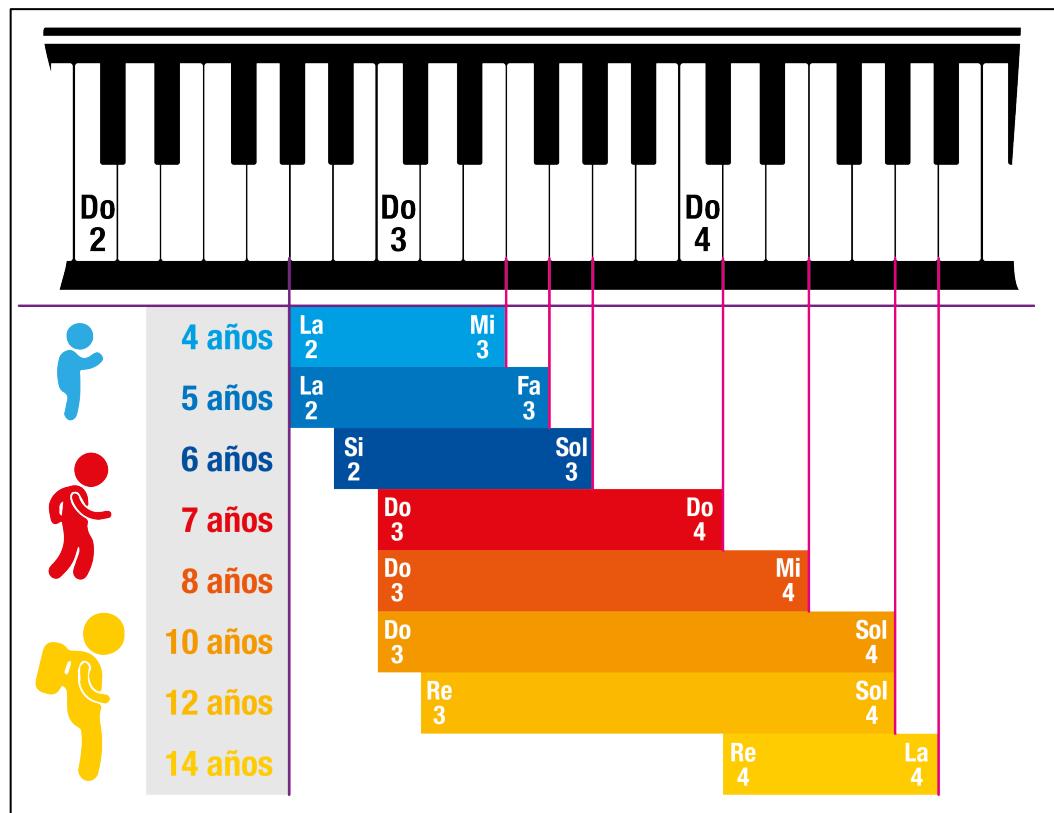


Fig. 17. Extensión de las voces infantiles

Fuente: Recopilación de: Carme Tulon, Madelin Masion y <http://www.sondames.org>

Es importante aclarar que las voces infantiles, también conocidas como **voices blancas** no poseen una clasificación exacta en cuanto a tesitura y registro; sin embargo, la división de las voces infantiles es similar al de las voces adultas femeninas, dividiéndose en: Niño Soprano, Niño Mezzosoprano y Niño Contralto, como vimos en la fig. 17.

Dentro las voces infantiles la edad es otro factor para la clasificación de las voces, razón por la cual en un estudio realizado por Maurice Chevais, se establece la siguiente tabla en donde se indica los registros en cada edad:



Cuadro N°4: Extensión de la Voces infantiles por edad.

Fuente: Marcelo Díaz Martínez, (2010)

Ilustración: Dis. Juan Pablo Tigre Amón

1.2.3 Las voces en las etapas del desarrollo.

En las etapas del desarrollo, el individuo (hombre y mujer) sufre una serie de cambios físicos y psicológicos que influyen no solo en su cuerpo, sino también en la voz; brevemente estos cambios ayudarán a que la voz se eduque de manera adecuada, para así, evitar errores que perjudiquen técnicamente a los alumnos, o en el peor de los casos, causarles lesiones que les imposibiliten seguir con su formación vocal.

a) LAS VOCES EN LA INFANCIA. Los niños poseen actitudes musicales y artísticas desde que nacen, en donde, el canto se convierte en un medio para desarrollar otras capacidades y habilidades en el ámbito de la educación musical, teniendo en cuenta que, la práctica vocal debe ser más *artística e higiénica, que científica y técnica* (Menaldi, 1992), siguiendo procesos de enseñanza basados en la imitación, enseñándole al niño a distinguir lo que es cantar y gritar, tratando de



conseguir la homogeneidad de la voz y el uso correcto de la expresión y matices. Las voces infantiles o voces blancas, a más de tener sus propias características musicales en cuanto a tesitura y registro, poseen características fónicas propias de cada etapa de la infancia, que las diferencian de las voces masculinas y femeninas. A continuación se muestran las características fónicas basadas en la clasificación hecha por Schrager, tomado del libro “*La voz normal*”.

- **Etapa Neonatal:** comprende desde al nacimiento hasta los 30 o 40 días, la voz se caracteriza por el llanto o grito, el ataque de los sonidos es brusco, de fuerte intensidad y modulación reducida, abarca notas desde un G4, hasta un E5.
- **Primera Infancia:** comprende desde el primer mes de vida hasta los 6 años, comienza a modificarse la voz, el ataque es menos brusco y a partir de los 18 meses aparece la modulación vocal, abarca notas desde un C4 a un G4.
- **Segunda Infancia:** comprende desde los 6 años hasta el inicio de pubertad, se pone en funcionamiento hormonas como la somatotropina⁹ y la tiroxina¹⁰, las variaciones vocales llegan hasta una octava y media de extensión, es por ello que, se considera que el niño puede cantar un vasto repertorio desde los 9 a los 13 años, hasta que comienza la pubertad.

b) LAS VOCES EN LA ADOLESCENCIA. En esta etapa los niños terminan su infancia y comienza la pubertad en donde se dan cambios físicos notables y se establecen características de diferenciación sexual secundaria, se da la acción de la estimulación hormonal hipofisaria¹¹ que activa las gónadas¹² (Girard, 2005). Es importante que durante el periodo de cambio de voz no se grite, ni se cante en tesituras inadecuadas. Además que, tanto en hombres como en mujeres se dan algunas disfonías funcionales como la: Puberfonía, que es una voz infantil

⁹ Somatotropina: También denominada hormona del crecimiento (growth hormon) y abreviada con la sigla GH, es una proteína de bajo peso molecular (contiene 101 aminoácidos), que actúa sobre todos los tejidos capaces de crecimiento.

¹⁰ Tiroxina: Hormona tiroidea derivada de la tirosina y que activa notablemente el metabolismo.

¹¹ Hipófisis: La hipófisis es una glándula que está adherida a la base del cerebro y que secreta hormonas que gobiernan el inicio de la pubertad, la evolución sexual y la función reproductiva.

¹² Gónadas: Órgano sexual productor de óvulos (ovario) o espermatozoides (testículo).



persistente, caracterizada por la bitonalidad (gallos), ronquera y cansancio al hablar; y, las fonastenias que es la debilidad en la pronunciación de los sonidos articulados (Preparadores de oposiciones para la enseñanza, 2005).

- **Cambios vocales masculinos.** el cambio de la voz en los hombres se da entre los 13 a los 15 años, es una voz que pasa del grave al agudo produciendo los denominados gallos (Menaldi, 1992), también existe un descenso laríngeo donde se hace notable la disminución de las frecuencias (Fo), pérdida de las resonancias faciales y de cabeza, la voz masculina desciende su tono una octava entre los 11 y 16 años, y, predomina la resonancia pectoral. La voz del hombre se distingue en esta etapa por ser diplofónica (dos tonos distintos durante la fonación), áspera (voz ronca) y soplada (exceso de aire que disminuye el timbre).
- **Cambios vocales femeninos.** El cambio de voz en las mujeres se da entre los 12 a los 14 años, la laringe de desarrolla en altura y la voz baja unos 3 a 4 tonos, por lo que en algunos casos el cambio es imperceptible. En la voz femenina puede encontrarse hiperemia o congestión de las cuerdas vocales, la glotis toma forma oval durante la fonación y en algunos casos la mitad posterior de la glotis se cierra de forma incompleta (Menaldi, 1992).

Una vez dados todos estos cambios fonéticos tanto en hombres como en mujeres, se puede comenzar con el trabajo de técnica vocal en cualquiera de los géneros musicales, ya que se entra en una etapa de estabilización, también pueden formar parte de los grupos vocales y coros, hasta llegar a la siguiente que es la senectud.

c) **LAS VOCES EN LA SENECTUD.** En esta etapa aparece la vejez, la menopausia en el caso de las mujeres y la andropausia en el caso de los hombres; se da entre los 60 y 70 años, en donde el ancho de la glotis e infraglotis aumenta, es por ello que, estos cambios se notan más en el canto, además existe una pérdida de los agudos y la potencia, disminución de la extensión y los armónicos; a nivel laríngeo existe una pérdida de la tonicidad cordal. En las mujeres se agrava la voz por la disminución de los estrógenos y aumento de los



andrógenos en la menopausia, a esto se lo conoce como '**gerifonías**'. Se observa a veces elevación de las frecuencias, el timbre pierde mordiente que suele irse hacia el falsete, el volumen disminuye y la voz pierde armónicos y color, suele ser diplofónico alterándose también la respiración. La voz de ambos sexos suele ser isosexual¹³ fatigosa, cavernosa y la voz cantada se afecta mucho antes que la voz hablada. (Argüello, 2003)

1.2.4 Voces solistas y cantantes de géneros vocales.

Al igual que en la música instrumental se habla de solista, en la música vocal también existe el solista y es cuando la obra es interpretada por una sola persona (IES. Mateo Alemán, 2011); Y por lo general suele ser acompañada por un instrumento, grupo de instrumentos u orquesta. La formación del solista es individual y según la Phd. Alina Pele posee las siguientes características (Pele, El Canto Coral, 2010):

- Piensa en si mismo, ya que solo destaca su voz a diferencia de un coro en donde el trabajo es grupal.
- El trabajo es individual, así como la enseñanza de la técnica vocal.
- El Profesor de canto o Preparador vocal realiza un trabajo individual, en donde cuya función principal es la de trabajar con el solista las técnicas específicas para el buen uso de la voz cantada (postura – relajación – respiración – vocalizaciones).
- Todas las decisiones en cuanto al tempo, la interpretación, la respiración, dinámica, movimientos escénicos son suyas.
- Tiene que proyectar más su voz.
- El cantante solista trata de desarrollar su propio timbre
- El repertorio que interpreta está en función de lo que el maestro de canto le sugiera, aunque también tiene la libertad de decidir lo que quiere cantar.

¹³ Isosexual: 1) Relating to the existence of characteristics or feelings of both sexes in one person (En relación a la existencia de características o los sentimientos de ambos sexos en una persona).
2) Relating to or being characteristics or feelings consistent with the sex of an individual (En relación con características o sentimientos consistentes con el sexo de un individuo).



Es importante mencionar que existen dos tipos de cantantes de géneros vocales¹⁴, que se los ha clasificado en dos grupos: Cantantes Líricos y Cantantes de populares.

a) CANTANTES LÍRICOS. Son aquellos que emplean una serie de técnicas vocales para cantar el repertorio de música docta (música académica), como por ejemplo: la ópera, la cantata, etc. (Higuera, 2012) Su formación se da en un conservatorio o en un centro especializado, dicho adiestramiento dura algunos años hasta alcanzar su formación profesional.

Según el Barítono Mariano Pulgar (Pulgar, 2014) la voz lírica posee las siguientes características:

- *El rango vocal promedio* de un cantante lírico suele estar entre una octava y media a dos octavas completas, sin embargo es variable entre las voces masculinas y femeninas.
- *El volumen* está por encima de un cantante popular debido a que en la formación de un cantante lírico se le enseña a utilizar toda las cavidades de resonancia (resonadores) de su cuerpo (en particular del cráneo) y éstos le proporcionan una potencia sonora natural enorme; por lo que veremos que no utilizan micrófonos.
- Los cantantes líricos manejan los *matices* (Pianissimo, forte, mezzo forte, fortissimo, etc.), es decir la intensidad del volumen de su voz con gran ductilidad lo que les permite interpretar obras con una dinámica sin ayuda de micrófonos.
- *El repertorio* que interpretan los cantantes líricos es mayormente repertorio académico escrito por otros y normalmente este repertorio los exige al extremo con la finalidad de demostrar cierto virtuosismo vocal.
- *La Ejecución de un instrumento* les resultaría imposible, debido a la exigencia vocal, poder tocar un instrumento simultáneamente mientras

¹⁴ Géneros vocales: Este tema se ampliará en el Capítulo II de la tesis, en cuanto a ritmos, ya que se solo se hace referencia al cantante.



cantan, es un poco imposible; por lo general suelen estar acompañados de piano.

- Dentro de la *técnica vocal* mantienen abiertos sus conductos vocales, generando cierto espacio extra en el velo del paladar y a la vez cubriendo las notas dotándolas de cierta oscuridad (Aperto, ma coperto). Al escuchar a un cantante lírico el sonido parece artificial y no tan similar a la voz hablada como la de un cantante popular debido a una emisión vocal más concentrada.
- *En el fraseo* de los cantantes líricos existe una mayor disponibilidad de aire, lo que les permite atender frases más largas y/o menos cortes entre frase y frase ya que no necesitan reabastecerse de aire.

b) CANTANTES POPULARES. Es un tipo de canto que se caracteriza por ser el polo opuesto a la música docta (académica), ya que al ser ejecutada, su forma es más liberal que la anterior; a su vez es rica, porque la conforma varios géneros musicales, siendo de esta manera más comercial al ser difundida por los diferentes medios de comunicación (Jiménez, 2012).

Según el Barítono Mariano Pulgar (Pulgar, 2014) la voz popular posee las siguientes características:

- *El rango vocal* de un cantante popular suele estar entre una octava y media a dos octavas completas, sin embargo es variable entre las voces masculinas y femeninas.
- *El volumen* en los cantantes populares es menor debido a que no utilizan los resonadores tan intensamente como los cantantes líricos y es por eso que necesitan de equipos de sonido para potenciar sus voces (micrófonos).
- Los cantantes populares manejan los *matices* de manera diferente con respecto a los cantantes líricos, ya que, no lo hacen con tanta naturalidad. Éstos suelen manejar los matices acercándose o alejándose del micrófono, logrando un resultado final similar a los cantantes líricos.



- *El repertorio* que interpretan los cantantes populares suelen en muchos casos ser de su autoría, por lo tanto pueden elegir notas dentro de su zona de confort y no exigirse innecesariamente dentro de su rango vocal.
- *Ejecución de un instrumento*, casi todos o la gran mayoría de los cantantes populares interpretan algún instrumento mientras cantan, es decir, pueden cantar y tocar un instrumento a la vez.
- Dentro de la *técnica vocal* los cantantes populares normalmente cantan con su voz hablada y utilizan la técnica de belting¹⁵ para alcanzar notas agudas (sin cubrir las notas como los líricos) con lo cual en las notas agudas su voz también es muy similar o idéntica a su voz hablada.
- *En el fraseo* Los cantantes populares suelen tener más cantidad de pausas por lo tanto suelen privilegiar el fraseo y la interpretación.

1.2.5 Enfermedades vocales frecuentes

La voz de un cantante sea cual sea el género vocal que interpreta tiene un límite, excederse o abusar de este límite, pueden dar como resultado la aparición de enfermedades vocales, es decir que el cantante puede sufrir lesiones vocales como si fuera un paciente general (infecciones, alergias, enfermedades sistémicas o de otros órganos con repercusión en la voz) o como profesional de la voz derivadas de su propio uso ya sea por el abuso o mal uso vocal (Cobeta, 2008). A continuación se describen algunas enfermedades de la voz clasificadas por grupos según el Tenor e Instructor de Canto Oswaldo Rodríguez (2010), las mismas que son: Fonastenia, Afonía y Disfonías.

a) **FONASTENIA (FATIGA VOCAL).** Esta se produce después de un ejercicio muscular prolongado debido a que, todo músculo se cansa cuando lo que se le demanda sobrepasa sus posibilidades (Tulon, 2005). Cuando una voz presenta fatiga vocal suele ser normal en el inicio, sin embargo luego se vuelve cascada¹⁶, aspirada¹⁷ y hasta ronca¹⁸; esta suele mejorar con el reposo, pero

¹⁵ Belting: es sinónimo de cantar notas agudas con mucha potencia y con la voz de pecho.

¹⁶ Voz cascada: voz sin sonoridad propia.

¹⁷ Voz aspirada: media voz.



también puede empeorar con el ejercicio. La respiración es superficial y espasmódica presentando molestias en cuello (cuello contracturado), garganta y la laringe elevada (Dodero, 2005).

b) AFONÍA. La afonía es la perdida completa de la voz, causada por diversos factores, por lo general sucede cuando se sobre exige a la voz, por no realizar el calentamiento adecuado o por cantar varias horas sin descansar (Rodríguez O. , 2010); las afonías se suelen curar con reposo y en algunos casos no requiere un tratamiento médico. Esta le precede a la mayoría de enfermedades infecciosas considerándose un síntoma de las mismas. (Noriega, 2002).

c) DISFONÍAS. Una disfonía se define como: *“la alteración de la voz en cualquiera de sus cualidades, intensidad, tono, timbre y duración, debido a perturbaciones orgánicas o a una falta de coordinación de los músculos respiratorios, laringeos o de las cavidades de resonancia que intervienen en el acto vocal”* (Consejería de Educación y Cultura, 2004). Las voces disfónicas en los cantantes según el libro la Técnica Hablada y Cantada de Eder Noriega Torres son: repentinias o progresivas.

- Las voces disfónicas repentinias pueden ser: psicológicas (estrés, malos hábitos de vida), funcionales (ejecución de malas técnicas) o traumáticas (heridas).
- Las voces disfónicas de origen progresivo generalmente tienen su causa orgánica, es decir, son parte del individuo y comienzan con pequeñas alteraciones que luego, si no se les prestan atención y se tratan, se convierten en daños severos, e incluso en trastornos orgánicos que llevan a la muerte.

Algunas de las disfonías son:

- **Laringitis:** es la inflamación de la laringe. Se caracteriza por una voz áspera o ronca debido a la inflamación de las cuerdas vocales. Puede ser

¹⁸ Voz ronca: voz grave y áspera.

causada por un uso excesivo de la voz, infecciones, irritantes inhalados o reflujo gastro-esofágico (Federación de Trabajadores de la Enseñanza, 2013).

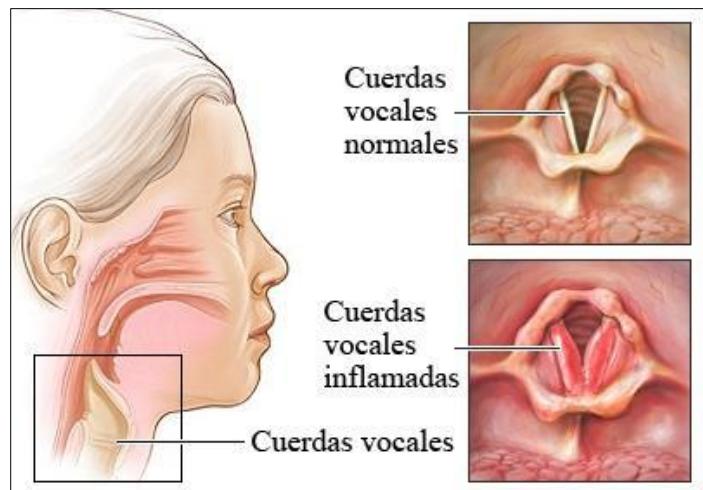


Fig. 18. Laringitis
Fuente: Diego Carrillo (2010)
http://t2.uccdn.com/images/7/5/9/img_4957_ins_3640151_orig.jpg

La laringitis puede ser:

- ◆ *Laringitis Aguda*, es una condición inflamatoria común y autolimitada que dura menos de 2 semanas; se asocia a una infección respiratoria alta (IRA), a un abuso o mal uso vocal exagerado (Pavez & Badía, 2013).
- ◆ *Laringitis Crónica*, se asocia con uno o más irritantes, los cuales a lo largo del tiempo llevan a una inflamación persistente de las cuerdas vocales. Dentro de estos irritantes podemos mencionar toxinas inhaladas (vapores químicos laborales), sinusitis crónica, movimiento del contenido gástrico o reflujo, consumo de alcohol y humo del tabaco (Pavez & Badía, 2013).
- **Nódulos vocales:** Es una pequeña formación que se sitúa en el borde libre del primer tercio de la cuerda vocal, se presentan con más frecuencia en los niños y en las mujeres (Tulon, 2005); en los niños, se asocian a una actitud de hiperactividad y tendencia al grito excesivo. En el adulto, se

relacionan con la actividad profesional que implica el uso excesivo de la voz con mala técnica vocal.

Los nódulos suelen ser típicamente bilaterales y relativamente simétricos, además presentan síntomas como: una voz más o menos airada, rasposa falta de espontaneidad y destimbrada. El tratamiento es fonoaudiológico, logrando resolver más del 90% de los casos; sólo un mínimo de pacientes requieren llegar a cirugía por esta condición. (Lanas, 2009)

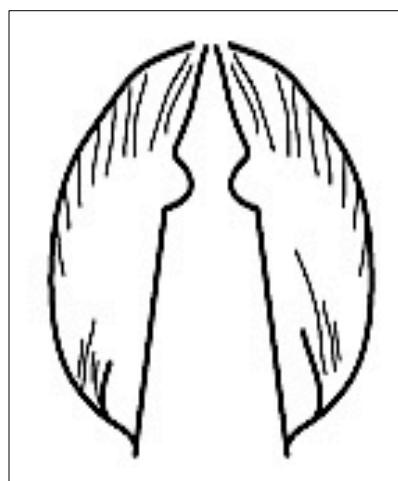


Fig. 19. Nódulos Vocales

Fuente: The McGraw-Hill Companies (2007)
<http://flylib.com/books/en/1.588.1.34/1/>

- **Edema de Reinke:** también conocido como corditis polipoidea, es un material viscoso que se acumula en la lámina propia superficial (Espacio de Reinke) de las cuerdas vocales (Pavez & Badía, 2013). Se ve frecuentemente en mujeres en la edad media de la vida, y presentan una voz áspera, de tono grave similar a la voz de un hombre. Habitualmente es bilateral, aunque puede ser asimétrico, los factores causantes son el tabaquismo crónico, abuso vocal y reflujo.

El tratamiento consiste en terapia fonoaudiológica, en las que se puede evitar la cirugía. Por otro lado, ni el tratamiento médico y/o quirúrgico tendrán éxito si el paciente sigue abusando de su voz y no usa la técnica vocal adecuada (Lanas, 2009).

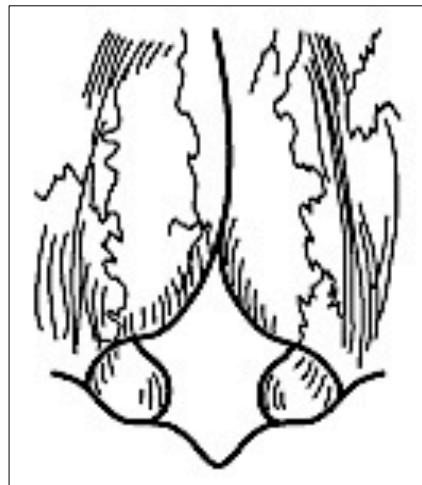


Fig. 21. Edema de Reinke

Fuente: The McGraw-Hill Companies (2007)
<http://flylib.com/books/en/1.588.1.34/1/>

- **Quiste Cordal:** Pueden ser congénitos o adquiridos asociados a fonotrauma¹⁹ por sobreuso vocal. Con mayor frecuencia son de retención mucosa (contenido blando mucoso); aunque también pueden tener un contenido epidermoide (sebáceo, folicular y queratinoso) podría llegar a ser un tumor. Se confunden con nódulos vocales porque habitualmente se acompañan de una lesión por contragolpe en la cuerda vocal contralateral. Determinan una voz áspera levemente soplada con quiebres vocales (Pavez & Badía, 2013).

Los quistes cordales generalmente son unilaterales y su tratamiento siempre es quirúrgico si la voz del paciente así lo requiere. La fonoaudiología es fundamental como apoyo al tratamiento quirúrgico, tanto pre como post operatoriamente (Lanas, 2009).

¹⁹ Fonotrauma: concepto que hace referencia al Abuso-Sobreuso y Mal uso de la voz. Estas lesiones son muy frecuentes en personas que abusan de su voz y/o que tienen una técnica vocal inadecuada

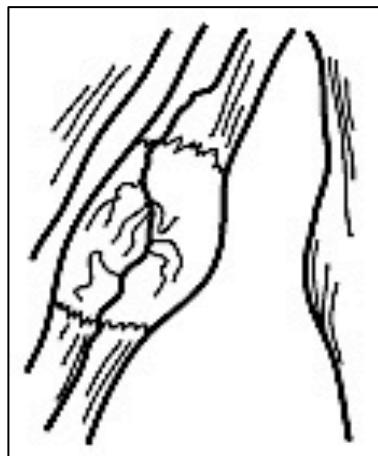


Fig. 22. Quiste Cordal.

Fuente: The McGraw-Hill Companies (2007)
<http://flylib.com/books/en/1.588.1.34/1/>

- **Pólipos vocales:** son crecimientos blandos, benignos parecidos a una ampolla. Un pólipos normalmente crece solo sobre una cuerda vocal y se produce por el consumo de tabaco durante un tiempo prolongado, hipotiroidismo, reflujo gastro-esofágico y mal uso continuado de la voz.

Los síntomas son voz ronca, baja y entrecortada al igual que en los nódulos (Federación de Trabajadores de la Enseñanza, 2013). Al ser una lesión cordal benigna frecuentemente es removida quirúrgicamente, sin embargo, la foniatria juega un rol fundamental tanto pre como post operatoriamente además es más común en hombres en la etapa media de la vida. Los pólipos se localizan en el borde libre de tercio medio de la cuerda (Pavez & Badía, 2013).

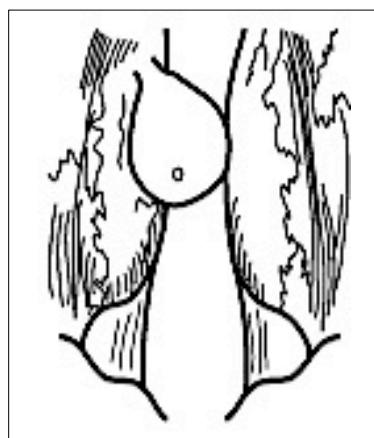


Fig. 20. Pólipos Vocales

Fuente: The McGraw-Hill Companies (2007)
<http://flylib.com/books/en/1.588.1.34/1/>



1.3 TÉCNICAS VOCALES.

Existen varias técnicas de canto, las mismas que en su mayoría se aplican al canto lírico, por la complejidad de la interpretación y ejecución, lo que no sucede con el Pop, la Balada u otros géneros populares, en donde se aplican otros métodos; es importante aclarar que estas técnicas se han ido modificando según las necesidades de los cantantes, en algunos casos se toman en cuenta las condiciones físicas, en otros las musicales y otras se guían por la región a la que pertenece el mismo, siendo las más conocidas las técnicas europeas.

1.3.1 Técnicas vocales tradicionales.

Son las técnicas y métodos de canto lírico con las que se trabajaron en la antigüedad.

a) ESCUELA ESPAÑOLA. Las voces españolas se caracterizan por ser orgánicas y espontáneas, además de poseer un timbre cálido, tienen como prioridad el acento musical. (Menaldi, 1992) La fuerza y el volumen dependen de la respiración apoyada en la parte alta de la cavidad torácica, la laringe y la lengua trabajan en relación constante; por lo tanto, la técnica se centra en evitar la cobertura de la voz, en la respiración en la parte alta de la cavidad torácica en donde la boca permanece abierta en posición mediana y se abre según la altura del agudo, además de que la laringe se mantiene alta y se mueve según los registros de la voz. Los puntos en contra de esta técnica son que, la voz tiene poca claridad en los agudos y se producen demasiado descubiertos, la sonoridad carece de redondez y es gritada.

b) ESCUELA ITALIANA. La escuela italiana es la escuela del Bel Canto, nacido de la ópera del siglo XVII cuyas principales características son la expresividad de la voz, la ligereza en la articulación y el gran virtuosismo para cantar con sonidos brillantes, claros y abiertos; tiene como fin buscar la belleza vocal, (Gaviña, 2010). Del Bel Canto se deprende una técnica vocal llamada “*aperto ma coperto*”, hace referencia a cubrir la voz con la garganta abierta y tener



un fuerte apoyo respiratorio, lo que permite ir de un registro a otro sin cambiar el timbre de la voz.

Dentro de la escuela italiana existían dos escuelas más, con dos tipos de emisiones distintas. La primera, es la escuela de Milán en donde la emisión es más clara y proyectada, se ocupa de las tesituras de soprano y tenor; la segunda, es la escuela de Nápoles, la de la emisión sombra y cupa (voz cubierta), ésta se ocupa de las tesituras de los altos, de las voces graves y de algunos tenores. Sin embargo, la escuela que predomina es la escuela del norte (Milán), por su claridad y proyección.

Las características de la voz italiana son la espontaneidad, la proyección, un color claro y posee todo el espectro de los armónicos, desde el grave al agudo; características que se desprenden de la técnica que utiliza, ya que la prioridad está en el mecanismo espiratorio del soplo más que en la agilidad glótica. Nicolo Vaccai, afirma que la respiración y el apoyo son la base del canto italiano, el apoyo se sitúa en la zona del epigastrio²⁰, la laringe sube y baja de acuerdo al cambio de los registros, el ataque de la nota. (Menaldi, 1992) La dirección de la voz es oblicua.

c) ESCUELA ALEMANA. La voz alemana se caracteriza por ser una voz gutural²¹ o engolada; es una voz amplia en donde dominan los graves con agudos fáciles pero poco brillantes, el color es bastante faríngeo y a veces velado. En cuanto a la técnica que utiliza la voz alemana podemos decir que, la proyección es vertical y redonda, vaporizada con escaso vibrato y con una respiración apoyada verticalmente sobre los músculos abdominales; el canto alemán en su base es muy parecido al napolitano desde el punto de vista fisiológico.

El método que utiliza es conocido como el método Stauprínzip de Amín, y consiste en tener una posición laríngea baja con aumento de la faringe y elevación del velo

²⁰ Epigastrio: Región del abdomen o vientre que va desde la punta del esternón hasta cerca del ombligo entre las costillas falsas.

²¹ Gutural: Sonido que se articula al tocar el dorso de la lengua el velo del paladar o acercarse a él estrechando el conducto.



del paladar, lo que ayuda a tener una voz potente con más volumen, además utiliza una respiración abdominal baja (Menaldi, 1992). Al hablar de la voz alemana, se habla de la voz “dans la masque” y se trata de la ubicación de la vibración sonora detrás de la nariz. Cabe señalar que, en algunos casos la laringe baja se utiliza solamente para la producción de los agudos, sin embargo es un método que requiere de excesiva relajación laríngea y faríngea. Uno de los puntos débiles de esta técnica es que se basa en el idioma en consecuencia se dificulta para personas que no son alemanas o no hablan este idioma.

d) ESCUELA FRANCESA.- Las voces francesas se caracterizan por tener un cuidado especial en la dicción y por ser más labiales que bucales, la respiración es más fisiológica, los cantantes no saben controlar la respiración; es decir, que no controlan el punto de apoyo, cuando se cantan los agudos es necesario cubrir los sonidos y recurrir al falsete. En esta técnica se busca la resonancia en la **‘mascara’** en la parte alta de la nariz y utiliza una respiración intercostal. El objetivo de esta escuela es encontrar la claridad y la nitidez de la articulación, es la escuela de los matices. Un claro ejemplo de esta técnica es la “boca chuisa”. También se debe considera que al utilizar la técnica de esta escuela hay que tener cuidado en no caer en la nasalización y no apretar al garganta en la pronunciación de las consonantes, ya que, estas tienen un sonido más gutural dentro del idioma francés. (Menaldi, 1992)

1.3.2 Métodos del canto popular.

En lo que se refiere al canto popular no existen ni métodos ni una técnica específicos, por ser una práctica relativamente joven puesto que a diferencia del canto lírico, éste no se ha profundizado de la misma manera, ni tiene la trayectoria de años como es el caso de las escuelas de canto Italia o Alemana, como vimos en temas anteriores; además que, la técnica no es igual a pesar de utilizar el mismo instrumento (la voz), debido a que la voz popular está siempre apoyada por medios electrónicos para su amplificación, la posición de la misma en la faringe y el apoyo en el diafragma serán menos pronunciados que en el canto lírico (Barata, 2010); pero cabe aclararse que, no por ello la preparación de un



cantante popular deja de ser igual de importante que la de un cantante lírico, debido a que, todo artista requiere perfeccionar la ejecución de su instrumento independientemente del género musical; así que se han seleccionado dos métodos del canto popular: el Método del maestro Seth Rigs y el Método Brett Meaning.

a) MÉTODO SETH RIGS (SPEECH LEVEL SINGING). Seth Rigs, es conocido como el profesor de canto de las estrellas. Es un músico y cantante estadounidense que ha dedicado su vida al estudio del canto. Se graduó en el Opera Theater en la Manhattan School of Music, cantó en la New York City Opera Company de la calle 55th durante 5 años y fue miembro de la primera New York City Opera Company en Lincoln Center; además estuvo tres años en espectáculos de Broadway en papeles de liderazgo.

Seth Rigs es el creador del método “*Speech Level Singing*”, que consiste en maximizar las capacidades vocales en cualquier estilo de canto, para lograr una excelente conexión entre los registros de pecho cabeza, de este modo la producción vocal es natural, logrando así manera cantar correctamente, con seguridad y con un mayor rango vocal (Riggs, 2008). Esta técnica de canto se podría resumir en dos pasos:

- Mantener la laringe inmóvil.
- Mantener las cuerdas vocales juntas.

b) MÉTODO BRETT MANNING (SINGING SUCCESS). Brett Manning, es un músico y cantante estadounidense, profesor de canto de varios artistas famosos en el mundo de la música popular, creador del método “*Singing Success*”; que consiste en mezclar las resonancias entre pecho y cabeza, con el fin de extender el rango vocal, también en cantar con los músculos internos de la laringe, para desarrollar un sonido parejo y consistente (Manning, 2007). Además no utiliza imágenes subjetivas o posiciones inusuales de la boca y el cuerpo, sino que, trata de enseñar de una manera práctica por medio de ejercicios poco



complicados y fáciles de realizar, que según el autor asegura, da buenos resultados.

c) TÉCNICA VOCAL CONTEMPORÁNEA (NICOLAS ALESSANDRONI).-

Nicolas Alessandroni es músico y director coral, además de ser Director del Grupo de Investigación de la facultad de bellas artes de la Universidad Nacional de la Plata, en Argentina; propone una nueva técnica que aunque sigue en investigación surge, como una respuesta a las diferentes interrogantes que se desprenden de las técnicas de canto tradicionales, las mismas que se basaban en la imitación y observación directa, en donde el maestro de canto por lo general era cantante con poco conocimiento pedagógico y transmitía los conceptos por tradición oral. El objetivo de este programa de investigación está vinculado en conocer en detalle el funcionamiento fisiológico orgánico del proceso fonatorio y analizar las condiciones evolutivas del instrumento vocal, (Alessandroni, 2012).

Los aportes de esta técnica fueron:

- Se define a la voz como un instrumento delimitado por tres partes, un generador de energía (aparato respiratorio), un vibrador (pliegues vocales) y resonador (laringe, faringe y boca).
- Se profundiza en la acústica vocal, en donde se caracterizan tres tipos de fonación: la normal, soplada y prensada.
- Se logró una mejor comprensión de los músculos posturales (columna vertebral, cabeza y cuello) y su relación con la respiración.
- Considerar las relaciones entre cintura escapular, diafragma, músculos del tórax, músculos de la espalda y cuerdas vocales ya que tienen gran importancia para la función vocal.

En la pedagogía vocal contemporánea surgen dos conceptos centrales que son: el diagnóstico y el entrenamiento.

- **Diagnóstico.** En esta instancia el maestro identifica los problemas vocales desde el punto de vista físico, aplicando la observación, la autoevaluación del alumno y el testeo sistemático, para luego aplicar las herramientas de



solución correctas que estén fundamentadas en el funcionamiento fisiológico y acústico del instrumento vocal y no en la experiencia individual.

- **Entrenamiento.** Consiste en educar al cantante por medio de métodos pedagógicos que le permitan potencializar su voz, para ello se utilizan ejercicios en un determinado tiempo de trabajo que ayudan al aprendizaje. Los ejercicios, por lo tanto, permiten conceptualizar la práctica vocal para luego instrumentalizarla, (Alessandroni, 2012).



Capítulo II

PRÁCTICAS MUSICALES

CORALES



2. PRÁCTICAS MUSICALES CORALES.

2.1 EL CANTO GRUPAL O CORAL.

Las agrupaciones corales se remontan siglos atrás desde la antigua Grecia, éstas se aplicaban en la tragedia Griega en el siglo V a. C. con los tres dramaturgos más sobresalientes de la época Esquilo, Sófocles y Eurípides (Sánchez L. P., 2010) en los cuales escritos poseían un corifeo²² y coros, interpretado por un grupo de personas. En la Edad Media (476 al 1492) tenemos como el estilo musical más representativo al Canto Gregoriano, cantos de la iglesia Católica recopilados por el papa Gregorio I, en el Antiguo Imperio Romano; quién gobernó a todos los territorios hasta finales del siglo IX.

En el periodo del Renacimiento (s. XV al s. XVI) se dan dos acontecimientos importantes, que no solo cambiaron el ámbito musical religioso, sino también el profano (música no religiosa); el primero, fue que el Canto Gregoriano poco a poco fue desplazado por la Polifonía y reemplazado por el Coral en lo que se refiere a la música religiosa y el Madrigal en lo que respecta a Música Profana, dicho sea de paso fueron géneros netamente corales, lo que contribuyó a la creación de nuevos estilos y formas musicales. El segundo fue la aparición de la notación musical y con ello la creación de las primeras partituras con un sistema musical más ordenado, el mismo que, se ha ido perfeccionando hasta llegar al sistema actual. En los siguientes periodos como el Barroco, el Clasicismo, Romanticismo y siglo XX, se desarrolló Música Coral con los parámetros musicales propios de cada periodo en los cuales encontramos géneros corales como el Oratorio, el Réquiem, la Ópera, entre otros. Por otra parte es importante saber con claridad lo que es un coro para lo cual citaremos algunas definiciones:

- Cierto número de personas que se reúnen para cantar, regocijarse, festejar o celebrar alguna cosa. El conjunto de cantores que en los teatros líricos desempeñan las partes de coro. (Pedrell, 1897)

²² Corifeo: Cabeza de una de las partes del coro que canta los solos, cuando los hay, en algunas de estas piezas. (Soler, 1852)



- En su acepción más general es una reunión de personas que cantan juntas. (Soler, 1852)
- Actualmente damos este nombre a un trozo de música dispuesto en completa armonía de voces acompañadas de toda una orquesta. (Melcior, 1859)
- Coro, del latín **'chorus'** (aunque con origen más remoto en la lengua griega), es el conjunto de las personas que en una función musical cantan simultáneamente una misma pieza. (WordPress, 2008)
- Unión o conjunto de tres o cuatro voces que son ordinariamente un primero y un segundo tiple, un contralto y un tenor, o bien un tiple, un contralto, un tenor y un bajo. Esta composición es a dos coros. Tiple de primer coro. Tenor de segundo coro. (Española, 2014).

2.1.1 Clasificación de los Coros.

Resulta un poco complicado efectuar una clasificación concreta de los coros, ya que al realizar varias investigaciones en documentos, artículos y ensayos no hay una unificación de criterios, sino más bien una serie de recomendaciones o sugerencias de cómo se debería clasificar un coro, es decir que, existe una falta de profundización de estudio académico, respecto a este tema.

María Emilia Puebla (2008) asegura que no existe una denominación consensuada para las agrupaciones corales juveniles, criterio que se lo puede hacer extenso a agrupaciones corales de niños, adultos y adultos mayores, en su artículo se propone un clasificación de coros por edades, y así como ella, algunos autores proponen otro tipo de clasificación como es el caso de María Jesús Camino (2014), que ofrece una clasificación por tipo voces; por lo tanto, y en base a lo expuesto se han considerado varios criterios musicales y académicos, basados en la investigación bibliográfica, la experiencia propia y la investigación de campo realizada en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca, para proponer una clasificación que abarque la mayor cantidad de tipos de coros como una guía de cómo están formadas las agrupaciones corales, siendo la clasificación la siguiente: por la edad, por el tipo de voces, por la cantidad de integrantes, por la



instrumentalidad y por la función u objetivos que cumplan dentro del campo musical, que se describen brevemente a continuación.

a) CLASIFICACIÓN LOS COROS POR LA EDAD. La primera clasificación de coros que se ha logrado identificar con claridad y la más sencilla, en base a la experiencia personal, es la clasificación por edades en las que se han identificado cuatro tipos de coros:

- **Coro infantil.** El coro infantil está conformado por niños desde los 7 hasta los 14 años, que es el momento en donde comienza la pubertad. (Fernández N. , 2013)
- **Coro juvenil.** El coro juvenil hace referencia a los coros cuyos integrantes se encuentren entre los 13 y los 18 años de edad. Es decir, a aquellos que están en la pubertad y por lo tanto son parte de la educación secundaria (Puebla, 2008).
- **Coro de jóvenes:** El coro de jóvenes hace referencia a los coros cuyos integrantes oscilan entre los 18 y los 28 años, y que son jóvenes universitarios (Puebla, 2008).
- **Coro de adultos:** El coro de adultos está conformado por personas que se encuentran entre las edades de los 30 a los 60 años aproximadamente, son coros integrados en su mayoría por profesionales (Lino, 2005)
- **Coro de adultos mayores:** El coro de adultos mayores está conformado por personas que están en la etapa jubilar, desde los 60 años en adelante y como lo hemos mencionado son coros de inclusión, con el fin de mantener a las personas de la tercera edad en una actividad donde se sientan útiles (Puga, 2013).

b) CLASIFICACIÓN DE COROS SEGÚN EL TIPO DE VOCES. La segunda clasificación coral que se presenta es la clasificación según el tipo de voces, y al hablar de tipos de voces se hace referencia a la tesitura y al registro vocal; es decir, según la cantidad de notas que una voz pueda interpretar dentro del rango vocal de cada voz tanto en las voces adultas como en las infantiles. Dentro de esta categoría encontramos las siguientes agrupaciones, propuestas por Nuria S. Fernández Herranz (2013).

- **Escolanía o coro de voces blancas.** La Escolanía son coros formados por voces infantiles y suelen cantar a dos y tres voces. Son coros de voces agudas (soprano y contralto).



Niños cantores de Viena [fotografía]. (2014).
Recuperado de <http://encontactocr.com/?p=3735>

- **Coro de voces agudas o voces blancas.** Son coros conformados por voces agudas; es decir, por voces femeninas (sopranos, mezzosopranos y contraltos). Suelen cantar a tres y seis voces dependiendo del repertorio. También se lo denomina coro de voces iguales ya sean estos profesionales o amateurs.



Coro femenino de la Universidad de Rennes, Francia [Fotografía]. 2012
Recuperado de <http://alianzafrancesaguayaquil.blogspot.com/2012/08/concierto-de-musica-coral.html>



- **Coro de voces graves.** Son coros formados por voces masculinas (tenor, barítono y bajo). Suelen cantar a cuatro y ocho voces dependiendo del repertorio. Al igual que le coro de voces blancas también se le denomina coro de voces iguales ya sean estos profesionales o amateurs.



Coro Académico Masculino de la
Universidad Tecnológica de Tallin, Estonia. [Fotografía]. (2012)
Recuperado de http://www.coralcantemus.com/?p=1340&lang=es_ES

- **Coro de voces mixtas.** Estos coros se encuentran formados por voces masculinas y femeninas (sopranos, contraltos, tenores y bajos). Suelen cantar a cuatro voces, o desdoblarse dependiendo del repertorio. Dentro de esta categoría encontramos a los coros juveniles y coros de adultos, tanto profesionales como amateurs.



Coro Juvenil del Conservatorio Superior "José María Rodríguez" [Fotografía]. (2013)
Recuperado de

<https://www.facebook.com/CoroJMRodriguez/photos/a.210390392418212.1073741827.173450139445571/210391415751443/?type=3&theater>

c) CLASIFICACIÓN CORAL POR LA CANTIDAD DE INTEGRANTES.

Cuando hablamos de cantidad de integrantes hacemos referencia al número de personas que forman el coro por cada cuerda: soprano, contraltos, tenores y bajos. Dentro de esta categoría encontramos las siguientes agrupaciones propuestas por María del Jesús Camino (2014):

- **Coro de Cámara.** Son coros pequeños; es decir, que cada una de sus cuerdas posee un número reducido de integrantes, pueden estar conformados desde 10 hasta 30 voces, son coros a cuatro voces (soprano, contraltos, tenores y bajos), aunque pueden doblar las voces dependiendo del repertorio.



Coro de Cámara de Madrid APM. [Fotografía]. (2014)
Recuperado de http://www.corodecamaradademadridapm.com/images/img_0987.jpg

- **Coral.** Este es el tipo de coro más utilizado dentro del mundo de la música, es el más conocido por el público; su número de integrantes va desde los 40 hasta los 70 integrantes. Son coros a cuatro voces (soprano, contraltos, tenores y bajos), y al igual que el Coro de Cámara pueden doblar las voces dependiendo del repertorio.



Coro Universidad del Aconcagua. [Fotografía]. (2014)
Recuperado de http://www.almamusicalalaire.com/2013_06_30_archive.html

- **Orfeón.** Es la agrupación vocal más numerosa, su número de integrantes va desde los 80 en adelante, al igual que las agrupaciones anteriores se divide en cuatro voces (sopranos, contraltos, tenores y bajos) pudiéndose doblar dependiendo del repertorio.



Maite H. Mateo. Orfeón Pamplonés. [Fotografía]. (2012)
Recuperado de <http://blogs.diariodenavarra.es/orfeon-pamplones/files/2012/06/orfeon-33-3.jpg>

d) CLASIFICACIÓN DE COROS POR LA FUNCIÓN QUE CUMPLEN.

Esta clasificación hace referencia a los objetivos o funciones tanto académicos, como musicales y sociales por la que los coros son formados. Dentro de esta categoría tenemos los siguientes agrupaciones propuesta por Hugo Lino (2005):



- **Coros escolares:** son coros formados en las escuelas, tienen como finalidad integrar a los niños en el trabajo en equipo, desarrollar el gusto estético y la inteligencia emocional.
- **Coros profesionales:** son coros en los cuales cada uno de sus integrantes cobran una remuneración económica por cantar; por lo tanto, su formación musical es estricta y los coreutas son músicos profesionales.
- **Coros Académicos:** son coros formados en conservatorios e instituciones musicales, en donde el canto se desarrolla dentro de los parámetros históricos y estilos de composición.
- **Coros Institucionales:** son coros no profesionales formados dentro de las empresas públicas y privadas, cuyo principal objetivo es representar a las instituciones de las cuales forman parte como imagen de las mismas.
- **Coro de dilectantes:** son también conocidos como coros amateurs, están formados por personas aficionadas al canto; es decir, que no son profesionales.
- **El Coro Sinfónico:** son coros con gran número de integrantes formados para interpretar música con acompañamiento sinfónico, con orquesta.

e) CLASIFICACIÓN DE COROS POR LA INSTRUMENTALIDAD. Dentro de esta categoría tenemos las siguientes agrupaciones:

- **Coro a Cappella:** son coros que cantan sin ningún acompañamiento instrumental (Frías, 2008).
- **Coro Concertante:** son coros que cantan con acompañamiento instrumental ya sea con piano u orquesta (Frías, 2008).

2.1.2 Disposición Coral.

La disposición de los coros, no es más que la ubicación de las voces dentro del espacio en donde el coro realiza el ensayo o la presentación. Teniendo en cuenta que la forma de colocar el coro es un hecho condicionante, más allá de lo estético, que influye siempre en la audición y la interpretación, en donde intervienen factores como la comunicación gestual y visual de los cantores, así

como el equilibrio sonoro de la obra (Rodríguez R. , 2013), la cantidad de voces y al lugar donde se va a cantar. Existen algunas disposiciones generales, las mismas que se muestran a continuación:

- **Formación del Coro Infantil (Escolanías):** en esta disposición, los niños son ubicados por voces y a su vez las voces seguras tienen un lugar específico dentro de la formación (Palacios, 2011).

También se colocan habitualmente en bloques yuxtapuestos, de las voces más agudas a las más graves en sentido de izquierda a derecha del director, como se observa en el gráfico (Rodríguez R. , 2013):

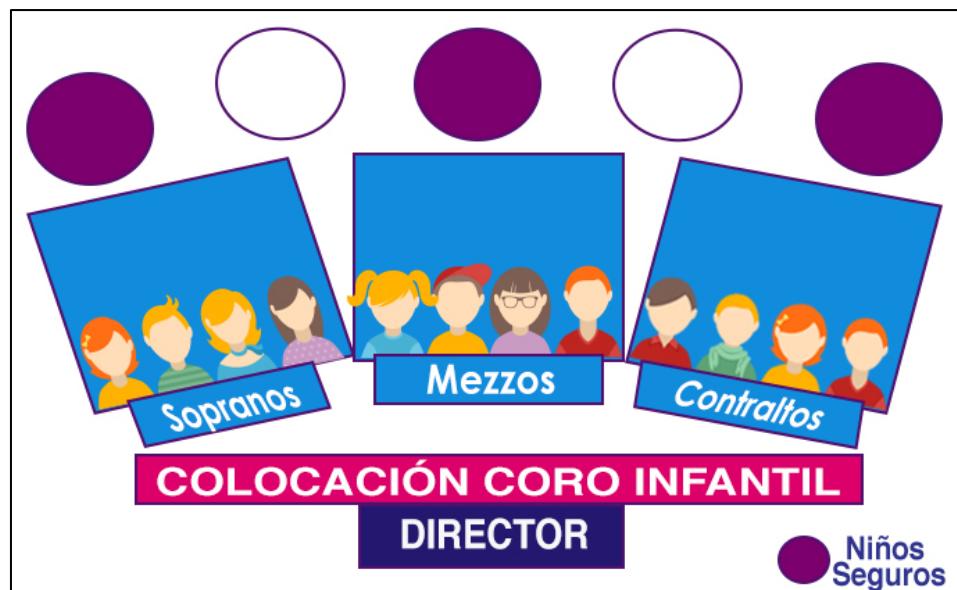


Fig. 23. Formación Coral Infantil
Fuente: José Luis Palacios, (2011)
Reedición: Johanna Lucero Gushñay.

- **Formación Coral General:** dentro de la formación general el Coro está frontalmente alineado frente al director y el público, en una o varias filas de cantores (Rodríguez R. , 2013), como se muestra a continuación:



Fig. 24a. Formación Coral 1

Fuente: Basado en (Rodríguez R. , 2013) y <http://veeu.umh.es/coro%20umh/didactica.htm>
Ilustración: Dis. Eliana Arévalo Regalado

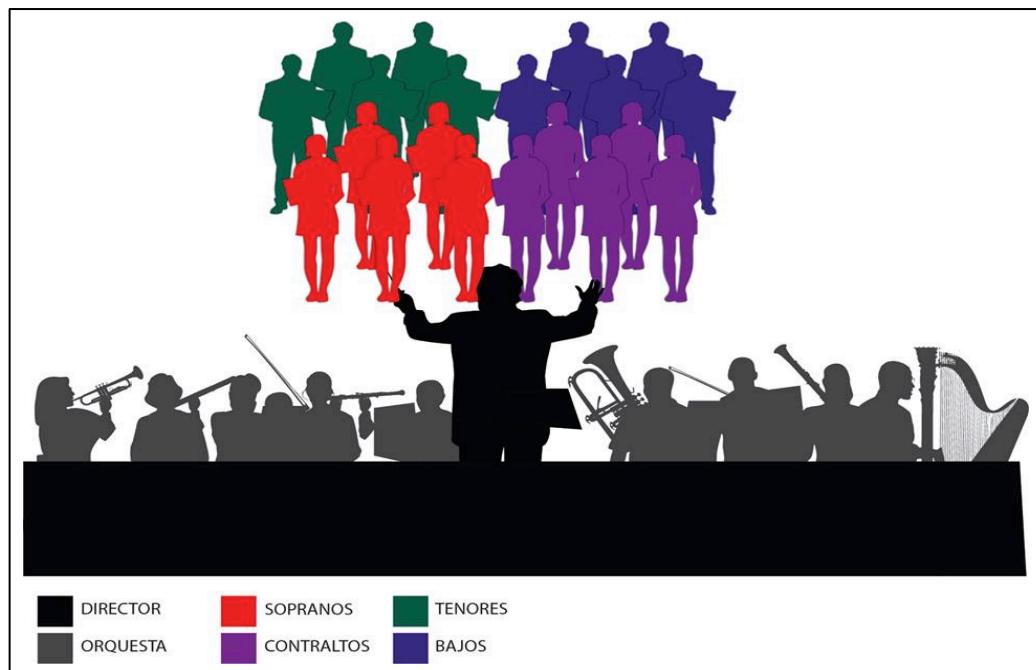


Fig. 24b. Formación Coral 2

Fuente: Basado en (Rodríguez R. , 2013) y <https://aulamusicalarreco.wordpress.com/cuarto-curso/cultura-musical-2/voces-de-un-coro/>
Ilustración: Dis. Eliana Arevalo Regalado

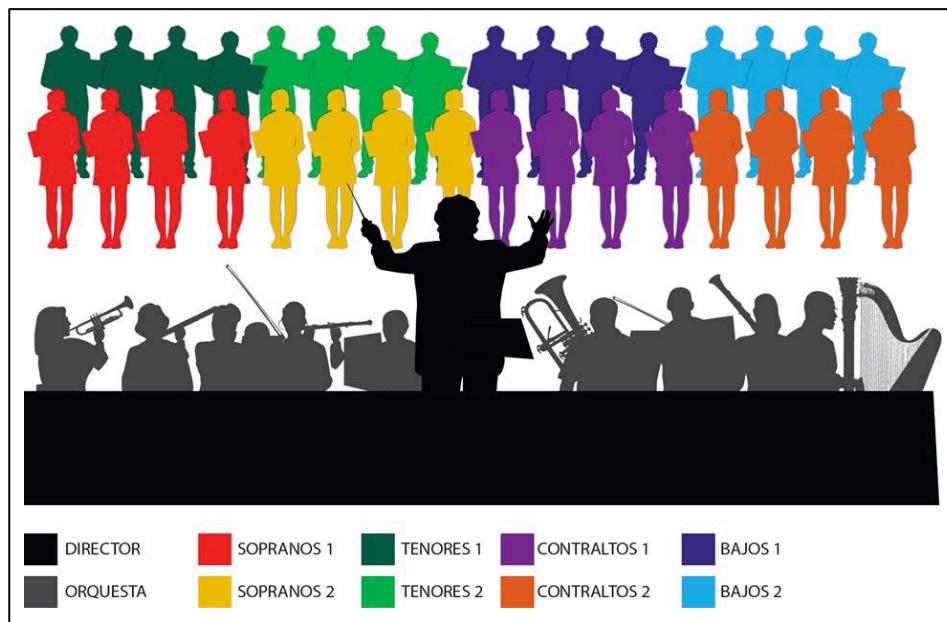


Fig. 24c. Formación Coral 3

Fuente: Basado en (Rodríguez R. , 2013) y <http://veeu.umh.es/coro%20umh/didactica.htm>
Ilustración: Dis. Eliana Arévalo Regalado

Una variante de esta formación es, cuando se suele ver al coro formando un arco de gran radio, en una o varias filas de cantores, o también puede formar un semicírculo, teniendo como centro al director, en una o varias filas de cantores.

- **Ubicación de las voces:** En un coro es de vital importancia conocer las debilidades y fortalezas, relacionadas con la seguridad vocal de los coristas en los ensayos, pero sobretodo en la presentación. Una forma de asegurar el éxito del performance es colocar las voces seguras en los extremos y en la mitad de cada cuerda, como se muestran en la figuras 19a y 19b, a continuación.



Fig. 25a. Ubicación de las voces por cuerda 2.

Fuente: José Luis Palacios, (2011)

Reedición: Johanna Lucero Gushñay.



Fig. 25b. Ubicación de las voces por cuerda 1.

Fuente: José Luis Palacios, (2011)
Reedición: Johanna Lucero Gushñay.

2.2 GÉNEROS MUSICALES CORALES.

Entendemos como género musical a la categoría que reúne diversas composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad; en otras palabras, es una clasificación de las obras de acuerdo a parámetros como la forma, la instrumentalidad, características armónicas y melódicas, estructura entre otros. También podemos definir a un género musical como “*un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas*” (Fabbri, 2014); para Fabbri los géneros musicales siguen un serie de reglas que permiten diferenciarlos e identificarlos, además ayudan a entender de mejor manera la música y sus géneros, en especial aquellos que van dentro de la música popular y en consecuencia dentro del canto, según (Fouce & Saumell, 2007) estas reglas se resumen en:

- **Reglas formales y técnicas.** Cada género musical posee su interpretación propia, por lo tanto, al hablar de reglas formales y técnicas se hace referencia a la instrumentación (cantidad de instrumentos que componen la canción); la habilidad del músico para ejecutar los instrumentos sea este amateur o académico, la amplificación y la técnica en la interpretación de cada género y a su vez del instrumento; así como también las formas



musicales (sonata, concierto, etc.), las reglas melódicas, rítmicas y tímbricas hasta la relación entre la voz y los instrumentos y entre la melodía y el texto (Flores, 2008).

- **Reglas Semióticas.** Se refieren al género como textos encaminados a construir un significado, incluyen tanto códigos del texto musical (mímicas y gestos); así como aquellos que remiten al contexto involucrado en torno a la voz, su articulación y expresión.
- **Reglas de comportamiento.** Se centran en la psicología de los músicos, también involucran las reacciones psicológicas y el comportamiento de las personas pre establecidos para cada género, incluye todos los aspectos del “ritual” de la actuación. Es decir que todo los conocimientos de las reglas formales y técnicas se ponen en práctica en el escenario y se fusionan con la personalidad del artista; involucrando también al público (Flores, 2008).
- **Reglas sociales e ideológicas.** Se refieren a la imagen social del músico, detallan la naturaleza de la comunidad musical y permiten distinguir los géneros de acuerdo con las funciones sociales, distintas clases, grupos generaciones; se podría decir que cuando hablamos de reglas sociales e ideología, hablamos de las características propias del artista y sus obras; y como se relaciona con el resto del mundo.
- **Reglas comerciales y jurídicas.** Involucra todo aquello relacionado con los medios de producción, la relación con las compañías discográficas y los derechos de autor; así como, su comercialización ya sea como músico independiente o dependiente de una compañía discográfica. Un ejemplo claro de esto se da en las tiendas de discos en donde se divide la música por “géneros”.

Es importante hacer énfasis en estas reglas debido a que, nos permiten analizar y conocer los géneros musicales desde un punto de vista diferente al tradicional, de tal manera que nos ayuden a diferenciar la música y más aún aquellos géneros que estén relacionados con la música coral, para elegir el repertorio con el cual se va a trabajar, por ello se han dividido los géneros musicales corales en dos grupos: Géneros del Canto Lírico y Géneros del Canto Popular.



2.2.1 Géneros del Canto Lírico.

El género lírico es aquel que engloba las formas vocales académicas; es decir, aquellas que requieren de un trabajo escolástico riguroso con profesores especializados en el área; en donde el cantante necesita de potencia, un volumen que supere a la orquesta, colocación y postura diferentes al canto popular, ya que, este no utiliza ningún medio electroacústico como amplificador (no usa micrófono); además del desenvolvimiento escénico y una técnica vocal avanzada que requiere años de estudio. El género lírico más utilizado es el operístico, sin embargo existen otros géneros como el oratorio, la misa, el réquiem, etc.

a) CANTO GREGORIANO. Forma vocal de la edad media es un canto religioso que pertenece a la iglesia católica, sin acompañamiento instrumental. El canto gregoriano surge a partir de la recopilación de los diferentes cantos de la liturgia realizada por el Papa Gregorio (IES. Mateo Alemán, 2011). Es el canto oficial de la iglesia y se canta en latín; además es un canto monódico²³ y tiene ritmo libre que viene marcado por el texto. El canto gregoriano puede ser:

- **Antifonal:** cuando dos coros alternan los cantos.
- **Responsorial:** cuando el coro y el solista alternan el canto.
- **Directo:** cuando no hay alternancia y solo canta el coro o el solista.

b) MOTETE. - Es una forma polifónica religiosa no litúrgica que surge en el siglo XI y XII, proviene de la palabra francesa '*motet*' y está compuesta para dos o tres voces, en donde cada una tiene texto y ritmo distinto (Bernal, 2009). Está basado en los textos bíblicos de los salmos y se cantan en adviento, cuaresma y semana santa. En el Renacimiento se emplean tres tipos de texturas polifónicas:

- **Imitativa:** se utiliza en las entradas de las frases simples a una o dos voces.
- **Libre:** utiliza un contrapunto no imitativo durante el desarrollo de las frases.

²³ Monódico: una sola melodía



- **Homófona:** utiliza el contrapunto nota contra nota y subraya frases importantes o nombres propios.

c) **CORAL.** Forma vocal que surge en el Renacimiento a partir de la reforma protestante promulgada por Martín Lutero, es una composición sencilla a cuatro voces, se cantaba en alemán y tiene una textura homofónica²⁴. Además tiene como características que el canto llano interpretado por el tenor, lo hace la soprano, tiene calderón al final de los versículos y usa retardos (IES. Mateo Alemán, 2011). Los tipos principales de corales son: Armonizado, Figurado y Variado.

- **Armonizado:** se utiliza nota contra nota en la melodía y las demás voces.
- **Figurado:** las melodías del coral se encuentran en contrapunto libre.
- **Variado:** también conocido como partita, es la ampliación del tema, variada y contrapuntística con todo tipo de imitaciones.

d) **MISA.** Es una forma musical compleja, no polifónica que es el resultado de la unión de todas las piezas de la liturgia construidas del cantus firmus del canto gregoriano (Bernal, 2009). Este género adopta el nombre debido a las palabras de despedida de la congregación expresadas al final del ceremonia '*Ite, missa est*' que significa '*Idos*' (Tapia, 2008). Los textos de la misa se dividen en rito romano y culto protestante.

- **Rito Romano:** en éste se encuentran dos categorías, la primera se conoce como propio son partes variables de la festividad litúrgica y se compone de introito, gradual, aleluya, secuencia, tracto, ofertorio y comunión; la segunda se conoce como ordinario son las partes fijas que utilizan la mayoría de compositores para las obras de su creación, se compone de kyrie, gloria, credo, sanctus, benedictus y agnus dei (Tapia, 2008).
- **Culto Protestante:** en éste se ejecuta la misa brevis (misa breve) con dos partes, kyrie y gloria, esta no incluye el credo (Bernal, 2009).

²⁴ Homofónica: voces que se mueven al mismo ritmo



e) ORATORIO. En una forma musical religiosa que surgió en el Barroco, como una ópera religiosa debido a la estructura de su composición ya que, al igual que la ópera posee recitativos, arias, interludios y coros, con la diferencia de que no es escenificada es decir, sin escenarios ni vestuario o atuendo especial (Tapia, 2008). El Oratorio es una composición musical para voces e instrumentos, de naturaleza dramática o contemplativa, generalmente sobre un tema religioso extraído de la Biblia que se cantan en lugares religiosos y tienen acompañamiento de la orquesta (Borrero, La ópera y el oratorio, 2008).

f) CANTATA. Es una forma vocal religiosa que significa música para cantar, sus textos son bíblicos. Es un género que nace de la música vocal profana (IES. Mateo Alemán, 2011). En un inicio la cantata era una especie de oratorio corto, con argumento generalmente profano y no necesariamente religioso. La cantata se diferencia de la Ópera en que es más lírica y fue creada para ser escuchada, algunas cantatas en muchas ocasiones tenían una finalidad festiva y conmemorativa pues frecuentemente estaba motivada por alguna circunstancia externa que daba lugar a alguna celebración (Labrador, 2010).

g) PASIÓN. Es una forma musical religiosa, su origen radica en una costumbre de la iglesia de leer y recitar durante el viernes santo del evangelio de la misa de la pasión del señor (Labrador, 2010), posee la misma estructura que el Oratorio, la diferencia se da principalmente, en que, los textos se basan solamente en la pasión y muerte de Jesucristo descrita en los evangelios (Tapia, 2008). Los personajes principales como Jesús y María son interpretados por solistas y los personajes secundarios como los discípulos y el pueblo con interpretados por el coro.

h) ÓPERA. Es una forma musical profana propuesta por los miembros de la camerata florentina, concebido como la obra de arte total, cuyo objetivo fue abarcar la mayor cantidad de artes posibles como son la música, la pintura, la literatura, la danza y el teatro. La ópera está compuesta de oberturas, arias, recitativos, interludios y coros. Existen dos tipos de óperas: La Ópera Seria y la Ópera Bufa (Borrero, La ópera y el oratorio, 2008).



- **Ópera Seria:** es uno de los primeros tipos de ópera en existir, es un género con música y texto dramático, basado en escritores griegos o romanos que trata temas históricos, épicos y mitológicos. (IES. Mateo Alemán, 2011) Un claro ejemplo es la ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi. Fue el género preferido de la aristocracia por su solemnidad y refinamiento y en donde los castratos en el periodo Barroco, viven su época dorada. Sin embargo, en el Clasicismo sufre una pequeña reforma propuesta por Gluck en donde la música está al servicio del libreto y los personajes; además de que, el texto es un poco más sencillo.
- **Ópera Bufo:** la ópera bufa a diferencia de la ópera seria, está más apegada al pueblo debido a que, los argumentos que utiliza son cotidianos y fáciles de entender, dándoles un carácter cómico y sentimental (Oliva, 2014); éstas óperas fueron escritas en el idioma de su país de origen y sustituye el recitativo por partes habladas, además de que se extendió por toda Europa, tomando el nombre de *Singspiel* en Alemania y *Ópera Cómique* en Francia. La primera de estas óperas es la *Serva Padrona* de Pergolesi, estrenada en 1733 (Instituto de Educación Secundaria les Els Getares, 2008).

i) **RÉQUIEM.** Es un género musical compuesto para solistas, coro y orquesta, que surgió en el periodo clásico, es una misa en latín compuesta para los difuntos, el nombre surge de la primera frase del introito *Réquiem aeternam dona eis, Dómine*, que significa “Concédeles, Señor, el descanso eterno”; en donde se excluyen las partes alegres de la misa tradicional (Tapia, 2008). Uno de los Réquiem más conocidos es el Réquiem de Mozart, en Re menor, el cual servirá de modelo para posteriores composición y está formado por: Introducción, Secuencia, Ofertorio y Comunión.

- **Introducción (Introitus):** en la introducción encontramos dos cantos, el primero es el Réquiem aeternan, que habla del descanso eterno de las almas y el segundo que es el Kyrie eleison, conocido como canto de piedad (perdón por los pecados).



- **Secuencia (Sequenz):** la secuencia de la misa de Réquiem la conforman seis cantos, el primero es el Dies irae, seguido por el Tuba mirum que hacen referencia al juicio final, a la justicia de Dios.
En tercer lugar encontramos Rex tremenda y el Recordare en donde se habla del poder, majestuosidad y misericordia de Dios con sus hijos muertos, por ultimo tenemos el Confutatis y el Lacrimosa en donde se pide el descanso eterno y el perdón de las almas.
- **Ofertorio (Offertorium):** el ofertorio consta de dos cantos, el Domine Iesu y el Hostias et preces, cantos que son alabanzas y súplicas para que las almas pasen al otra vida y sean recibidas por Dios.
- **Santo (Sanctus):** el santo es una alabanza a Dios y una súplica por su venida, este consta de dos cantos el Sanctus y el Benedictus.
- **Cordero de Dios (Agnus Dei):** el cordero de Dios es un canto utilizado para la paz dentro de la misa común.
- **Comunión (Comunio):** en éste encontramos el canto del Lux aeternam, el mismo que es utilizado en la comunión, cuando se pide el descanso eterno y misericordia para las almas.

2.2.2 Géneros del Canto Popular

Se denomina música popular a todos los géneros musicales que no tienen una formación escolástica y no pertenecen a la música clásica, sin embargo encontrar una definición precisa es muy compleja, pero por historia la música popular se desarrolla en Inglaterra como parte de la revolución industrial en los siglos XVIII y XIX, en donde aparecen los libros “**popular songs**” lo que le convierte en un producto masivo y de consumo (Olmeda, 2010).

Algunos autores como Susana Flores Rodrigo menciona que la música está relacionada con la “**popular music**”, término anglosajón que apareció en el siglo XIX refiriéndose a la música como algo cotidiano, de consumo y como un producto comercial (Flores, 2008). En la cultura latinoamericana encontramos el término ‘mesomúsica’, como una forma de nombrar a la música popular, en donde Carlos Vega la define como:



“Mesomúsica, es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas” (Aharonián, 1997)

El canto popular al igual que el canto lírico requiere de técnica, ya que en los dos casos la voz es el instrumento musical y como todo instrumento necesita de trabajo. Dentro de los géneros populares se encuentran una cantidad casi innumerable de éstos, sin embargo podemos nombrar unos cuantos como son: el pop, el rock, el jazz, el góspel, el tango, el bolero y el pasillo ecuatoriano, ritmo que a pesar de no ser cien por ciento ecuatoriano refleja la identidad de nuestro país.

a) POP. El término POP fue utilizado por primera vez en los años 50, por el crítico Lawrence Alloway y hace referencia a un conjunto de géneros que se combinan entre sí, algunos suelen llamarlo música comercial, y que fue concebida para este fin. (González, 2011), este género fue el preferido de los jóvenes en los años 60, en donde aparecieron Los Beatles, una de las bandas más famosas de la historia, así como Michael Jackson denominado el *“Rey del pop”*, también encontramos artistas como Christiana Aguilera, Madonna, Back Street Boys, Belanova, Belinda, etc.

El POP hace uso de la tecnología para crear sus melodías y de instrumentos como el piano, sintetizadores, guitarra acústica y eléctrica, bajo, cajas de ritmo e incluso instrumentos de viento; también presenta una estructura sencilla “verso – estribillo – verso”, además que, las voces son melódicas y claras con percusiones lineales y repetidas. (Patiño, 2010). También presenta las siguientes características establecidas por Graham Vulliamy²⁵ y Simon Frith²⁶. (Flores, 2008):

- Existe una separación entre compositor, intérprete y productor.
- Es un producto homogéneo.
- Es música estandarizada.

²⁵ Graham Vulliamy, de origen estadounidense es uno de los primeros investigadores que une el campo de la sociología con la educación musical.

²⁶ Simon Frith, de origen británico es sociólogo musical, ex crítico de rock y especialista en música popular.



- Es música condicionada por los medio de comunicación
- Es accesible para el público general
- Es esencialmente conservadora (desde el punto de vista musical)
- Se produce profesionalmente
- Expresa sentimientos comunes como el amor, la pérdida y los celos.

b) ROCK.- El término rock es una abreviación del “**rock and roll**” y comenzó a utilizarse en los años 50, en sus inicios tuvo influencias del R&B (rhythm and blues), el country y el blues, tuvo como su principal exponente el famoso Elvis Presley, luego de la decadencia del rock and roll, en los años 60 aparece la denominada era dorada del rock, y al igual que el pop, surge una mezcla de estilos en donde nacen subgéneros como el blues rock, jazz rock, el glam, el heavy metal, rock progresivo entre otros. El Rock tiende a ser más amplificado, duro e improvisado (Flores, 2008), sujeto a los cambios sociales, activismo político y rebelión juvenil, por lo que le vuelve un género auténtico. A continuación se hace un resumen de las características más sobresalientes:

- Por lo general tiene un ritmo definido con una figuración irregular.
- Instrumentalmente la banda se compone básicamente de bajo, batería, guitarra eléctrica y bajo.
- Vocalmente se requiere de una amplia extensión vocal en el hombre, tanto para los graves como los agudos, utilizando la técnica gutural.
- Utiliza la estructura verso – estribillo.
- Musicalmente utiliza elementos como la polifonía y la sincopa, los instrumentos y la voz hacen apoyaturas, trémolos y portándones, también algunas de las secuencias se basan en los modos gregorianos.

El rock al ser un género versátil ha podido abrirse camino y fusionado con otros géneros como lo hemos mencionado anteriormente, uno de estos es la Ópera Rock creada a finales de los años 60, la misma que combina drama, música, coreografía y todo el montaje que se requiere al igual que la Ópera Clásica, una de las obras más representativas es la Ópera Rock Jesucristo Super Star.



c) **JAZZ.** Es un género musical originado de la fusión de los ritmos ejecutados por los esclavos negros africanos y de las distintas músicas de los blancos americanos, desde principio del siglo XVII hasta finales del siglo XIX (Ulmete, 2009). Se puede explicar al jazz como una expresión espontánea e individual que se crea en el momento, es la voz que exalta la vida (González, 2011). Como todo género musical posee sus propias características que se detallan a continuación:

- Superposición de ritmos regulares e irregulares, con la utilización de notas a contratiempo y síncopas, lo que consisten en una alteración del ritmo.
- El músico de jazz tiene la capacidad de improvisar, esto consiste en crear nuevas melodías o también adornar las existentes, creando nuevas líneas por encima de las armonías dadas, que están en la base de toda la composición.
- Utiliza dos tipos instrumentos, los que llevan el rítmico (batería, bajo y tuba) y lo que llevan la melodía (piano, trompeta, saxofón, banjo, guitarra).
- La agrupaciones de jazz pueden ir desde un instrumento solista, tríos (batería, bajo, piano o guitarra), cuartetos (batería, bajo, piano o guitarra e instrumentos de viento), hasta la Big Band (batería, bajo, piano, guitarra, trompeta, trombón y saxofón), orquesta popularizada en los años 30.
- Se sigue un patrón de llamada y respuesta, un tipo de estructura que consiste en una especie de diálogo musical entre un solista y el coro.
- Vocalmente requiere el uso del vibrato, de una extensión de dos octavas y gran agilidad en la improvisación, para ello se hace uso del recurso vocal conocido como “Scat singing”, el mismo que consiste en repetir una serie de sílabas y palabras que carecen de mucho sentido o son incompletas, lo que equivaldría a hacer un solo instrumental pero con la voz.

El jazz como género musical evolucionó a otros géneros como son el blues y los espirituales entre ellos el góspel.

- **Espirituales:** este subgénero nace debido a que los negros esclavos adoptaban la religión de sus propietarios (cristianismo protestante), por lo



que adaptaron los himnos y cantos religiosos a sus raíces africanas. Los cantos espirituales usan la sincopa, el contrapunto es marcado por las palmas, acompañada de movimientos corporales, también utilizan la estructura de “**estrofa – estribillo**” y es un canto responsorial “llamada–respuesta”. Los gritos y clamores espontáneos son frecuentes ya que sus textos expresan el anhelo de libertad.

El Góspel se originó con el paso del tiempo partiendo de los cantos religiosos, los mismos que fueron interpretados por grupos de solistas, cuartetos y coros, manteniendo las melodías, pero adecuándoles a las exigencias de la música europea. (IES Padre Feijoo, 2009)

- **Blues:** es el equivalente al espiritual, es decir una especie de música profana que surge a finales del siglo XIX, los blues son canciones de lamento e ironía, que hablan del trabajo duro, creencias religiosas o desengaños amorosos. Es un canto personal donde se cantan temores, sentimientos y esperanzas. También posee un ritmo más libre.

d) **BOLERO.** Es un género de origen español muy popular en el siglo XVIII, pero que tomó otra estructura y forma en Cuba debido a la influencia de ritmos como la habanera y el danzón, se cree que el bolero originó hacia los años de 1840 y se comenzó a popularizar en el año de 1886 con la creación del primer bolero llamado ‘**Tristezas**’ compuesto por el músico cubano José Pepe Sánchez. Existen varias definiciones del bolero y al igual que otros géneros musicales encontrar la definición precisa resulta difícil, pero para el caso se citarán algunos de estas definiciones:

“Estas canciones son parte de la tradición del discurso amoroso de Occidente, sumando la lírica, el romanticismo y el modernismo exagerado”.

Clara Román Odio (Podestá, 2007)

“El bolero corresponde al nivel de desarrollo de la economía y crece a parejas de la expansión de las ciudades, también señala que es un paliativo para compensar la ausencia por los servicios sociales básicos y sirve para escapar de la soledad y creerse libre”

Carlos Ossa (Podestá, 2007)



“Este género musical es amor por alguien, también es requerimiento amoroso, deseo, carencia dolorosa y daño causado por el amor”.

Jaime Pérez Dávila (Podestá, 2007)

El bolero posee características rítmicas, melódicas y armónicas propias del Caribe que posteriormente se extendieron por toda Latinoamérica, empezando por México, entrando por la península de Yucatán (Morales, 2011); desde entonces hasta la actualidad han existido una serie de agrupaciones y cantantes que han compuestos e interpretado este género como son los Panchos, Alfredo Sadel, Armando Manzanero, Luis Miguel, Libertad Lamarque entre otros. Del Bolero se pueden resaltar las siguientes características:

- Es bailable y de tiempo lento.
- Posee un compás binario.
- La estructura es binaria, la línea melódica que está sobre el acompañamiento es monofónica.
- La instrumentación típica es guitarra, requinto, clave, maracas y bongo, aunque en la actualidad utiliza instrumentos como el piano.
- La integración de música y texto resulta de gran importancia para el éxito final de la obra.

e) TANGO. Es un género musical bailable, que se originó a finales del siglo XIX en las riveras del Río de la Plata, como fruto de la inmigración Europea; es decir, que cuenta con raíces propias y sin ninguna influencia de otro, por lo que se vuelve auténtico y único; sin embargo, en sus inicios adoptó una forma parecida a la milonga (Espasande, 2012). El Tango es una danza sensual en pareja, con letras utilizan el argot local rioplatense llamado lunfardo, las mismas que expresan las emociones y las tristezas del pueblo, en la gran mayoría referentes al amor. El tango tiene forma binaria “**tema – estribillo**” y por lo general escrita en compás de 2/4 y 4/8; como todo género musical el tango tiene una evolución musical y social representadas por etapas:

- **Guardia Vieja:** se da en los años 1900 a 1920 (Reyes, 2010), es la etapa en la que se forja el tango y adquiere identidad propia, los músicos carecen



de técnica musical y por lo general tocan de oído e improvisan; es el tango de los barrios marginados. Se combinan los instrumentos arpa, violín y flauta; flauta, violín y guitarra; y después del siglo XX, arpa, violín y bandoneón, (Andrade, 2009) unas las melodías más conocidas es el Choclo del músico Casimiro Alcorta.

- **Guardia Nueva:** se da en los 1920 hasta 1935, hasta comenzar la época de la vanguardia; la guardia nueva marcaría el inicio de diferentes tendencias interpretativas, más refinadas y elaboradas, los propios compositores de tango empezaron a escribir su música en reducciones para piano como guía de las orquestas conocidas como sexteto típico (dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo) y la orquesta típica que agrega violines y violonchelos (Reyes, 2010) y a utilizar un compás un poco más firme; es decir, que los músicos tenían una preparación académica. En esta etapa encontramos los tangos “Por una cabeza” y “El día que me quieras”, del famoso Carlos Gardel, conocida también como la edad de oro del tango por la producción musical aparición de varios músicos y orquestas. El tango sale de las sombras para presentarse en los más lujosos lugares nocturnos, pero sobretodo en cabarets.
- **El Tango de vanguardia:** se da en los 1950 a 1960, es la época en la que el tango sufre una transformación musical e instrumental, que se alejaron del tango tradicional y comenzaron a experimentar nuevas sonoridades y temas; unos de los principales exponentes de esta etapa fue Astor Piazzolla, quien introdujo en el tango disonancias, ritmos fuertes y nuevos instrumentos como son la guitarra y bajo eléctrico, teclados, sintetizadores y saxofón, incorporados en su famoso octeto, además que experimentó una fusión entre tango y jazz (Pietrafesa, 2009).

f) **PASILLO.** Género musical que se originó en el siglo XIX, en la época de las guerras de independencia en Sur américa, inicialmente se denominó el Colombiano(a), por los países que conformaban al Gran Colombia, aunque no se sabe a con exactitud el lugar donde se originó, el nombre de '*pasillo*' se debe a la forma como se bailaba, con pasos cortos y rápidos, por lo que, inicialmente fue baile de parejas entrelazadas (agarradas) propia de los estratos populares, que se



integraban al baile de salón y piano. Musicalmente en las primeras décadas los pasillos utilizaron la tradición oral para su difusión; es decir, de grupo a grupo y de manera auditiva (Godoy, 2012). Los primeros compositores de pasillos ecuatorianos fueron los quiteños Aparicio Córdova y Carlos Amable Ortiz; según historiadores y musicólogos ecuatorianos, existen tres tipos de pasillos, pasillo bailable, pasillo canción y pasillo de reto. (Toapanta, 2012)

- **Pasillo bailable:** es el pasillo netamente instrumental que por lo general está en tonalidad mayor, utilizado para los bailes de salón, con influencias del vals europeo.
- **Pasillo canción:** es el pasillo cantado, que por lo general está en tonalidad menor y posee un ritmo moderado.
- **Pasillo de reto:** posee un discurso grotesco, poco elaborado que se transmite de prioste a prioste, se utilizaba antes de momentos importantes para la comunidad, como lo son las cosechas y festejos colectivos.

El pasillo ecuatoriano, poco a poco se ha convertido en el género emblemático de nuestro país, debido a que forma parte de nuestra sociedad como una forma de identificarnos; el pasillo ha estado presente por décadas, ha servido para expresar los sentimientos más profundos de un pueblo que se ve identificado con sus melodías y letras. El pasillo ecuatoriano posee las siguientes características:

- Estructuralmente el pasillo tiene la forma A – B – A o A – B – C, con una introducción o estribillo.
- Generalmente se escribe en tonalidad menor y compás de 3/4.
- El pasillo serrano tiene un tempo de negra=96
- El pasillo costeños tiene un tempo de negra=114
- La métrica del pasillo suele ser dos corcheas, silencio de corcheas, corchea y negra.
- Las letras están llenas de literatura de la edad de oro comprendida entre los años treintas y cincuentas caracterizadas por la carga fatalista y trágica de sus contenidos. (Alvarez, 2011)



2.3 AGRUPACIONES CORALES ECUATORIANAS SELECCIONADAS PARA LA INVESTIGACIÓN DE CAMPO.

Nuestro país tiene un pasado musical muy ligado a las raíces indígenas, las mismas que han influido por siglos en el pentagrama musical, dando como consecuencia una gran variedad de ritmos y composiciones con una identidad nacional propia de los ecuatorianos, dentro de estos ritmos podemos encontrar algunos como el San Juanito, el Danzante, el Pasillo, entre otros. Sin embargo, para obtener estos ritmos se necesitaron de grandes compositores entre estos, Segundo Luis Moreno, Francisco Paredes Herrera, Luis Humberto Salgado por citar algunos (Godoy, 2012); los mismos que aportaron con su creatividad, pasión y entrega regalándonos hermosas melodías que han pasado de generación en generación, y que de decir músico a músico, ya sea de una forma académica o empírica. Pero así como se han compuesto variedad de ritmos ecuatorianos, también se han formado grupos ecuatorianos y en consecuencia agrupaciones corales que no solo interpretan música ecuatoriana, sino música de otros géneros.

Es muy importante entender de dónde venimos y cómo nos formamos musicalmente dentro del campo coral para poder encaminar a nuestras futuras generaciones y lograr ser músicos/cantantes que amemos nuestras raíces, las respetemos pero al mismo tiempo las fortalezcamos; para que con las bases y guías apropiadas tengamos mejores artistas en el campo instrumental y vocal, capaces de desarrollarse en los ámbitos académicos y populares e intérpretes de géneros del canto lírico y de la mesomúsica.

Se debe tener en cuenta que el ser humano ha experimentado un fenómeno de enculturización musical, el mismo que se refiere a *“la persistencia del hecho musical como indisociable de la vida cotidiana que permite que los individuos tengan acceso, de alguna manera, a una educación musical ligada a las formas de expresión propias de su entorno”* (Monmany, 2004), es decir que crecemos con la música y ésta va formando en el ser humano una conexión con su cultura y todo lo que le rodea, en consecuencia, está presente en todas las áreas de su vida y dentro de estas, la práctica coral, la misma que ayuda a fortalecer musical y culturalmente a las personas que lo practican.



También podemos manifestar que sin bien no existe un registro oficial de las agrupaciones corales que hay en nuestro país, y, tomando en cuenta que es difícil calcular la cantidad existentes de coros en nuestro territorio, si podemos mencionar que estas cuentan con repertorios de géneros liricos y populares, además de que, en el Ecuador la práctica coral se ha mantenido presente durante décadas, en parte por el trabajo independiente que realizan y también por las diversas actividades corales que se presentan dentro y fuera de nuestras fronteras. Para poder demostrar lo mencionado anteriormente se ha realizado una breve investigación en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca, en donde se han seleccionado algunos coros para este trabajo.

2.3.1 Investigación de campo.

La investigación de campo se realizó en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca como se detalla a continuación:

- a) **QUITO.** En la ciudad de Quito se entrevistaron a tres directores:
 - **Lcdo. Jorge Jaramillo:** Director del Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.



Ensayo General de los Coros del Consejo Provincial de Pichincha, Coro Polifónico de la Universidad Tecnológica Equinoccial y Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito/Ecuador. [Fotografía]. (2014)
Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay



- **Lcda. Cecilia Sánchez:** Directora del Coro del Consejo Provincial de Pichincha y profesora de la cátedra de coro en el Conservatorio Franz Liszt.



Ensayo del Coro del Consejo Provincial de Pichincha, Ecuador. [Fotografía]. (2014)
Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay

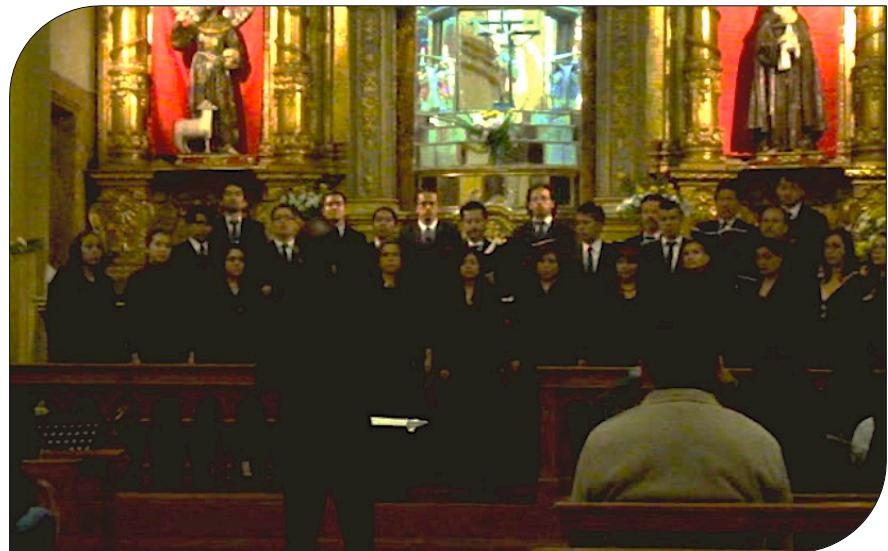
- **Mgs. Mónica Bravo:** Directora de un Coro Infantil Inclusivo y del Coro Femenino Luz de Luna.



Directora de Coros Magister Mónica Bravo, Quito/Ecuador. [Fotografía]. (2014)
Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay

También se observaron dos coros:

- **Coro Ciudad de Quito:** Coro Juvenil de la Fundación Teatro Nacional Sucre, dirigido por Natalia Luzuriaga.



Concierto Coro Ciudad de Quito, Ecuador. [Fotografía]. (2014)

Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay

Coro de la UTE: Coro Polifónico de la Universidad Tecnológica Equinoccial, dirigido por la soprano Cecilia Tapia.

b) GUAYAQUIL. En la ciudad de Guayaquil se observaron dos coros y se entrevistaron dos directores:

- **Astrid Achi Dávila:** Directora del Coro de Adultos Mayores de la Municipalidad de Guayaquil, “Voces de Guayaquil”.



Ensayo Coro Voces de Guayaquil, Ecuador. [Fotografía]. (2014)

Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay



- **Ab. Juan Carlos Escudero:** Director Artístico de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil y el Coro Sinfónico de la OSG.



Concierto Coro Sinfónico de la OSG, Guayaquil/Ecuador. [Fotografía]. (2014)
Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay

c) **CUENCA.** En la ciudad de Cuenca, se observaron cinco coros y se entrevistaron dos directores:

- **Lcda. María Eugenia Arias:** Directora de lo Coro Infantil del Conservatorio Nacional “José María Rodríguez”, Coro Juvenil del Conservatorio Superior “José María Rodríguez” y del Coro de Difusión de la Universidad del Azuay, en trabajo conjunto con el Lcdo. Marco Saquicela.



Ensayo Coro Juvenil del Conservatorio Superior JMR, Cuenca/Ecuador. [Fotografía]. (2014)
Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay



Concierto Coro Infantil del Conservatorio Nacional JMR,
Cuenca/Ecuador. [Fotografía]. (2014)
Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay

- **Lcdo. Luis Arindia:** Director del Coro Santa Catalina y del Coro de la Pasamanería.



Director de Coros Licenciado Luis Arindia, Cuenca/Ecuador. [Fotografía]. (2015)
Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay



Coro Santa Catalina, Cuenca/Ecuador. [Fotografía]. (2014)
Fotógrafo: Johanna Lucero Gushñay

2.3.2 Estructura de la entrevista.

En la investigación de campo se utilizó la técnica de la entrevista estructurada y la observación pasiva, para la cual se elaboró una ficha de investigación dividida en tres partes: datos informativos, datos musicales y los procesos de selección de voces.

a) DATOS INFORMATIVOS:

- Nombre del Coro.
- Ciudad.
- Tipo de Coro.
- Número de Integrantes.
- Trayectoria.
- Edades.
- Director (a) del Coro.
- Preparador (a) de técnica vocal.
- Pianista correpetidor.

b) DATOS MUSICALES:



- Repertorio.
- Géneros Musicales. (Clásico y Popular)
- Efectividad del repertorio.
- Música popular.
- Música clásica.

c) PROCESOS DE SELECCIÓN DE VOCES:

- Técnica utilizada en el proceso de selección
- Ejercicios de calentamiento previos a la selección de voces
- Repertorio. (El tipo de repertorio que se utiliza para la evaluación, lo que el aspirante prepara para la audición)
- Curriculum (requisitos)
- Otros parámetros a consideración para la selección de voces: especificar.

2.3.3 Resultados.

Para la muestra y análisis de resultados de las entrevistas realizadas se utilizará el método cualitativo y cuantitativo.

2.3.3.1 DATOS INFORMATIVOS:

a) NÚMERO DE INTEGRANTES. El número de integrantes en los coros investigados oscila de los 20 a 65 integrantes aproximadamente; por lo tanto, son corales. Además de los 14 coros, dos son profesionales el Coro del Consejo Provincial y el Coro Ciudad de Quito, que por su condición de '*profesionales*' el número de integrantes no pasa de 30 coreutas, los coros infantiles cuentan con 30 a 40 integrantes aproximadamente y los restantes son coros de Diletantes que puede llegar desde los 30 hasta los 60 integrantes o hasta más como el caso del coro de la sinfónica de Guayaquil que ha llegado a tener cerca de 80 integrantes. En el siguiente cuadro se muestra la cantidad de integrantes por coro:



CORO	CIUDAD	CANTIDAD DE INTEGRANTES
Coro del Consejo Provincial de Pichincha	Quito	16
Coro en el Conservatorio Franz Liszt	Quito	20 – 30
Coro Infantil Inclusivo Quito	Quito	30
Coro Femenino Luz de Luna	Quito	16
Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana	Quito	30
Coro Polifónico de la Universidad Tecnológica Equinoccial	Quito	35
Coro Juvenil de la Fundación Teatro Nacional Sucre	Quito	20
Coro de Adultos Mayores de la Municipalidad de Guayaquil, "Voces de Guayaquil"	Guayaquil	40 - 50
Coro Sinfónico de la OSG	Guayaquil	80
Coro Infantil del Conservatorio Nacional "José María Rodríguez"	Cuenca	44
Coro Juvenil del Conservatorio Superior "José María Rodríguez"	Cuenca	60
Coro de Difusión de la Universidad del Azuay	Cuenca	16 - 20
Coro Santa Catalina	Cuenca	30
del Coro de la Pasamanería	Cuenca	20 - 35

Cuadro N° 5: Número de Integrantes por cada Coro.

Fuente: Johanna Lucero Gushñay

En lo que se refiere a los coros de adultos mayores, el número de integrantes oscila entre los 30 a 50 integrantes. Sin embargo, entre los directores entrevistados se encontraron dos opiniones divididas:

...“Un coro para desarrollar un trabajo equilibrado puede tener entre 25 a 30 integrantes, además que ayuda a la movilidad dentro y fuera de la ciudad, se puede perfeccionar la técnica y se trabaja con un grupo en donde todos cantan”...

Lcdo. Jorge Jaramillo, entrevista realizada el 31 de julio de 2014, Quito.

Entrevistador: Johanna Lucero



...“Un coro con más de 50 integrantes puede cantar un repertorio más exigente, en donde se requiera fuerza, la clave en sacar adelante al grupo está en la perseverancia y el compromiso en el trabajo tanto de directores como de coristas”...

Lcda. María Eugenia Arias, entrevista realizada el 31 de junio de 2014, Cuenca.

Entrevistador: Johanna Lucero

b) TRAYECTORIA. Las mayoría de los coros posee una trayectoria de años, siendo el más joven el coro de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil con dos años de creación y unos de los más antiguos el coro Juvenil del Conservatorio Superior “José María Rodríguez”, con una trayectoria de 29 años, seguido por el Coro de la Casa de la Cultura que tiene 25 años de trayectoria, los demás coros tienen una existencia entre los 5 a los 25 años. A continuación se muestra un cuadro en donde se especifica la trayectoria de los coros en donde se realizaron las investigaciones.

CORO	CIUDAD	TRAYECTORIA
Coro del Consejo Provincial de Pichincha	Quito	25 años
Coro en el Conservatorio Franz Liszt	Quito	Se desconoce
Coro Infantil Inclusivo Quito	Quito	5 años
Coro Femenino Luz de Luna	Quito	6 años
Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana	Quito	28 años
Coro Polifónico de la Universidad Tecnológica Equinoccial	Quito	35 años
Coro Juvenil de la Fundación Teatro Nacional Sucre	Quito	5 años
Coro de Adultos Mayores de la Municipalidad de Guayaquil, “Voces de Guayaquil	Guayaquil	6 años
Coro Sinfónico de la OSG	Guayaquil	2 años
Coro Infantil del Conservatorio Nacional “José María Rodríguez”	Cuenca	12 años
Coro Juvenil del Conservatorio Superior “José María Rodríguez”	Cuenca	29 años
Coro de Difusión de la Universidad del Azuay	Cuenca	2 años
Coro Santa Catalina	Cuenca	20 años
del Coro de la Pasamanería	Cuenca	Se desconoce

Cuadro N° 6: Años de Trayectoria de los coros.

Fuente: Johanna Lucero Gushñay



c) EDADES DE LOS CORISTAS. La edades de los integrantes del coro varían de acuerdo al tipo de coro al que pertenecen, por lo que al realizar la investigación, se pudo constatar que todos los directores pese a tener un parámetro de edad para ser parte del coro, afirman que no es un problema recibir a gente de todas las edades, sino que depende de cómo se realice el trabajo con cada uno los integrantes, en cuanto al acoplamiento vocal.

Podemos citar como ejemplo el Coro Femenino Luz de Luna, dirigido por Mónica Bravo, que a pesar de ser un coro de mujeres de edad madura tiene una integrante de 18 años, que se ha sabido acoplar a las demás voces; caso similar sucede en el Coro de Adultos Mayores dirigido por Astrid Achi en donde algunos de sus integrantes no pasan de los 35 años.

COROS INFANTILES	CIUDAD	EDADES DE LOS CORISTAS
Coro Infantil Inclusivo Quito	Quito	Desde los 6 años hasta los 13 años aproximadamente
Coro Infantil del Conservatorio Nacional "José María Rodríguez"	Cuenca	
CORO FEMENINO		
Coro Femenino Luz de Luna	Quito	Desde los 18 hasta los 40 años aproximadamente
COROS MIXTOS		
Coro del Consejo Provincial de Pichincha	Quito	Desde los 18 años hasta los 50 años aproximadamente
Coro en el Conservatorio Franz Liszt	Quito	
Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana	Quito	
Coro Polifónico de la Universidad Tecnológica Equinoccial	Quito	
Coro Sinfónico de la OSG	Guayaquil	
Coro de la Pasamanería	Cuenca	
COROS JUVENILES		
Coro Juvenil de la Fundación Teatro Nacional Sucre	Quito	Desde los 14 años hasta los 35 años aproximadamente
Coro Juvenil del Conservatorio Superior "José María Rodríguez"	Cuenca	
Coro de Difusión de la Universidad del Azuay	Cuenca	
COROS ADULTOS MAYORES		
Coro de Adultos Mayores de la Municipalidad de Guayaquil, "Voces de Guayaquil"	Guayaquil	Desde los 45 años hasta los 70 años aproximadamente
Coro Santa Catalina	Cuenca	

Cuadro N° 7: Edad de los Integrantes de cada coro.

Fuente: Johanna Lucero Gushñay

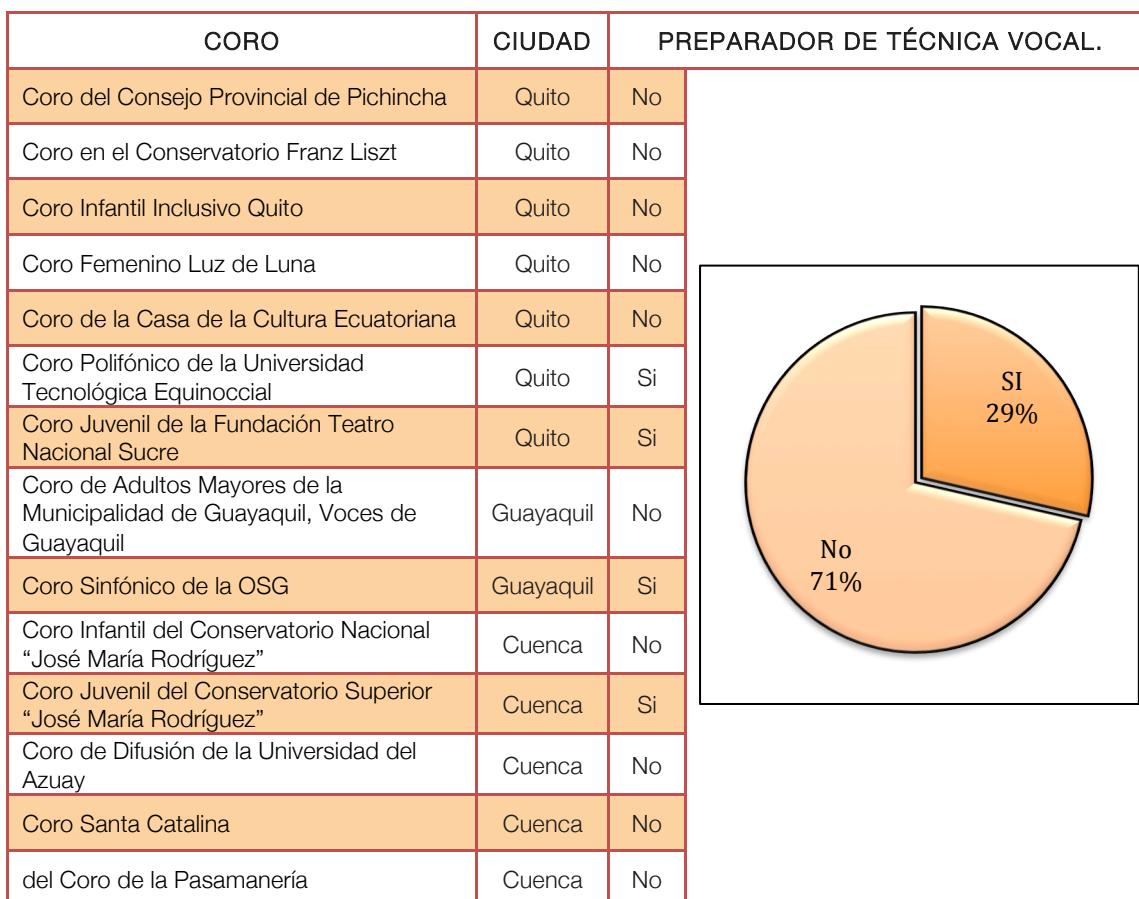


“Trabajar con gente de varias edades enriquece el trabajo coral, aprenden unos de otros”

Mgs. Mónica Bravo, entrevista realizada el 31 de julio de 2014, Quito.

Entrevistador: Johanna Lucero

d) PREPARADOR DE TÉCNICA VOCAL. De los 14 coros observados y entrevistados cuatro coros tienen un preparador de técnica vocal, los coros restantes cuentan únicamente con la preparación de los directores corales. Para los coros que tienen el preparador de técnica vocal es una gran ventaja para subir el nivel técnico de cada corista.



Cuadro N° 9: Pianista Correpeditador.

Fuente: Johanna Lucero Gushñay

...“tener un preparador de técnica vocal facilita y agilita el avanzar en el repertorio, ayuda a mejorar la técnica vocal y se puede incursionar en un repertorio de mayor dificultad”...

Ab. Juan Carlos Escudero, entrevista realizada el 5 de agosto de 2014, Guayaquil.

Entrevistador: Johanna Lucero



Es importante recalcar que después de la investigación, la mayoría de directores corales al no tener preparador de técnica vocal se ven obligados a ser autodidactas, es decir auto educarse en lo que se refiere a técnica vocal, para que puedan guiar de mejor manera a los cantantes, ya que están conscientes de que una mala técnica puede traer problemas no solo en lo musical (falta de afinación, retraso en sacar el repertorio, un oído no educado, etc.) Sino también en lo físico, puesto que, se pueden lesionar; excepto en los coros que tienen preparador de técnica vocal, ya que este se encarga del calentamiento vocal y corporal del grupo.

e) PIANISTA CORREPETIDOR. De los 14 coros observados y entrevistados solo tres cuentan con pianista correpetidor fijo: el Coro Juvenil del Conservatorio Superior “José Ma. Rodríguez”, el Coro de Difusión de la Universidad del Azuay y el Coro Infantil del Conservatorio Nacional “José Ma. Rodríguez” ya que los coros restantes no tienen los recursos económicos para poder pagarle a uno; es decir que se ensaya con el pianista correpetidor cuando se aproxima la presentación.

Un dato adicional, que mencionaron los directores de los coros que no tienen pianista correpetidor es que para ellos esto también resulta una ventaja, ya que, desarrollan el trabajo coral a capella, lo que les permite mejorar vocal y auditivamente el trabajo del repertorio.

...“Trabajar sin pianista correpetidor ayuda a mejorar la afinación, ya que, los coristas no dependen del piano para afinarse. El pianista correpetidor es una herramienta para pulir al coro después de sacar el repertorio”...

Lcda. Cecilia Sánchez., entrevista realizada el 1 de agosto de 2014, Quito.

Entrevistador: Johanna Lucero

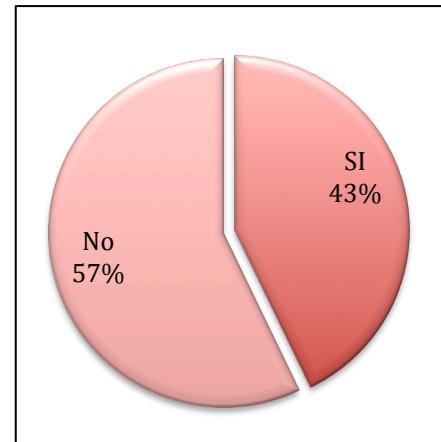
...“Cuando se carece del pianista correpetidor, los cantantes se obligan a afinarse y realizar un mejor trabajo, además se pueden usar recursos como son las pistas musicales, el no existir pianista correpetidor ayuda a escuchar lo que se canta y a desarrollar el oído armónico”...

Mgs. Mónica Bravo, entrevista realizada el 31 de julio de 2014, Quito.

Entrevistador: Johanna Lucero



CORO	CIUDAD	PIANISTA CORREPETIDOR
Coro del Consejo Provincial de Pichincha	Quito	No
Coro en el Conservatorio Franz Liszt	Quito	No
Coro Infantil Inclusivo Quito	Quito	No
Coro Femenino Luz de Luna	Quito	No
Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana	Quito	No
Coro Polifónico de la Universidad Tecnológica Equinoccial	Quito	No
Coro Juvenil de la Fundación Teatro Nacional Sucre	Quito	Si
Coro de Adultos Mayores de la Municipalidad de Guayaquil, Voces de Guayaquil	Guayaquil	No
Coro Sinfónico de la OSG	Guayaquil	No
Coro Infantil del Conservatorio Nacional "José María Rodríguez"	Cuenca	Si
Coro Juvenil del Conservatorio Superior "José María Rodríguez"	Cuenca	Si
Coro de Difusión de la Universidad del Azuay	Cuenca	Si
Coro Santa Catalina	Cuenca	Si
del Coro de la Pasamanería	Cuenca	Si



Cuadro N° 8: Pianista Correpetidor.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

2.3.3.1 DATOS MUSICALES.

a) REPERTORIO. En cuanto al repertorio, se canta música que no sea muy compleja, en la mayoría de los coros pocos son los que tienen una preparación musical formal; gran parte de los coristas que ingresan a los coros lo hacen con los conocimientos musicales básicos y en algunos casos con ningún conocimiento, consecuentemente se van capacitando poco a poco, conforme aprenden los repertorios y forman parte del grupo. También cabe señalar que los repertorios son escogidos con anticipación en base a las dificultades técnicas que los coristas puedan enfrentar, teniendo como meta mejorar el nivel musical e interpretativo del coro; los directores son los encargados de dar a conocer el repertorio a trabajar para todo el año. A continuación se presentan algunos criterios:



- En lo que se refiere a los coros de niños hay que meticulosos en seleccionar el repertorio; Mónica Bravo sugiere que el éxito del repertorio infantil, está en saber escogerlo teniendo en cuenta la tesitura y registro de la voces, para ello hay que estar muy conscientes de la extensión de los registros de los niños.
- Alfredo Montalvo, asistente de la directora Astrid Achi, asegura que en el caso del coro de Adultos Mayores que está a su cargo, se inclinan más por un repertorio fácil y conocido con música no muy compleja ya que son personas que necesitan sentirse útiles; por lo tanto, el canto se vuelve una actividad de inclusión en la sociedad.
- Otro criterio importante, como lo menciona el Lcdo. Jorge Jaramillo, es que el éxito de un coro depende de la versatilidad del repertorio, ya que al ejecutar varios géneros musicales se muestra el nivel coral y desde luego se gana prestigio.
- La Lcda. María Eugenia Arias, afirma que el repertorio debe ser elegido cuidadosamente, para no forzar a los coreutas más allá de sus capacidades. Se sugiere que el repertorio sea dosificado, en otras palabras montar obras complejas y obras '**sencillas**' para mantener un equilibrio en el trabajo y no esforzar las voces.
- Por último, Cecilia Sánchez nos menciona que el repertorio también debería tener la finalidad de educar al pueblo, más allá de las dificultades técnicas que puedan enfrentar los cantantes. Por lo que se propone una mezcla de repertorios, lo que exige que todos los cantantes trabajen mucho el tema de la memoria.

En los coros profesionales hay cierta diferencia del repertorio, con respecto a los coros amateurs, por la cantidad de obras que se tienen que aprender, lo que es entendible, ya que, en los coros profesionales se le paga a un corista porque es su trabajo, por consiguiente cantan todos los días, o se les da un incentivo económico como es el caso del Coro de la Casa de la Cultura, lo que no sucede con los coros no profesionales, ya que, los cantantes desarrollan otras actividades tanto académicas, como laborales, que en su mayoría no están relacionadas con la práctica musical; por lo que el repertorio se ve limitado, y la cantidad de obras



trabajadas es menor, por la frecuencia con la que se ensaya, en la mayoría de los coros se ensaya de dos a tres veces por semana. Un dato adicional es que solo un coro basa su repertorio, en el género de sus integrantes, como es el coro femenino Luz de Luna, ya que por su tipo, solo cantan repertorio de compositores y arreglistas femeninas.

b) GÉNEROS MUSICALES. Dentro de los géneros musicales a interpretar se eligen géneros tanto del repertorio clásico, así como del popular; excepto en los coros de adultos, ya que, estos coros se inclinan más hacia lo popular y en su mayoría son obras del pentagrama musical ecuatoriano, por ser para gente adulta que está en la etapa jubilar y que busca en la música una forma de ser útil y ser incluidos en la sociedad.

- **Música popular:** los géneros musicales elegidos por la mayoría de directores son música ecuatoriana (Pasillos, San Juanitos, etc.) ya que como vimos anteriormente son parte de la identidad nacional, también se incursiona en géneros como el Bolero y la música Latinoamericana. Géneros como el Jazz y el Blues no son muy empleados en el repertorio coral.
- **Música Clásica:** en la Música Clásica se interpretan géneros como el Réquiem, la Misa, Oratorios, Sinfonías y Ópera. Los géneros más antiguos como el canto gregoriano no son muy cantados dentro del repertorios, pero cabe recalcar que en todos los coros el género clásico más utilizado es el de la Música Sacra de los períodos Barroco, Clásico y Romántico incluido El Verismo.

...“un género musical a interpretar debe ser elegido en base al público que va dirigido, allí radica la ventaja de manejar un repertorio versátil y de memoria”...

Lcda. Cecilia Sánchez., entrevista realizada el 1 de agosto de 2014, Quito.

Entrevistador: Johanna Lucero



...“Un coro que no maneje repertorio desde el renacimiento hasta lo popular, no podría considerarse como tal, ya que el canto está presente a lo largo de la historia, más se es un coro de prestigio y trayectoria.”...

Lcdo. Jorge Jaramillo, entrevista realizada el 31 de julio de 2014, Quito.

Entrevistador: Johanna Lucero

...“un coro demuestra su nivel cuando interpreta todo tipo de repertorio, con la interpretación que merece”...

Lcda. María Eugenia Arias, entrevista realizada el 31 de junio de 2014, Cuenca.

Entrevistador: Johanna Lucero

...“El corista debe interpretar y conocer todo tipo de repertorio para crecer musical y vocalmente sin importar la edad”...

Lcdo. Luis Arindia, entrevista realizada el 31 de junio de 2014, Cuenca.

Entrevistador: Johanna Lucero

c) EFECTIVIDAD DEL REPERTORIO. Para el director de coro la selección del repertorio es un punto fundamental dentro del desarrollo musical y artístico y, más aun si éste es el adecuado para el coro, puesto que de él dependerá la efectividad del mismo, al hablar de efectividad nos referimos a dos puntos:

- El primero, hace referencia a que un repertorio es efectivo cuando se cumple con él en los tiempos programados, lo que demuestra que los coreutas están en la capacidad de realizarlo; y
- El segundo punto hace referencia a que un repertorio es efectivo cuando ayuda al coro a mejorar musicalmente, tanto en el acople vocal, como en la técnica e interpretación.

En consecuencia, todos los directores coinciden en que, el repertorio que han elegido para sus coros es efectivo y también porque conocen las capacidades vocales de cada uno de los integrantes.

“Un repertorio es efectivo, siempre y cuando sea bien escogido”, es la afirmación de la mayoría de directores entrevistados, y también “por el impacto que cause en



el público”, Cecilia Sánchez, recomienda mezclar los repertorios, en las presentaciones del coro a su cargo, asegura que capta más la atención del público si empieza con Música Clásica y termina con Música Popular ecuatoriana, lo que ayuda a motivar y educar el público. Por otra parte los coros profesionales están obligados a cumplir con el repertorio y en consecuencia este ‘*debe*’ ser efectivo, ya que, ellos tienen el canto como un trabajo y no como una actividad complementaria.

En el caso de los niños, cualquier repertorio resulta interesante, la diferencia radica en que los métodos de enseñanza del repertorio tengan métodos innovadores para mantener el interés de los niños durante los ensayos, teniendo en cuenta también sus limitaciones como niños.

2.3.3.2 PROCESO DE SELECCIÓN DE VOCES.

a) TÉCNICA UTILIZADA EN EL PROCESO DE SELECCIÓN. En la observación y entrevista que se realizó a los 14 coros, ninguno de ellos utiliza una técnica de canto específica ya que se toman ejercicios de varias fuentes, algunas de estas basadas en la experiencia de los directores y conocimientos empíricos que les brinda la trayectoria musical que poseen para seleccionar una voz, la mayoría coincide en que el aspirante a corista debe contar con afinación, ritmo y oído, por lo que se procede a realizar pruebas de solfeo rítmico y melódico, así como de dictado.

Parte de los directores entrevistados opinan que la técnica vocal, se aplica una vez aprobado el proceso de audición, sin embargo algo interesante que cabe mencionar es que aunque no se aplique una técnica específica en el proceso de selección, hay algunas criterios interesantes con respecto a este parámetro, que son importantes conocerlas para tener una referencia de lo que podríamos hacer a la hora de llevar a cabo la selección de voces.



...“no basta solo con cantar “bonito” sino demostrar que se tiene un oído musical, así como ritmo y otras características propias de un corista”...

Ab. Juan Carlos Escudero, entrevista realizada el 5 de agosto de 2014, Guayaquil.

Entrevistador: Johanna Lucero

...“No podemos aplicar una técnica vocal en la audición, más si son personas de la tercera edad que desean sentirse útiles, hay que ser flexibles y consecuentes”...

Lcdo. Luis Arindia, entrevista realizada el 31 de junio de 2014, Cuenca.

Entrevistador: Johanna Lucero

...“El Coro Infantil es una actividad totalmente imitativa, en la audición se puede trabajar con este método, tocar melodías que el niño pueda reproducir, es decir que debe poseer un odio medianamente musical”...

Mgs. Mónica Bravo, entrevista realizada el 31 de julio de 2014, Quito.

Entrevistador: Johanna Lucero

Después de analizar las diversas opiniones de los directores con respecto a este punto, podríamos finalizar diciendo que, la audición se basa en parámetros que van acorde al tipo de coro y a las necesidades vocales que requiera, más que en la técnica de canto. También esto se debe a que no todos los coros poseen un preparador de técnica vocal. Por lo que se podría decir que se emplea una técnica que en esencia es muy similar a las técnicas vocales contemporáneas²⁷; ya que si prestamos atención se realiza en primera instancia el diagnóstico de los cantantes, para luego continuar con el entrenamiento.

b) EJERCICIOS DE CALENTAMIENTO PREVIOS A LA SELECCIÓN DE VOCES. Los ejercicios de calentamiento para los aspirantes a un coro son ejercicios con intervalos de segunda, tercera y quinta. También se hacen ejercicios de respiración profunda y relajación corporal para evitar que los coristas se pongan nerviosos según afirman algunos de los directores entrevistados. El tiempo que se emplea para calentar varía de coro a coro, por lo general se toma de 15 a 20 minutos para hacerlo.

²⁷ Técnicas Vocales Contemporáneas. Capítulo I, pág.59



Otro aspecto importante que cabe recalcar es aquel que al no tener certeza del rango vocal del cantante el calentamiento se lo hace en el registro medio desde el La 2 al Fa4, solo si el corista tiene experiencia se puede ampliar el registro de acuerdo a la tesitura durante el calentamiento. Para todos los directores el calentamiento es vital porque se puede comenzar a tener una noción de cómo es la voz del cantante en cuanto a resonancia, entonación, respiración, colocación, vocalización, etc.

c) REPERTORIO. Dentro de este punto al hablar de repertorio, se hace referencia a la canciones que el aspirante a corista preparar para la audición; de los coros observados cuatro de estos tienen como requisito preparar una aria o fragmento del repertorio clásico y una melodía de la música popular ya sea esta nacional o latinoamericana, inclusive dos de estos coros entregan el repertorio al cantante y se les da tiempo para que lo preparen y se aprendan de memoria, en otros coros el repertorio que canta el aspirante es escogido por el mismo aspirante para brindarles mayor seguridad a la hora de audicionar.

Por la experiencia que tienen los directores algunos de ellos aseguran que en el momento de realizar las audiciones, la mayoría de aspirantes eligen como repertorio música popular del pentagrama nacional y del género pop, por la seguridad que les brinda y por lo familiar que son estas melodías, con ello queda comprobado que el entorno es fundamental en el desarrollo musical de un individuo por la influencia que tiene en su formación²⁸.

d) CURRICULUM (REQUISITOS). Al hablar de requisitos éstos varían de coro a coro, algunos directores afirman que solo con las ganas de cantar y desear formar parte del grupo coral es suficiente, mientras se cumpla con las condiciones musicales mencionadas en los ítems anteriores (afinación, oído, etc.) por lo que como requisito fundamental se pide disponibilidad de tiempo y compromiso con el trabajo. Otros, como es el caso de los coros profesionales, piden como requisitos, por lo menos poseer dos años de educación musical y experiencia de mínimo un año como cantante en algún coro de diletantes. Cabe recalcar que en los coros de

²⁸ Etapa jubilar. Capítulo I, pág. 24



adultos mayores se toma en consideración las “*ganas de cantar*” ya que como lo mencionamos anteriormente son coros de inclusión para las personas de la etapa jubilar. Un requisito adicional para formar parte de un coro, que se puede resaltar dentro de la investigación y que no se contempló al realizar las entrevistas, es ponerle un tiempo de prueba a la persona que quiere formar parte del equipo coral, con el objetivo es observar el desenvolvimiento y acople vocal del aspirante; tiempo en el que el cantante será evaluado, para determinar si se queda de manera permanente dentro del grupo.

Uno de los coros que aplica este parámetro es el Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de la ciudad de Quito, el mismo que pone a los cantantes en un periodo de prueba de seis meses; de manera similar funciona el Coro Pichincha del Consejo Provincial, en donde los aspirantes a más de cumplir con los requisitos musicales y técnicos tiene un periodo de prueba para memorizar el repertorio y posterior realizar una evaluación, ya sea esta en dúo, o en cuartetos dependiendo de lo que se requiera evaluar. A continuación se muestran dos ejemplos de convocatoria para una audición, en donde se puede mencionar parte del proceso de audición así como los requisitos musicales y profesionales.

AUDICIONES PARA INTEGRAR EL CORO DE VOCES “GUAYAQUIL MÁS CIUDAD”



Las audiciones están dirigidas por la maestra Astrid Achi en el Museo Municipal de Guayaquil

Durante los primeros meses del año, Enero y Febrero, la soprano Astrid Achi Dávila, directora del coro de voces adultas “Guayaquil Más Ciudad”, calificará las audiciones a hombres y mujeres (amantes del canto), que deseen integrar activamente esta agrupación del Municipio de Guayaquil.

Las audiciones se cumplirán todos los días MARTES Y JUEVES desde las 17h00 hasta las 19h00. En el Museo Municipal, ubicado en Sucre entre Chile y Pedro Carbo. Para mayor información comunicarse al teléfono: 2594800 ext. 7402

Entre los requerimientos para integrar este coro, se solicita que los interesados tengan afinación y oído musical, para posteriormente darles una mayor formación de manera gratuita, con único propósito de conformar a un grupo de voces que se presentan en diferentes eventos artísticos – culturales en representación del Municipio de Guayaquil.

Convocatoria a Audición Coro voces de Guayaquil, Ecuador. [Fotografía]. (2014)
Recuperado de:

http://www.museodeguayaquil.com/index.php?option=com_content&view=article&id=220:audiciones-para-integrar-el-coro-de-voces-guayaquil-mas-ciudad&catid=48:noticias&Itemid=225



undación
Teatro
Nacional
Sucre

LA FUNDACIÓN TEATRO NACIONAL SUCRE
CONVOCA A CANTANTES SOPRANOS Y MEZZO-SOPRANOS
PARA EL CORO MIXTO CIUDAD DE QUITO

Se audicionarán sopranos y mezzo sopranos para llenar una plaza vacante en la agrupación.

Interesadas, dejar sus carpetas hasta el 27 de junio, a las 17h00, en las oficinas del
Centro Cultural Mamacuchara (CCMC), con la siguiente información:

Reseña artística: estudios y experiencia

Detalle de las actividades artístico musicales realizadas
durante los últimos dos años, relacionadas con el canto

La audición constará de: Lectura a primera vista (solfeo).

Fragmento de una canción o aria en italiano, alemán, francés o latín

Ejercicio auditivo

La audición se realizará el día lunes 30 de junio a las 14h00 en el Centro Cultural Mamacuchara,
calle Rocafuerte E 3-215 y Luis Felipe Chávez, La Loma Grande
Mayor información: 2570 350 / mamacuchara@teatrosucre.com



MUNICIPIO DEL DISTRITO
METROPOLITANO DE QUITO



TeatrosucreQ



@TeatrosucreQ



TeatroNacionalSucre

www.teatrosucre.com

Convocatoria a Audición

Coro mixto ciudad de Quito, Ecuador. [Fotografía]. (2014)

Recuperado de:

<https://www.facebook.com/133290150048131/photos/a.206795772697568.52381.133290150048131/724425487601258/?type=1>

e) OTROS PARÁMETROS A CONSIDERACIÓN PARA LA SELECCIÓN

DE VOCES. De los 14 coros observados y entrevistados nueve de éstos se rige en parámetros de selección básicos, como se muestra en los ítems anteriores, relacionados con el aspecto musical y técnico de los aspirantes a coristas; sin embargo, algo que llama la atención, es que dos coros a más de realizar el proceso de selección musical y técnico toma en cuenta que, el aspirante para formar parte del coro debe tener una buena relación de trabajo en grupo y buenas relaciones interpersonales con los compañeros; según mencionaron los directores, el conservar la armonía, unidad y compañerismo entre los coristas es parte fundamental para el buen desarrollo de las actividades corales y el cumplimientos de las metas y el repertorio propuesto para el año de trabajo.



En conclusión, todos coinciden en que para formar de un coro se necesita de trabajo, disponibilidad de tiempo, actitud y aptitud para el canto, y una de las más importantes: el compromiso.

...“Un cantante antes de ser músico, tiene que ser persona.. Mantener unas buenas relaciones humanas, ser responsable, honesto, buen amigo, colaborador, etc... Esto es indispensable y prioritario ya que ayuda a la unidad del grupo, por lo tanto, se logran las metas propuestas”...

Lcda. Cecilia Sánchez., entrevista realizada el 1 de agosto de 2014, Quito.

Entrevistador: Johanna Lucero



Capítulo III

GUÍA DIDÁCTICA PARA LA

SELECCIÓN DE VOCES,

SOLISTAS, CORO Y GÉNEROS

VOCALES.



3. GUÍA DIDÁCTICA PARA LA SELECCIÓN DE VOCES, SOLISTAS, CORO Y GÉNEROS VOCALES.

3.1 DEFINICIÓN DE GUÍA DIDÁCTICA

Antes de presentar la Guía Didáctica para el proceso de selección de voces, solistas y géneros vocales es importante tener claro que es una guía y para qué sirve.

“Las guías en el proceso enseñanza aprendizaje son una herramienta más para el uso del alumno que como su nombre lo indica apoyan, conducen, muestran un camino, orientan, encauzan, tutelan, entrenan, etc.”. (Radical, 2001)

Es importante conocer que existen algunos tipos Guías Didácticas, Guías de Motivación, Guías de Aprendizaje, Guías de Comprobación, Guías de Síntesis, Guías de Aplicación, Guías de Estudio, Guías de Refuerzo, Guías de Nivelación, Guías de Observación, etc. las mismas que se ajustan a las necesidades educativas de los alumnos y responden a objetivos diferentes.

En este caso particular la Guía Didáctica que se va a presentar para el **“proceso de selección de voces, solistas y géneros vocales”**, es una guía didáctica de aplicación dirigida hacia el maestro o director de coro, como una herramienta que contribuya de manera significativa en el proceso de selección de los nuevos cantantes. La guía didáctica de aplicación cumple una función de activar potencialidades del alumno, trabajar empíricamente y también, para asimilar a su realidad lo trabajado en la clase. Al profesor le presta ayuda en cuanto a motivación, conocimiento de sus alumnos y aprendizajes efectivos. (Radical, 2001)

3.2 PRESENTACIÓN DE LA GUÍA DIDÁCTICA

Esta Guía Didáctica pretende aportar de manera significativa con una serie de pautas sencillas y básicas para la selección de voces, además de



recomendaciones que permitan mejorar la calidad vocal y la técnica de nuestros cantantes en el campo coral. Todo este proceso de investigación que se ha realizado en coros profesionales y de trayectoria ha sido con el propósito fundamental de ser una herramienta de capacitación para los maestros de música de diversos centros educativos de nuestra ciudad y de todos aquellos que deseen formar un coro o dirijan uno, debido a que la experiencia de los coros investigados aporta en el área del canto, los mismos que al ser instruidos en este campo pueden ser los gestores de nuevos talentos musicales, además de formar coros que ayuden a fortalecer las capacidades musicales de sus estudiantes.

Cabe recalcar que lo mencionado en líneas anteriores sería una forma de aportar en la educación musical que en la mayoría de los casos lleva años utilizando métodos empíricos, como se demostró en la investigación de campo y, que si bien dan resultados, existen otros métodos que podrían mejorar la calidad musical y vocal de las agrupaciones.

Otra de las razones por las que se realiza esta guía se debe a que el mundo actual exige que estemos a la par con las nuevas propuestas pedagógicas y de vanguardia, por lo tanto es indispensable que nuestro sistema de educación musical comience a trabajar para estar a la altura de nuevas tendencias y que mejor que empezar a través del canto.

a) CAMPO DE APLICACIÓN DE LA GUÍA DIDÁCTICA. El presente trabajo ***Guía Didáctica para la selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales*** tiene por objetivo general: “Estudiar los procesos educativos, técnico musicales adecuados de la voz y selección de cantantes, desde la pedagogía especializada”. Por lo tanto, esta se puede aplicar en coros de niños, jóvenes, adultos y adultos mayores, así como también en solistas y cantantes de géneros vocales, ya que la Guía Didáctica está estructurada con parámetros de evaluación; que a mi criterio personal son básicos y deben estar presentes en un músico de cualquier edad y como su nombre lo indica es una “guía” que es de utilidad para el director y para el estudiante, a su vez esta tiene un formato general que se



adapta de acuerdo a las necesidades vocales de la agrupación coral o instrumental.

b) CORISTA, SOLISTA, CANTANTE DE GÉNEROS VOCALES. En el Capítulo I de la presente tesis explicamos lo que es: un solista, corista y cantante de géneros vocales, es por ello que para la aplicación de la Guía Didáctica en el proceso de audición se debe tener en cuenta las siguientes puntuaciones:

- Un **corista**, es aquel integrante que forma parte de un coro, el mismo que puede interpretar géneros líricos, géneros populares o ambos, dependiendo del reportorio que trabaje la agrupación a la que pertenece o desea pertenecer.
- Un **solista**, es aquel que desea interpretar una parte específica de una obra, este puede ser parte del coro, como también puede ser un artista que realice un trabajo individual; al igual que el corista puede interpretar géneros líricos, géneros populares o ambos dependiendo del solo que quiera cantar o que las agrupaciones requieran.
- Un cantante de **género vocal**, es aquel que se dedica a interpretar un género específico ya sea, lírico o popular; cabe recalcar que este puede formar parte de un coro, a más de trabajar como solista.

Una vez realizadas las puntuaciones, es importante recalcar que la misma Guía Didáctica puede aplicarse en la selección de los tres procesos (solista, coro y género vocal), con pequeñas aclaraciones que se explicaran conforme se avance en el desarrollo de la misma.

c) CONSIDERACIONES A TENER EN CUENTA EN EL PROCESO DE SELECCIÓN DE VOCES. Para tener un buen desempeño como cantantes hay que conocer el funcionamiento del aparato vocal, además de su fisiología y anatomía esto ayuda a que el aprendizaje sea más rápido y productivo, además de que estos conocimiento aportan durante el proceso de selección de voces como lo hemos visto en los capítulos I y II del presente trabajo, en donde también se hace referencia a los clasificación vocal, registro de las voces, etc.



Otros aspectos para un mejor funcionamiento de la voz son los ejercicios de respiración, ejercicios físicos, evitar gritar, evitar los cambios de temperatura bruscos, la rigidez corporal, entre otras cosas que son indispensables para tener un correcto funcionamiento de todo nuestro cuerpo para la ejecución del canto, (Carmona, 2011) todas estas premisas son las que los maestros de canto deberían dominar para instruir a los alumnos en el área técnica con el fin de que, los resultados sean los mejores en la formación académica de los aprendices de este arte.

También, hay que considerar que la edad no es un limitante para aprender a cantar, o formar parte de un coro, por consiguiente no debemos condicionar a nadie, ni mucho menos desanimarle; de ahí la importancia de tener una guía didáctica para ello, ya que no se debe, ni se puede desechar a un alumno y decirle que **“no sirve para cantar”** si no se ha realizado la evaluación correcta y bajo parámetros pedagógicos específicos que se deben tener para el canto.

Tomando en cuenta lo expresado anteriormente se podría manifestar que éstas son algunas de las razones que han motivado a realizar este tema y de ahí la importancia de tener una guía didáctica para la selección de cantantes, ya que en la actualidad tenemos mucha información a nuestro alcance y podemos formar coros, solistas o cantantes de un género específico con bases académicas y con los procesos adecuados, de lo contrario al no hacer uso de las herramientas pedagógicas; aunque es una opinión muy personal esto no solo perjudica al futuro cantante, sino que en un caso extremo se lo podría lesionar gravemente o frustrar a seguir estudiando canto, o a ser corista de alguna agrupación coral.

3.3 ESTRUCTURA DE LA GUÍA DIDÁCTICA.

La Guía Didáctica propuesta para la selección de voces, solistas y géneros vocales, estará compuestas de dos partes, la primera parte enfocada hacia el maestro y el proceso de selección; y, la segunda parte enfocada hacia el aspirante a corista; esto se hace con el fin de que se pueda aplicar de la mejor manera la guía didáctica durante la evaluación de los postulantes.



3.3.1 Guía Didáctica del Maestro.

La guía didáctica para el maestro será la base fundamental para el proceso de selección de voces, solistas y géneros vocales, en esta se describen cada uno de los puntos a desarrollar durante la audición del aspirante, la misma que abarca desde los datos generales, el objetivo, pasando por la estructura, hasta las recomendaciones, ejercicios vocales y respiratorios, con el fin de lograr una selección de voces lo más específica posible y que contribuya de manera positiva con el proceso de selección antes mencionado, tomando en cuenta todo los temas y puntos desarrollados en los capítulos I y II de la presente tesis.

a) OBJETIVO. Antes de partir con el proceso de selección de voces es importante tener claro lo que se pretende conseguir para nuestra agrupación, de esta manera la selección será ordenada. Por ello, al trazarse un objetivo en donde estemos claros de cuál es el fin de la audición ayuda a enfocarnos en el proceso y de esta manera conseguimos que la persona que desee ingresar al coro también tenga claro que es lo que se espera de él o ella durante la audición. Se recomienda que el objetivo no sobrepase las dos líneas de redacción y utilice verbos en infinitivo: ar, er, ir, para una buena comprensión y ejecución del mismo. A continuación se muestran unos pocos ejemplos de objetivos:

- **Ejemplo 1:** seleccionar cantantes que aporten de manera significativa en el trabajo del grupo coral, acorde a las necesidades musicales y vocales de la agrupación.
- **Ejemplo 2:** audicionar cantantes, que cumplan con las condiciones vocales necesarias para formar parte de la agrupación coral, de manera que aporten en el desarrollo musical con sus conocimientos.
- **Ejemplo 3:** encontrar cantantes de género (solista o lirico), capaces de interpretar el repertorio que se le solicite de manera profesional y responsable.
- **Ejemplo 4:** seleccionar solistas para interpretar los fragmentos (solos) y canciones, mostrando toda su capacidad vocal.



OBJETIVO:

Cuadro N° 10: Objetivo
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

b) DATOS GENERALES. Se escribirán los datos del director y del coro, así como del aspirante, ya que conocer a la persona que está audicionando es de vital importancia, así sabemos cómo contactarla para indicarle alguna información con respecto al proceso de selección, también nos sirve para ir obteniendo una base de datos, en donde en algún momento determinado podamos hacer uso en caso de requerir más voces.

Dentro de los datos generales se recomienda solicitar la siguiente información:

▪ **Datos generales:**

- ◆ Nombre del Coro.
- ◆ Fecha.
- ◆ Nombre del Director.

▪ **Datos del Aspirante:**

- ◆ Nombres completos.
- ◆ Cédula de Ciudadanía.
- ◆ Fecha de nacimiento.
- ◆ Estado Civil.
- ◆ Dirección.
- ◆ Mail.
- ◆ Números Telefónicos (convencional y celular)

En el cuadro se muestra como están ordenados los datos generales:



DATOS GENERALES	
Nombre del Coro:	Fecha:
Nombre del Director:	
DATOS DEL ASPIRANTE	
Nombres completos:	Cédula de Ciudadanía:
Fecha de nacimiento:	Estado Civil:
Dirección:	Mail:
Número telefónico convencional:	Número telefónico celular:

Cuadro Nº 11: Datos Generales.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

c) INFORMACIÓN MUSICAL DEL ASPIRANTE. La información musical es parte fundamental en el proceso de selección de voces, ya que esto nos ayuda a tener una noción de la experiencia del corista, que conocimientos musicales tiene y desde que punto se puede partir en el momento de la audición, lo que ayudaría a invertir mejor el tiempo durante la selección. Por otra parte, en el caso de no tener ningún tipo de experiencia o conocimiento musical también es positivo, ya que nos ayudaría a ser más meticulosos a la hora de la selección una voz.

En lo que se refiere a la obtención de la información musical, también se puede tener la libertad de preguntar cualquier cosa que se necesite en base a los requerimientos del coro, dependiendo de las exigencias del mismo, sobre todo en el caso del Coro Profesional. Sin embargo, como se vio en la investigación de campo esto dependerá del tipo de coro, en el caso de coros de diletantes se es un poco más flexible y la información musical va más encaminada en lo que se quiere lograr y cuál es la motivación del diletante para ingresar a un coro, especialmente porque en nuestro medio musical solo existen dos coros profesionales. A continuación se enlistan algunos parámetros que se pueden considerar para la obtención de la información musical:

- Años de estudios musicales.
- Cuantos años tiene como cantante.
- Cuál es su nivel de Lectura Musical.
- Sabe Ejecutar algún instrumento musical.



- Con que género musical, se identifica como cantante (en el caso de un coro, para un solista o cantante genero esta pregunta se puede obviar).
- En que institución recibió la preparación musical.
- Cuantos años de experiencia posee. (Aplica para corista, solista o cantante de género vocal).
- Cuál es su nivel de Educación Auditiva (Dictado).
- Se considera capaz de memorizarse el repertorio.
- Conoce alguna técnica vocal.

En el cuadro se muestra como están ordenada la información musical del aspirante:

INFORMACIÓN MUSICAL DEL ASPIRANTE	
Años de estudios musicales:	Cuantos años tiene como cantante:
Cuál es su nivel de Lectura Musical: Ninguno ____ Principiante ____ Bueno ____ Avanzado ____	Sabe Ejecutar algún instrumento musical: _____ Cual: _____
Con que género musical, se identifica como cantante:	En que institución recibió la preparación musical:
Cuantos años de experiencia posee como corista:	Cuál es su nivel de Educación Auditiva (Dictado):
Se considera capaz de memorizarse el repertorio:	Conoce alguna técnica vocal:

Cuadro N° 12: Información Musical del Aspirante.

Fuente: Johanna Lucero Gushñay

d) CALENTAMIENTO VOCAL. La voz al igual que cualquier instrumento requiere del calentamiento ya que, es un medio potencialmente efectivo para preparar el cuerpo, la mente, y el aparato vocal para cumplir con las exigencias del canto coral (Rosabal, 2006), en el proceso de calentamiento se pueden realizar algunos ejercicios que pueden ser de postura, relajación, vocalización, colocación de la voz, etc., ejercicios que, dependen de las exigencias del director y del tipo de cantante que se necesite. Los ejercicios pueden servir como una herramienta educativa y para ello se puede desarrollar un diseño de



calentamiento que nos permita guiar al cantante a lo largo de su audición, también es importante conocer el concepto de calentamiento para orientar correctamente los objetivos del mismo:

“El calentamiento vocal está constituido por una serie de ejercicios respiratorios y vocales cuya finalidad es calentar la musculatura de los pliegues vocales antes de una actividad más intensa para evitar la sobrecarga, un uso inadecuado o un cuadro de fatiga vocal”.

(Costa y Andrada e Silva, 1998).

Como se puede leer en el concepto anteriormente expuesto, el calentamiento vocal es fundamental para el cantante, es por ello que, se propone un diseño de calentamiento basado en la bibliografía de Carme Tulon Arfelis, Madeleine Mansion, Eder Noriega Torres, Brett Manning, Guillermo Rosabal, Carl Hogset, Yenis Herrera Berrio y Luis Martín Trujillo, constituido de las siguientes partes: Relajación, Postura, Respiración, Vocalización, Afinación, Capacidad Auditiva (Dictado) y Clasificación Vocal.

- **Relajación:** como se ha visto a lo largo de esta trabajo, el canto requiere de una implementación de procesos físicos, psíquicos y técnicos, es por ello que, la relajación constituye un punto importante antes de iniciar el proceso del canto, y en este caso del calentamiento vocal. La relajación tiene como objetivo la disminución de las alteraciones musculares, además que facilita el control muscular para lograr un comportamiento fonatorio adecuado (Herrera, 2009).

Es importante acotar que al hablar de relajación nos referimos a dos tipos de relajación: la primera es la distención de los músculos que intervienen en el proceso fonatorio, como son el cuello, la mandíbula, lengua, labios, etc. y la segunda es la relajación muscular progresiva (RMP), que consiste en una relajación muscular general que hace uso de ejercicios de tensión-distención de los principales grupos musculares del cuerpo en general (Chólis, 2013).



También es fundamental tener en cuenta que para relajar la musculatura es necesario cesar la actividad física y disminuir, tanto como sea posible, la mental (Tulon, 2005). A continuación se muestran algunos ejercicios de relajación que pueden servir de ayuda para el proceso de selección de voces, los mismos que pueden ayudar a reducir la tensión antes de presentar la audición:

Ejercicio 1: EJERCICIO DE BARRIDO (Carme Tulon Arfelis).

Este ejercicio puede usarse en cualquier lugar y momento, cuando su necesidad se haga patente; por citar un ejemplo: en el trabajo o antes de salir al escenario.

1. Nos colocamos en posición horizontal, tumbados en el suelo. Respiramos cuatro veces de manera diafragmática de manera nasal y profunda.
2. Contar al revés desde 20 hasta cero, procurando que la cuenta esté por debajo de la frecuencia cardiaca, con el fin de no inspirar más aire del que necesitamos.
3. Una vez relajados y concentrados vamos a realizar el barrido.(exploraremos el estado de todo el cuerpo, de la parte superior de la cabeza hasta la punta de los dedos de los pies y retorno)
4. Practicamos la exploración rectificación paso a paso. Se trata de soltar la zona muscular que encontramos tensa. La relajación se conseguirá moviendo la parte del cuerpo implicada.
 - ◆ Empezamos por la cabeza ¿Cómo está mi frente? fruncida; la muevo y la relajo.
 - ◆ ¿Cómo están los párpados? Apretados; los muevo y los relajo.
 - ◆ ¿Cómo está la boca? Si los dientes están apretados, bajamos la mandíbula hasta sentir que cuelga. La lengua debe estar relajada en el lecho de la boca.



- ◆ ¿Cómo está la parte posterior del cuello? Movemos para rectificar.
- ◆ ¿Cómo está la garganta? Si la mandíbula está relajada la garganta también.
- ◆ ¿Cómo están los hombros? Están proyectados hacia arriba, los bajamos.
- ◆ ¿Cómo está el brazo izquierdo y la mano? Rectificamos y seguimos.
- ◆ ¿Cómo está el brazo derecho y la mano? Rectificamos y seguimos.
- ◆ ¿Cómo está la espalda? Rectificamos y seguimos.
- ◆ ¿Cómo está la zona lumbar? Rectificamos y seguimos.
- ◆ ¿Cómo están los glúteos? Rectificamos y seguimos.
- ◆ ¿Cómo está la pierna izquierda y el pie? Rectificamos y seguimos.
- ◆ ¿Cómo está la pierna derecha y el pie? Rectificamos y seguimos.

5. Hacemos un recorrido inverso, desde los dedos de los pies hasta la cabeza.
6. Una vez concluido, hacemos un ciclo de 4 respiraciones nasales diafrágmáticas profundas, esperamos 10 segundos, nos ponemos lentamente de pie y nos desperezamos.
7. Cuando se coja soltura (practicar por lo menos una vez al día), en 6 – 7 minutos podremos hacer un análisis de nuestro cuerpo con mucha rapidez.
8. El siguiente paso será el de practicarlo de pie y sentado, para ello dividiremos nuestro cuerpo en dos hemisferios (parte derecha e izquierda)

Este ejercicio dura aproximadamente unos 15 minutos o menos, también se lo puede realizar sentado apoyando los brazos sobre una silla y de pie con los pies ligeramente separados, alineados a los hombros.



Ejercicio 2: TÉCNICA DE RELAJACIÓN POR COLORES (Carme Tulon Arfelis).

En este ejercicio vamos a estimular la capacidad de concentración y mejorar nuestro estado emocional.

1. Nos colocamos en nuestra posición inicial y trabajamos los apartados 1 - 5 del Ejercicio de Barrido.
2. Elegimos un color que nos resulte agradable y placentero. Con ayuda de nuestra memoria, lo visualizamos. Una vez visualizado, lo incorporamos a nuestra respiración.
3. Inspiramos, imaginando que el aire tiene el color escogido anteriormente. (recargaremos de manera positiva nuestras células) Como curiosidad, en cromoterapia, el color que se usa para la voz es el azul turquesa, al igual que en la gemoterapia la turquesa es la piedra de la voz.
4. Para la espiración escogeremos un color de la gama de grises (así nos liberamos de todo aquello que nos desagrada)
5. Mientras no dominemos la visualización-respiración, la mente nos ofrecerá otras imágenes, las apartaremos e insistiremos en la dinámica de los dos colores. Para concluir la actividad, hacemos un ciclo de respiraciones biológicas, nos levantamos lentamente y estiramos.
6. Una vez cogida destreza, jugaremos con imágenes, paisajes...todo lo que se pueda adaptar a dos ciclos (inspiración y espiración)

Este ejercicio dura alrededor de 10 minutos, se lo conoce también como cromoterapia, en donde el color de la voz es el azul turquesa.

Ejercicio 3: RELAJACIÓN GENERAL (Luis Martín Trujillo Flórez).

El relajamiento evita sobrecargar el cuerpo con tensiones y desgastes innecesarios. Para el vocalista el instrumento es su propio cuerpo.



1. Con los ojos cerrados comience a masajear el rostro con la punta de los dedos, al mismo tiempo va eliminando cualquier pensamiento.
2. Alternando la palma de la mano y la punta de los dedos masajeé todo el rostro (amasar el rostro)
3. Moviendo la cabeza de un lado para otro (derecha a izquierda) como si quisiera recostar la cabeza en los hombros (sin mecer los hombros) alterne el movimiento pasando a mover la cabeza para adelante y para atrás, por último haga movimientos de rotación de cabeza.
4. Con los hombros sueltos, haga movimientos de rotación para adelante y atrás.
5. Alongar el cuerpo en todas las direcciones.
6. Procure alcanzar la cabeza con las manos, sienta la musculatura alongada, especialmente los brazos y los laterales del tronco.
7. Con las piernas y los pies sueltos haga inhalaciones pequeñas de aire.
8. Con las luces bajas en el cuarto acuéstese en el piso en una posición constructiva de descanso: las rodillas para arriba y juntas, lo demás completamente en el piso, manos sobre el diafragma. Meditación en un plazo de algunos minutos en silencio absoluto, preferiblemente con los ojos cerrados.
9. Levántese lentamente sin violentarse.

Ejercicio 4: RELAJACIÓN DE LOS ÓRGANOS FONOARTICULADORES
“O.F.A” (Yenis Herrera Berrio).

1. Sacar la lengua lo máximo posible y volverla dentro de la boca en movimientos repetitivos a distintos ritmo, según la indicación del reeducador.
2. Sacar la lengua lo mínimo posible, sin abrir la boca, de forma que solo aparezca la punta entre los labios.
3. Sacar la lengua al máximo y mantenerla inmóvil en posición horizontal.
4. La punta de la lengua se lleva de una comisura labial a otra, primero lentamente y luego a un ritmo más rápido.



5. Movimientos giratorios de la lengua, siguiendo toda la superficie de los labios, primero en un sentido y luego en el contrario.
6. Reír a carcajada.

Ejercicio 5: TÉCNICAS BÁSICAS DE RELAJACIÓN. (Eder Noriega Torres).

Las técnicas encaminadas a superar las diversas tensiones pueden incluir procedimientos con los cuales se reducen directamente la hipertensión y el desequilibrio muscular. Entre estas tenemos:

1. **RELAJACIÓN LARÍNGEA.** La laringe se relaja para mejorar la disfonía y aliviar el malestar o dolor asociados a la hipertensión laríngea. En este procedimiento se hace un masaje manual de la región laríngea para reducir su tensión y mejorar su equilibrio muscular. Uno de los resultados más notables es la mejoría del tono y de las características de calidad de la voz. El masaje se inicia en el hueso hioides y se continúa hacia abajo (tiroides) y hacia los lados; usando los dedos índice y medio se presiona suavemente y se realizan pequeños movimientos circulares. Al llegar al cartílago tiroides se debe rodear con el dedo pulgar y medio y continuar con los mismo movimientos. Otros ejercicios prácticos y fáciles son: **a)** A nivel interno: Repetir la palabra KU...KU...KU...durante 30 o 45 segundos sin interrumpir. Descansar un minuto y luego volver a repetir el ejercicio. Con el fin de incidir directamente en la relajación de las Este ejercicio es muy agradable y relajante. Puede realizarlo antes de acostarse y después de levantarse. De igual forma antes de cantar, tener un discurso, hablar por radio o televisión, dar una clase, etc. Se puede practicar este mismo ejercicio cantando alguna melodía. **b)** Toquecitos con la yema de los dedos en esta área también estimula el sistema sanguíneo y relajo los músculos de la laringe.
2. **RELAJACIÓN FACIAL.** Coloque sus ocho dedos de las manos (sin incluir el pulgar) en ambos lados de sus mejillas y presionando un poco



estire su piel hacia delante y hacia atrás durante uno o dos minutos. Procure que los dedos índices se apoyen los bordes de la mandíbula inferior.

3. **RELAJACIÓN LABIAL.** Uno de los mejores ejercicios para relajar los labios consiste en mantenerlos presionados contra los dientes y mover la mandíbula de izquierda a derecha durante unos 20 segundos aproximadamente.
4. **RELAJACIÓN MANDIBULAR.** La mandíbula inferior se relaja por acción directa de la abertura máxima y cierre de los labios. De igual manera, con los labios abiertos, subirla y bajarla y moverla de izquierda a derecha por espacio de unos 10 segundos. En la máxima abertura de los labios procure hacer un poco de tensión de tal forma que los músculos de la garganta poco a poco se vayan estirando. Con el tiempo comprobará que los músculos de su garganta se tornan más flexibles. Es cada vez menos rígida y más resonante. En igual sentido, cada vez menos cansancio o fatiga vocal. Recomendamos también la relajación por medio del bostezo.
5. **RELAJACIÓN LINGUAL.** El término Distensión Lingual se aplica directamente a aquellos ejercicios de la lengua dirigidos a la relajación, distensión y movilización para una óptima articulación de las palabras.
 - a) Repetir la palabra: Taca-taca...de manera permanente y silenciosa incide directamente en la raíz de la lengua, la flexibiliza y la vuelve más ágil.
 - b) Mover la punta de la lengua de izquierda a derecha y de derecha a izquierda y siempre presionando sobre los dientes inferiores además de relajar la lengua, le ayuda a acostumbrarse a mantenerla plana y hacia adelante.
 - c) Otro ejercicio más exigente cuyo objetivo es hacer de la lengua un instrumento más flexible es sacarla y agarrarla con sus dedos. Luego tratar de cantar cualquier melodía procurando que la lengua permanezca afuera. Repetir por una o dos veces. Se persigue con este forzar la lengua hacia adelante para que cuando se cante o se hable de manera normal la raíz de la lengua se encuentre más flexible.



Un punto importante a resaltar dentro de la relajación, es que ésta también se debe realizar en el proceso de audición con niños; para ello se proponen los siguientes ejercicios de relajación que pueden ser: estáticos y en movimiento.

Ejercicio 1: RELAJACIÓN ESTÁTICA (Eulalia Abad Escola y Josep Gustems).

- 1. LA AUDICIÓN DE UNA MÚSICA.** Para crear un ambiente tranquilo, si queremos utilizar música clásica podemos escoger fragmentos lentos y tranquilos de Bach, Mozart, Beethoven, Shubert y muchos otros autores procurando que no intervengan demasiados contrastes tímbricos ni dinámicos. El sonido de un solo instrumento, una flauta, una guitarra, un violín tocando una melodía que nos transmita sensibilidad afectiva, a menudo puede ser muy relajante para los niños.
- 2. EL CANTO.** Nuestra voz cantando una canción, éste es más utilizado en niños pequeños (bebés)
- 3. EXPLICANDO UN CUENTO MUSICAL.** En el caso de los cuentos musicales los niños pueden participar escuchando la voz, la música tranquila y los sonidos que queramos resaltar, como podría ser un sonido de instrumento o de la naturaleza. También puede participar representando con el gesto buscando una expresión relajada.
- 4. MÚSICA CON UNOS EJERCICIO ESPECÍFICOS DE TÍTERES.** Los títeres pueden representar para los niños unos compañeros de juego entrañables. Si les hacemos hablar pueden participar en la relajación de los más pequeños como una mascota en la clase, presentando músicas, instrumentos, introduciendo los silencios, y con facilidad los niños/as entran en el juego y la complicidad de los diversos personajes y potenciamos la escucha.
- 5. CAMPANAS.** (trabajo no enfocado solamente a nivel auditivo). Las campanas pueden llegar a relajarse profundamente. Las expectativas y la capacidad de sorpresa o de placer pueden activarse por medio de pequeños juegos con instrumentos como las campanas. Con estos



instrumentos, el juego simbólico nos permite la relación afectiva, y la actitud de espera y de atención nos da la posibilidad de sorprenderse y de disfrutar del placer del sonido por medio del juego y de la relajación.

Ejercicio 2: RELAJACIÓN EN MOVIMIENTO (María Escalante Agueda y Eder Noriega Torres).

1. **PEQUEÑA DANZA.** El educador suizo Dalcroze (1965) nos habla del sentimiento de compromiso rítmico y de la sensibilidad musical, sentir la música por medio del movimiento físico.

En el caso de querer relajar a los más pequeños podemos buscar una danza corta haciendo movimientos lentos y sencillos o también con nuestra imaginación podemos crear un juego, en el que el movimiento nos pueda llevar a la relajación consiguiendo potenciar la sensibilidad musical.

2. Para que el niño tenga el órgano fonador relajado enséñesele la técnica de masticación que consiste en mover la boca con los labios cerrados como si estuviese comiendo algo. Luego repita esta misma operación pero diciendo ciertas palabras al mismo tiempo. Luego repita la primera operación pero suspirando con la palabra “aaahhhhhh”.

En el siguiente cuadro observamos un ejemplo de relajación escogido de los ejercicios que se proponen en el presente trabajo.

CALENTAMIENTO VOCAL	
Relajación. Si _____	No _____
EJERCICIO: RELAJACIÓN DE LOS ÓRGANOS FONOARTICULADORES “O.F.A” (Yenis Herrera Berrio).	
1. Sacar la lengua lo máximo posible y volverla dentro de la boca en movimientos repetitivos a distintos ritmo, según la indicación del reeducador. 2. Sacar la lengua lo mínimo posible, sin abrir la boca, de forma que solo aparezca la punta entre los labios. 3. Sacar la lengua al máximo y mantenerla inmóvil en posición horizontal. 4. La punta de la lengua se lleva de una comisura labial a otra, primero lentamente y luego a un ritmo más rápido. 5. Movimientos giratorios de la lengua, siguiendo toda la superficie de los labios, primero en un sentido y luego en el contrario. 6. Reír a carcajada.	

Cuadro N° 13: Calentamiento Vocal, Relajación.

Fuente: Johanna Lucero Gushñay



- **Postura:** La postura corporal para el canto debe ser la adecuada, y que de esta depende una buena emisión del sonido, además de que una postura incorrecta produce tensiones musculares que pueden interferir en la producción vocal y provocar desafinaciones (Rosabal, 2006), para ello se debe ser muy cuidadoso en mantener un postura adecuada en cuello, cabeza y cuerpo en general. A continuación mostramos algunos modelos de posturas que son de mucha utilidad a la hora de realizar el calentamiento para el proceso de audición y del canto en general tanto para adultos como para niños.

POSTURA 1: POSTURA PROPUESTA POR BRETT MANNING.

La postura no debe ser rígida. Hay que recostarse sobre la espalda en el suelo, de una manera cómoda, también se puede conservar esta buena postura cuando se está de pie, como se muestra en la imagen.



Postura. [Fotografía] (2007)
Recuperado de Brett Manning, Cantando con éxito.

POSTURA 2: POSTURA PROPUESTA POR CARME TULON ARFELIS.

La postura propuesta por Carme Tulon Arfelis puede ser de pie o sentada. Las posturas consisten en no tener rigidez, ni ninguna posición fija; al contrario requiere de distensión, flexibilidad y equilibrio. Para conseguir una postura correcta de pie se pueden seguir estos pasos:

1. La cabeza equilibrada, sin proyección de las vértebras cervicales.



2. La barbilla forma un ángulo de 90 grados con el cuello.
3. La mandíbula se halla distendida (los dientes superiores e inferiores no contactan), no existe proyección anterior ni posterior.
4. Los hombros rectos sin tensiones.
5. Los hombros alineados, caídos.
6. Sensación de alargamiento de la columna vertebral, sin tensiones.
7. Si los hombros están rectos, sin proyección anterior, el esternón tendrá la posición correcta (ni hundido, ni levantado).
8. El pecho no se halla abombado (posición militar).
9. Las caderas alineadas equitativamente en relación con el eje.
10. La musculatura abdominal libre, a disposición del mecanismo respiratorio.
11. Las rodillas libres desbloqueadas.
12. El peso corporal distribuido por igual sobre ambos pies.

Para conseguir una postura correcta sentada tomar en cuenta lo siguiente:

1. Nos sentamos en una silla de respaldo recto y apoyamos en el la espalda.
2. Se siguen los mismos pasos de la postura de pie, hasta llegar a la distribución del peso corporal, es decir hasta el paso 11.
3. Debemos percibir que nos apoyamos sobre las partes óseas de los glúteos y que el peso del cuerpo se halla repartido por igual en ambos glúteos
4. Los pies bien apoyados en el suelo, recibirán el peso de las piernas.

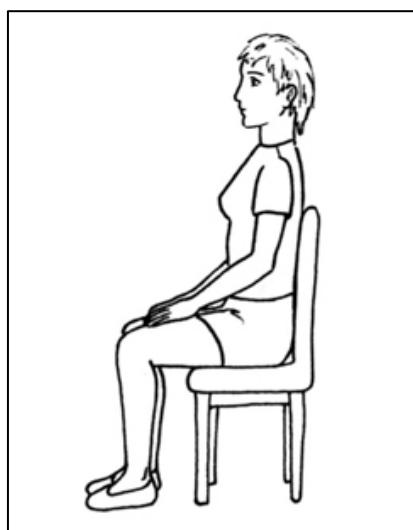


Fig. 26. Postura sentada
Fuente: Carme Tulon Arfelis, (2005) Pag. 112

POSTURA 3: POSTURA PROPUESTA POR CARL HOGSET

Esta postura consiste en ponerse cómodo para lograr un buen sonido para cantar, primero formar un ángulo de 30 grados respecto a una línea central imaginaria, dejando que las rodillas apunten un poco hacia fuera. Esta es la posición en la que las piernas distribuyen mejor el peso del resto del cuerpo.

Para esta postura ponerse de pie con las rodillas relajadas, dejando que los dedos de los pies y los talones sientan el peso contra el suelo, como se muestra en la imagen.

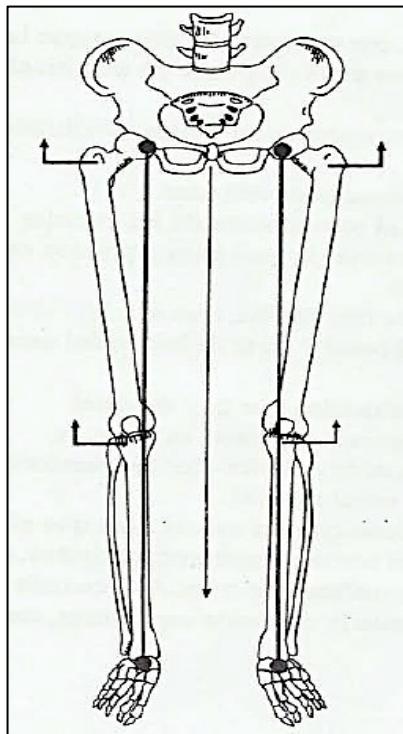


Fig. 27a. Postura en pie
Fuente: Carl Hogset, (1996) Pág. 5

Extender la espalda y la nuca, y estirarse así lo más posible por delante y por detrás, para colocar las partes flexibles del cuerpo en posición.

- A) Antes de corregir la posición
B) Despues de corregir la posición

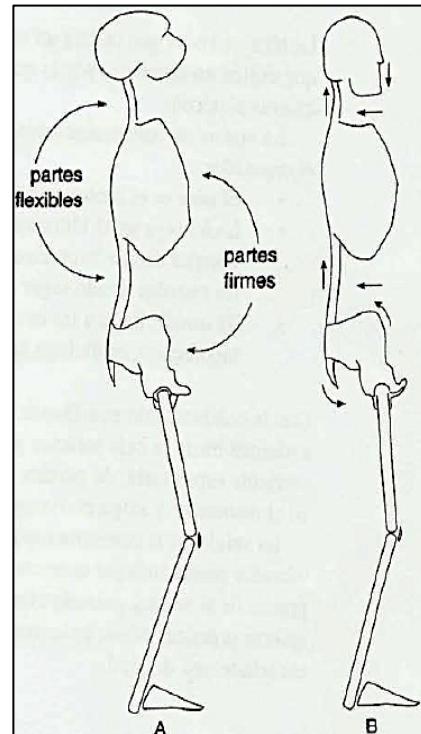


Fig. 27b. Postura en pie
Fuente: Carl Hogset, (1996) Pág. 5

POSTURA 4: POSTURA PROPUESTA POR LUIS MARTÍN TRUJILLO FLÓREZ.

Ante todo tiene que estar consciente de tres partes de su cuerpo en



competa relajación: Hombros, cuello y mandíbula.

1. Con las piernas abiertas, no exageradamente (postura normal), los pies en línea recta con el cuerpo.
2. Columna recta (procure estar relajado)
3. Muchos profesionales dicen que se debe mirar al infinito o al horizonte, otros no concuerdan porque afirman que se debe envolver al público. A su predilección.
4. Nunca hable con la cabeza inclinada para arriba o para abajo, siempre a la altura del cuello

En el siguiente cuadro observamos un ejemplo utilizando una de las posturas que se proponen en el presente trabajo. En este punto se sugiere escoger una sola postura para no confundir al estudiante.

Postura: Relajada _____ Tensionada _____

POSTURA: POSTURA PROPUESTA POR LUIS MARTÍN TRUJILLO FLÓREZ.

Ante todo tiene que estar consciente de tres partes de su cuerpo en competencia relajación: Hombros, cuello y mandíbula.

5. Con las piernas abiertas, no exageradamente (postura normal), los pies en línea recta con el cuerpo.
6. Columna recta (procure estar relajado)
7. Muchos profesionales dicen que se debe mirar al infinito o al horizonte, otros no concuerdan porque afirman que se debe envolver al público. A su predilección.
8. Nunca hable con la cabeza inclinada para arriba o para abajo, siempre a la altura del cuello

Cuadro N° 14: Calentamiento Vocal, Postura.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

- **Respiración:** la respiración es la base fundamental de la técnica del canto, de ella depende una buena emisión del sonido y control del mismo. La respiración consta de tres fases: inspiración, momento de reposo y espiración.

La inspiración es cuando respiramos hacia adentro, ésta puede ser por la nariz e interviene directamente el diafragma, en esta fase el cerebro envía un mensaje al diafragma para que se contraiga, por consiguiente se ensancha el tórax y se dilatan los pulmones, lo que provoca una entrada rápida de aire (Gustems, 2008). La inspiración se puede realizar por la

nariz para que exista una purificación del aire, sobre todo en los silencios y pausas dentro de la canción, también ayuda a la producción de la saliva, lo que permite que la faringe se lubrique.

Como segunda fase tenemos el **momento de reposo**, también se lo llama **retención** y es el momento en donde se bloquea el aire, las costillas se separan y es como si se descansara en ellas (Mansion, 1977), antes de la espiración. También ayuda a preparar el cierre de las cuerdas vocales y estar en posición activa para la fonación.

La tercera fase de la respiración es la **espiración** y consiste en expulsar el aire que está dentro, en esta fase las costillas se desplazan hacia abajo, con lo que los diámetros torácicos se reducen, el diafragma se levanta comprimiendo los pulmones (Tulon, 2005), en donde la disminución del volumen expulsa el aire al exterior. La espiración puede ser bucal o nasal, su proceso se puede comparar con el bostezo, cuando la espiración termina el abdomen vuelve a su estado de reposo.

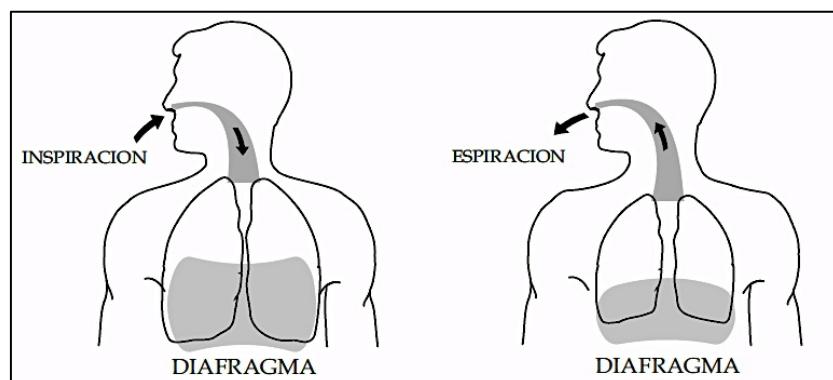


Fig. 28. Fases de la Respiración.
Fuente: Eder Noriega Torres, (2002). Pág. 81

Como se mostró anteriormente la respiración es un proceso de tres fases; sin embargo, también podemos hablar de los tipos de respiración que según Josep Gustems (Gustems, 2008) pueden ser tres: Clavicular, Intercostal, Costo-abdominal o Costo diafragmática.

La respiración **Clavicular** también conocida como **Torácica Superior**, consiste en levantar los hombros y las clavículas al respirar, provocando la

contracción de los músculos suspensores de la laringe que dificulta su funcionamiento, este tipo de respiración se usa en la gimnasia y la milicia, por lo tanto resulta fatigosa para el canto.

La respiración **Intercostal**, también se conoce como **Torácica Intermedia** y consiste en dilatar el tórax, ensanchar las costillas, con lo que se consigue el descenso parcial del diafragma, a diferencia de la respiración clavicular en ésta existe un aumento de la cantidad del aire; por lo tanto, la posición en la que se desarrolla este tipo de respiración dificulta la emisión de la voz.

Como tercer tipo de respiración, tenemos la respiración **Costo-abdominal**, llamada también **Abdominal o Diafragmática**, en ésta se moviliza el epigastrio (parte baja del tórax y la más alta del abdomen), que es la zona donde radica el mayor control voluntario de la respiración; por lo tanto, se aprecia un aumento del volumen del abdomen y el diámetro torácico que se completa con movimientos costales. Este tipo de respiración corresponde a cuando estamos en reposo, además que es la más fácil de ejercitarse (Tulon, 2005). También esta es la respiración que utilizamos cuando dormimos.

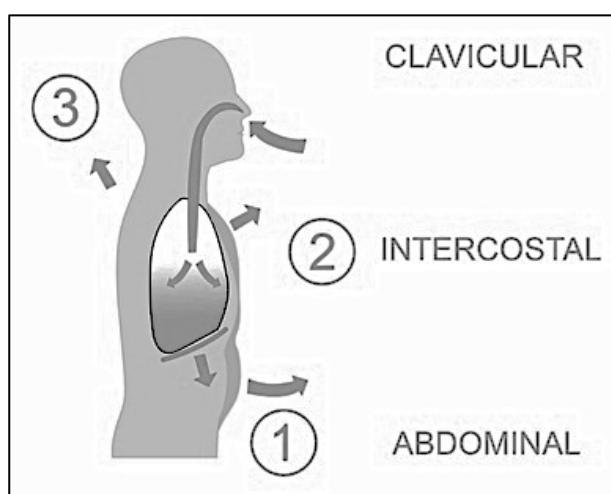


Fig. 29. Tipos de Respiración.
Fuente: <http://www.respiracionyconciencia.com/tipos-de-respiracion.html>

Una vez revisados los tipos de respiración, es importante tomar conciencia



de estos, para poder cantar de mejor manera, es por ello que para complementar este tema de la respiración se mostrarán algunos ejercicios que se pueden emplear en el calentamiento vocal o fuera de éste; ejercicios propuestos por algunos autores y que se presentan a continuación.

Ejercicio 1: RESPIRACIÓN BÁSICA (Lourdes Leal Sánchez).

1. Tome el aire por la nariz durante cuatro segundos, hasta llenar los pulmones
2. Retenga el aire durante cuatro segundos
3. Expulse durante cuatro segundos.

Poco a poco se van ampliando los segundos, con lo cual ganamos en capacidad pulmonar y control de la respiración. Esta debe ser diafragmática, para darse cuenta de que se lo realiza bien, coloque la mano en su barriga y observe si al tomar el aire, ésta se expande para permitir la bajada del diafragma. En la parte tres del ejercicio, se pueden hacer variaciones pronunciando una vocal o una consonante.

Ejercicio 2: DESARROLLO DE LA RESPIRACIÓN (Eder Noriega Torres).

1. Aspire muy lenta y profundamente por la ventana derecha de la nariz y ocluya con su dedo índice la otra. Debe aspirar hasta donde usted sienta que sus pulmones estén casi llenos. Procure no levantar los hombros y realizar este ejercicio sentado con la espalda recta.
2. Retenga el aire por unos cuantos segundos.
3. Tape ahora la ventana derecha de su nariz y espire muy lentamente.
4. Ahora aspire por esta misma ventana izquierda.
5. Retenga el aire por unos cuantos segundos.
6. Tápela nuevamente y expulse el aire por la ventana derecha.
7. Prosiga el ejercicio tapando alternadamente una y otra ventana.



8. Si siente un poco de mareo, pare el ejercicio y continúe dos o tres minutos después. El objetivo primordial de este ejercicio es aprender a controlar la entrada y salida de aire, pero presta otras excelentes servicios como la descongestión nasal, permite despejar el cerebro y purificar la sangre.

Ejercicio 3: CONTROL DE LA PERMEABILIDAD NASAL (Madeleine Mansion).

1. Aspire profundamente por la ventana derecha de la nariz apoyando el pulgar sobre la izquierda para ocluirla.
2. Retenga el aire, ocluyendo las dos ventanas con el pulgar y el índice
3. Destape la ventana izquierda y espire por ella.
4. Suspenda.
5. Aspire profundamente por esta misma ventana izquierda. Tápela nuevamente, espirando por la derecha. Prosiga de este modo, tapando alternadamente una y otra ventana.

Este ejercicio, excelente por el masaje de las fosas nasales que provoca, es uno de los más antiguos y célebres, ejercicios respiratorios de los Yoghi de la India, que le atribuyen efectos maravillosos para despejar el cerebro y purificar el sistema nervioso. Permite un mayor rendimiento en el trabajo mental y favorece el descanso del intelecto después de un esfuerzo de pensamiento.

Ejercicio 4: PRÁCTICA DE LA INSPIRACIÓN RÁPIDA (Josep Gustems Carnicer).

El objetivo de este ejercicio es ser conscientes de la necesidad de una inspiración rápida durante el canto y practicarla. De este modo se practica la respiración profunda y la inspiración rápida.

1. De pie, inspirar rápidamente en un tiempo y espirar en 1-2-3.



2. Inspirar en 1 y espirar en 1-2-3-4.
3. Inspirar en 1 y espirar en 1-2-3-4-5 y así sucesivamente hasta 10.

También es importante indicar que también existen ejercicios de respiración para niños; para esto se proponen los siguientes ejercicios tomados de Josep Gustems Carnicer:

Ejercicio 1: SOPLAR Y VACIARNOS DE AIRE.

Este ejercicio crea la necesidad de aire mediante ejemplos de soplos que provoquen la necesidad de una inspiración completa. Podemos efectuar diferentes mímicas que obliguen a soplar como: hinchar globos imaginariamente, hinchar la rueda de una bicicleta, el lobo que sopla la casa de paja de los tres cerditos, el viento de un día de tormenta o en alta mar, apagar las velas de un pastel de cumpleaños, resoplar cuando tenemos calor o estamos cansados.

Ejercicio 2. EL ABDOMEN ES COMO UN GLOBO.

Con este ejercicio se puede observar los límites del movimiento del abdomen durante la inspiración y la espiración, podemos estirarnos en el suelo mirando hacia arriba, colocar una mano en su abdomen y la otra en el tórax. Inspirar notando que el abdomen se hincha más que el tórax. Hinchar la barriga de forma exagerada, como si fuera un globo. Si apartamos las manos, incluso podemos colocar un objeto encima (un libro) y hacer que se mueva.

Ejercicio 3. ESPIRACIÓN CONTINUA.

Este ejercicio de espiración continua también ayuda a la relajación y puede ser usado tanto en adultos como en niños para ello se tiene que inspirar por la nariz (sin levantar los hombros) y espirarlo por la boca poco a poco, soplando a través de una abertura muy pequeña (posición de silbar) o



imaginar que soplamos una vela sin apagarla, la sopa, una herida o un molinillo de papel durante mucho rato.

Los ejercicios mostrados anteriormente son una pequeña muestra y herramienta para el calentamiento vocal en el proceso de selección de voces, cabe aclarar que en la respiración existen muchos otros ejercicios, que no solamente se aplican en el calentamiento vocal, sino en la técnica del canto en general, sin embargo como el objetivo de este trabajo es centrarse en el proceso de selección de voces, se han seleccionado ejercicios sencillos para el proceso antes mencionado.

Ejercicio 4. EJERCITACIÓN DEL DIAFRAGMA.

A través de este ejercicio nos podemos dar cuenta del movimiento e implicación del abdomen y diafragma en la fonación, para ello debe reír exageradamente (ha, ha, ha) o exclamando fuertemente (hei, hop) notando los golpes de barriga que impulsan el aire durante el sonido.

En la siguiente cuadro observamos un ejemplo utilizando un ejercicio de respiración, para la aplicación del mismo se debe tener muy presente el proceso de la respiración en el canto.

Respiración: Buena _____ Regular _____ Mala _____

Ejercicio: RESPIRACIÓN BÁSICA (Lourdes Leal Sánchez).

4. Tome el aire por la nariz durante cuatro segundos, hasta llenar los pulmones
5. Retenga el aire durante cuatro segundos
6. Expulse durante cuatro segundos.

Poco a poco se van ampliando los segundos, con lo cual ganamos en capacidad pulmonar y control de la respiración. Esta debe ser diafragmática, para darse cuenta de que se lo realiza bien, coloque la mano en su barriga y observe si al tomar el aire, ésta se expande para permitir la bajada del diafragma. En la parte tres del ejercicio, se pueden hacer variaciones pronunciando una vocal o una consonante.

Cuadro N° 14: Calentamiento Vocal, Respiración.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

- **Vocalización:** es el último punto a evaluar en el proceso de selección de



voces, en éste se observará la agilidad, la pronunciación de la cada vocal y consonante, con el fin de abrir gradualmente la voz, hay que tener presente que ésta va de la mano con la afinación; es decir, que los ejercicios de vocalización ayudarían a reforzar el proceso. Se recomienda realizar las vocalizaciones en el registro medio, ya que las voces pueden estar frías y causa mucha dificultad para una persona que no está muy familiarizada con el canto, incluso puede perjudicarle en el momento de la audición; pero con personas experimentadas la evaluación sería diferente.

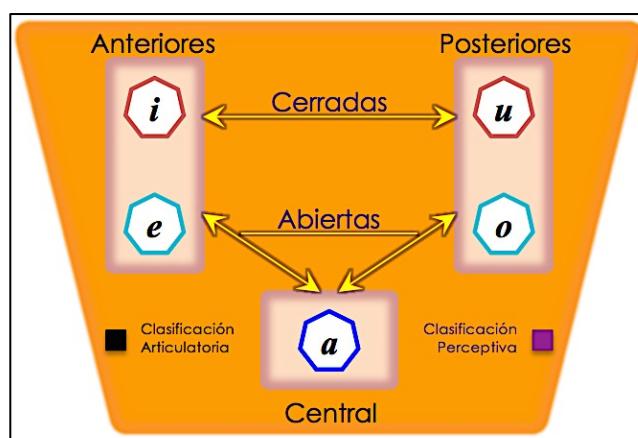
En la vocalización inicial se puede utilizar un ritmo no muy rápido y una dinámica no muy fuerte; es decir, podemos mantenernos en el mezzo-forte y piano, de tal manera que al no forzar mucho la voz se puede apreciar el timbre con mayor claridad. Además al hablar de vocalización es fundamental conocer cómo se compone esta, en otros términos como hacer uso de vocales y consonantes dentro del canto esto se conoce como fonética articulatoria. (Posadas, 2008) Y para ello se dará a conocer la clasificación de consonantes y vocales realizada por la AFI (Alfabeto Fonético Internacional). Las vocales tienen algunas clasificaciones de las cuales vamos a conocer dos: Clasificación perceptiva y Clasificación Articulatoria.

1. Clasificación perceptiva (según el modo de articulación). En esta clasificación encontramos las vocales abiertas y las cerradas. (Núñez, 2009)

- ◆ **Vocales abiertas:** son vocales que se pronuncian con la lengua más cerca de la mandíbula inferior, tenemos: /a/, /e/ y /o/.
- ◆ **Vocales cerradas:** son vocales que se pronuncian con la lengua más cerca del paladar y más adentro, tenemos: /i/ y /u/.

2. Clasificación Articulatoria (según el punto de articulación). En esta clasificación encontramos vocales abiertas y cerradas, (Romero, 2011).

- ◆ **Vocales Anteriores:** cuando la lengua ocupa una posición articulatoria en la región anterior de la cavidad bucal, es decir, por la zona cubierta por el paladar duro, como /i/, /e/.
- ◆ **Vocales Centrales:** cuando el dorso de la lengua se encuentra en una región cubierta por el paladar medio, como /a/.
- ◆ **Vocales Posteriores:** Cuando el postdorsal de la lengua se acerca a la región posterior de la cavidad bucal, es decir, al velo del paladar, como /u/ y /o/



Cuadro N°16: Clasificación de las vocales.
Fuente: Basado en la información de Acevedo (2014).
Dibujo: Johanna Lucero.

Las consonantes se clasifican en:

1. **Oclusivas.** Son consonantes que impiden el paso del aire durante un determinado tiempo hacia el exterior; es decir, que si intentamos pronunciarlas sin una vocal, es casi imposible y se impide la salida del aire por los órganos vocales. Estas consonantes son: /p/, /t/, /k/, /b/, /d/, /g/.
2. **Fricativas.** Son consonantes en donde los órganos articulatorios están próximos a que el aire busque una salida y al pasar forman un ruido turbulento. Es el caso de consonantes como la /f/, /s/, /x/.
3. **Aproximantes.** Son consonantes en donde los órganos están próximos, pero no lo suficiente como para que el aire los roce y al pasar forme un ruido turbulento. Es el caso de la /y/ y la /ll/.



4. **Africadas.** Son consonantes que realizan dos movimientos o bien se deslizan de un punto de articulación al otro, como la /ch/. Si la pronunciamos nos damos cuenta que la lengua se desliza de la parte de atrás de los dientes.
5. **Nasales.** Son consonantes en donde la corriente de aire es expulsada por la cavidad nasal. Las consonantes nasales son /m/, /n/ y /ñ/.
6. **Laterales.** Son consonantes en donde la lengua se sitúa en el centro superior de la cavidad bucal provocando la salida del aire por los laterales. Como en la /l/.
7. **Vibrantes.** Son aquellas en las que la lengua se acerca a alguno de los órganos inmóviles y hace un movimiento vibratorio, tenemos la /r/ y la /rr/

fonema	Modo de Articulación	Punto de Articulación	Sonoridad	grafema	Ejemplo
/p/	Oclusiva	bilabial	Sorda	"p"	pato
/b/	Oclusiva	bilabial	sonora	"b", "v"	botella, vaso
/t/	Oclusiva	Dental	Sorda	"t"	tina
/k/	Oclusiva	velar	Sorda	"k" "c", "qu"	kilo, queso, casa
/d/	Oclusiva	dental	Sonora	"d"	dice
/g/	Oclusiva	Velar	Sonora	"g"	gorra
/χ/	Fricativa	Velar	Sorda	"j", "x" "g"	jamón, mexico, gis
/m/	Nasal	Bilabial	Sonora	"m"	masa
/n/	Nasal	Alveolar	Sonora	"n"	no
/ñ/	/Nasal	Palatal	Sonora	"ñ"	niño
/l/	Aproximante	LateralAlveolar	Sonora	"l"	lado
/r/	vibrante múltiple	alveola	Sonora	"r", "rr"	rosa, carro
/ɾ/	Vibrante simple	alveolar	Sonora	"ɾ"	cara
/j/	aproximante	palatal	Sonora	"y", "hi", "ll"	yoyo, hierba, llave
/s/	fricativa	Alveolar	Sorda	"s", "z", "c"	sala, zapato, cerillo
/tʃ/	Africada	Postalveolar	Sorda	"ch"	choza
/f/	Fricativa	Labiodental	Sorda	"f"	foco

Cuadro N° 15: Fonemas y Grafemas del español.

Fuente: http://pascal.ajusco.upn.mx/dilein/fy_alfab/esp_02_cons.htm



Los ejercicios de vocalización son ejercicios basados en la forma de articular cada vocal y consonante, dependiendo gran parte de esto de la producción sonora vocal. A continuación se presentan algunos ejercicios que pueden ser usados como parte del calentamiento en el proceso de selección de voces, solistas y géneros vocales. Dejando en claro que, se hace énfasis en el calentamiento y no en la técnica, ya que como se mostró en el análisis de resultados de la investigación, el proceso de selección es más de diagnóstico que de entrenamiento²⁹.

Ejercicio 1: VOCALIZACIÓN BÁSICA SOLO HABLA (Lourdes Sánchez).

Al vocalizar todas estas sílabas trataremos de mover mucho la boca, para que la pronunciación sea perfecta. Al mismo tiempo, notaremos como resuena el sonido, y cómo podemos ir modificándolo para mejorarlo. Vocalizar las siguientes sílabas:

1. bla, ble, bli, blo, blu
2. cla, cle, cli, clo, clu
3. ela, ele, eli, elo, elu
4. fla, fle, fli, flo, flu
5. gla, gle, gli, glo, glu
6. ila, ile, ili, ilo, ilu
7. la, le, li, lo lu
8. ma, me, mi, mo, mu
9. nala, nele, nili, nolo, nulu
10. ola, ole, oli, olo, olu

Ejercicio 2: RUTINA DE CALENTAMIENTO VOCAL (Ingo Titze).

1. Vibración de labios y lengua, fonación en tubos estrechos haciendo escalas o arpegios sobre un amplio rango de frecuencias o realización

²⁹ Técnica utilizada en el proceso de selección. Capítulo II, pág. 95



de glisando (efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un tono a otro en forma ascendente y/o descendente, haciendo oír todos los sonidos intermedios).

2. Glisando de dos octavas, primero en forma descendente y luego ascendente y descendente juntos. Se debe utilizar registros de pecho y falsete con las vocales /i/ o /u/.
3. Escalas haciendo retracción y extensión de la lingual con la secuencia vocálica /a/-/i/.
4. Ejercicio de Messa di voce (colocar la voz) con posiciones de tracto vocal semiocluido.
5. Stacatto con arpegios.

Ejercicio 3: EJERCICIOS DE AGILIDAD APLICADOS A LA VOCALIZACIÓN (Madeleine Mansion).

Estos ejercicios se pueden realizar en varias velocidades, según la capacidad vocal del aspirante, las consonantes y vocales dentro del ejercicio puede ser cambiado por otras, dependiendo del sonido que querríamos lograr, en cualquiera de las voces.

1. Consonantes Nasales (ejercitación de resonadores) y Oclusivas (afinación).

Fig. 30. Vocalización 1.

Fuente: Madeleine Mansion (1977), pág. 153
Transcripción: Johanna Lucero, Finale (2014)

2. Vocales abiertas (ayuda a utilizar la voz de pecho) y Vocales cerradas (ayudan a liberar la voz).



Fig. 31. Vocalización 2.

Fuente: Madeleine Mansion (1977), pág. 153
Transcripción: Johanna Lucero, Finale (2014)

3. Consonantes oclusivas en intervalos de segunda.

Fig. 32. Vocalización 3.

Fuente: Madeleine Mansion (1977), pág. 153
Transcripción: Johanna Lucero, Finale (2014)

4. Vocal cerrada, tres notas seguidas.

Fig. 33. Vocalización 4.

Fuente: Madeleine Mansion (1977), pág. 153
Transcripción: Johanna Lucero, Finale (2014)

Ejercicio 4: VOCALIZACIÓN CON MELODÍAS SENCILLAS (Moisés León).

Cada una de estas vocales debe producirse con una posición específica de nuestra boca ya que por ejemplo, para la vocal "a" nuestra boca deberá estar abierta, mientras que para la "u" debemos tenerla casi cerrada; aunque como ya vimos, debemos conservar el interior de la boca muy grande. Vocalizar es jugar con una melodía sencilla pero que abarque por lo menos media escala como la siguiente e ir subiéndola de tono.

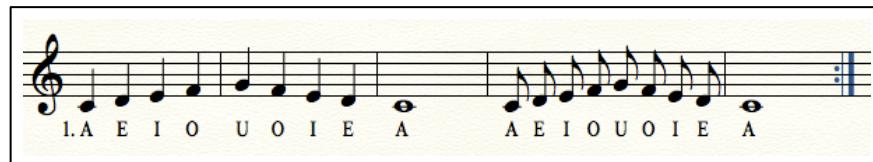


Fig. 34. Melodía 1.

Fuente: Moisés León (2010), pág. 3

Transcripción: Johanna Lucero, Finale (2014)

Para distinguir claramente los cambios de tono. Es recomendable "golpear" cada nota con la vocal correspondiente, para ello se utiliza el siguiente ejercicio.



Fig. 35. Melodía 2.

Fuente: Moisés León (2010), pág. 3

Transcripción: Johanna Lucero, Finale (2014)

Para poder evaluar la afinación se recomienda el siguiente ejercicio, el mismo que puede ir acompañado de acordes:

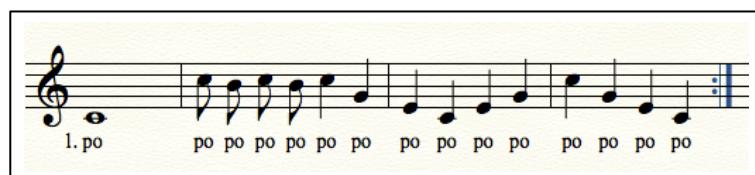


Fig. 36. Melodía 2.

Fuente: Moisés León (2010), pág. 4

Transcripción: Johanna Lucero, Finale (2014)

También es importante enfatizar que se pueden realizar ejercicios de vocalización con **trabalenguas**.

Ejercicio 5: TRABALENGUAS (José Luis Palacios)

C / L

En la calva de un calvo
Pablito clavó un clavito;
¿en qué calva clavó Pablo

L

Lola lee un libro
al lado de una lámpara lila



un clavo, y en qué calvito?

LL

El cielo está enladrillado;

¿quién lo desenladrillará?

F

Fausto fue a formar filas
a las fuerzas de Florencia.
Todos fueron menos Fioli,
Fernando, Francisco y Frega.

El desenladrillador que lo desenladrille
buen desenladrillador será.

J

Setze jutges d'un jutjat
mengen fetge d'un penjat
En un juncal de Junquera
juncos juntaba Julián.
Juntóse Juan a juntarlos
y juntos juntaron juncos.

M / Ñ

Doña Mariana Magaña
desenmarañará mañana
la maraña que enmaraña
Doña María Magaña.

K / Q

Si porque te quiero,quieres,
quieres que te quiera más;
te quiero más que me quieras.
¿Qué más quieres? ¿Quieres más?

P
En Pinxo li diu a en Panxo:
–¿vols que et punxe en un punxó?
I en Panxo li diu a en Pinxo:
–Punxa'm, però a la panxa no.

S

La sal del salero se saldrá
y cuando salga de su sitio salará.

Además en lo que se refiere a la vocalización de los niños se recomienda aplicar los mismos ejercicios, con la premisa de que hay que realizarlos en el registro que les corresponde como voces blancas, se sugiere que se hagan melodías infantiles, como por ejemplo la cucaracha, los pollitos o la lechuza pero en tonos diferentes, melodías que son de conocimiento popular.

Tomando en cuenta la información desarrollada sobre las vocales y consonantes, es posible que podamos desarrollar nuestros propios ejercicios de vocalización, adaptados a los parámetros que consideremos, pueden contribuir positivamente al desarrollo de la evaluación. Sin embargo



se debe tener cuidado con las extensiones vocales de cada aspirante para no sobre esforzar la voz. A continuación se muestran algunos ejemplos realizados por la autora de la presente tesis.

Ejemplo de vocalización 1: Para este ejercicio se ha escogido ejercicios propuestos en el guía didáctica y se los ha adaptado para el aspirante.

1. Para el ritmo se han escogido dos trabalenguas, los mismo que se pueden interpretar en varias velocidades (negras, corcheas, semicorcheas, fusas), indicadas por el director o propuestas por el cantante.

Fausto fue a formar filas a las fuerzas de Florencia. Todos fueron menos Fioli, Fernando, Francisco y Frega.	Doña Mariana Magaña desenmarañará mañana la maraña que enmaraña Doña María Magaña.
---	---

2. Para la melodía se ha escogido el **Ejercicio 1 de Vocalización Básica, Solo Habla de Lourdes Sánchez**, el mismo que ha sido adaptado con intervalos de segunda hasta cinco sonidos. Se deber recordar que al vocalizar todas estas sílabas trataremos de mover mucho la boca, para que la pronunciación sea perfecta. Al mismo tiempo, notaremos como resuena el sonido, y cómo podemos ir modificándolo para mejorarlo. Vocalizar las siguientes sílabas:

1. bla, ble, bli, blo, blu
2. cla, cle, cli, clo, clu
3. fla, fle, fli, flo, flu
4. gla, gle, gli, glo, glu
5. la, le, li, lo lu
6. ma, me, mi, mo, mu
7. tla, tle, tli, tlo,



Three staves of musical notation in treble clef. The first two staves have a common time signature, while the third has a 6/8 time signature. The lyrics are: bla bla bli blo blu bla bla bli blo blu bla bla bli blo blu
gla gle gli glo glu gla gle gli glo glu gla gle gli glo glu
bla bla bli glo glu bla bla bli glo glu bla bla bli glo glu
gla gle gli glo glu gla gle gli glo glu gla gle gli glo glu
bla bla bli glo glu bla bla bli glo glu bla bla bli glo glu
gla gle gli glo glu gla gle gli glo glu gla gle gli glo glu

Fig. 39. Vocalización Rítmica.

Fuente: Johanna Lucero Gushñay Finale (2014)

Nota: En este ejercicio se puede ir alternando con las diferentes sílabas.

Ejemplo de vocalización 1: Para este ejercicio nos hemos inventado una frase: '**El florero rojo aparece en la foto**'. Esta frase la vamos a utilizar melódica y rítmicamente.

1. Rítmicamente podemos escribir la frase en varias velocidades (negras, corcheas, semicorcheas, fusas).

Four staves of musical notation in common time with a key signature of one sharp. The lyrics are: El flo - re - ro ro - jo a - pa - re - ce en la fo - to
El flo-re-ro ro - jo a - pa - re - ce en la fo - to
El flo-re-ro ro - jo a - pa - re - ce en la fo - to
El flo-re-ro ro - jo a - pa - re - ce en la fo - to

Fig. 38. Vocalización Rítmica.

Fuente: Johanna Lucero Gushñay Finale (2014)



2. Melódicamente se desarrollara el ejercicio con cinco sonidos, subiendo medio tono. Podemos empezar el ejercicio en el registro medio, y extenderemos en los agudos o los graves dependiendo de la voz del aspirante. En este caso empezaremos en la 2 hasta el do 4.

Fig. 37. Vocalización Melódica.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay, Finale (2014)

En el siguiente cuadro observamos un ejercicio de vocalización, dentro de la guía didáctica, se debe tomar en consideración que en lo que se refiere a cantante popular y cantante lirico hay que ser cuidadosos con los registros. En el caso de coristas se puede usar ejercicios generales.



Vocalización: Buena _____ Regular _____ Mala _____

5. Consonantes Nasales (ejercitación de resonadores) y Oclusivas (afinación).

6. Vocales abiertas (ayuda a utilizar la voz de pecho) y Vocales cerradas (ayudan a liberar la voz).

7. Consonantes oclusivas en intervalos de segunda.

8. Vocal cerrada, tres notas seguidas.

Cuadro N° 16: Calentamiento Vocal, Vocalización.

Fuente: Johanna Lucero Gushñay

- **Afinación:** en el proceso de selección de voces la afinación en mi criterio personal es el punto más sensible y crucial del proceso, en esta se determina si el postulante tiene habilidades en el canto en el caso de ser principiante o por lo menos si posee las condiciones para cantar, ya que, estas se pueden desarrollar con mucho trabajo, para ello es necesario conocer que es la afinación: *Afinar es, cantar o tocar un instrumento musical en sus tonos justos o exactos*, (Tulon, 2005); por lo tanto esto se relaciona directamente con la vibración de las cuerdas vocales, las mismas que obedecen las ordenes cerebrales, para ello también es importante conocer que para cantar afinadamente existen cuatro etapas por las que pasa el cantante, en las cuales se va desarrollando la habilidad para el canto y la afinación, Welch³⁰ las describe de la siguiente manera:

³⁰ Graham Welch: Profesor y Director de la Escuela de Artes y Humanidades del Instituto de Educación de la Universidad de Londres. Presidente de la Sociedad para la Investigación en Educación, Música y Psicología del Reino Unido (SEMPRE). Su Investigación abarca Diversas áreas: Desarrollo y Educación musical, ciencias de la voz y del canto, Educación Especial y discapacidad.



- ◆ **Etapa uno.** Inicialmente el centro de interés parecen ser las palabras de la canción más que la melodía; utiliza un rango restringido de alturas y fraseos melódicos.
- ◆ **Etapa dos.** Cada vez tiene mayor conocimiento de que el manejo de las alturas vocales puede ser un proceso consciente y que los cambios de altura en la voz son controlables.
- ◆ **Etapa tres.** La forma melódica y los intervalos son, en su mayoría, precisos pero se pueden producir algunos cambios de tonalidad.
- ◆ **Etapa cuatro.** Canta sin errores canciones relativamente simples provenientes de la cultura musical de quien las canta.

Estas etapas pueden ser de mucha ayuda en el proceso de selección de voces y aunque se necesitaría de mucho tiempo para aplicarlas por completo, por lo que se enfocan en canciones, pienso que se podrían adaptar a ejercicios simples que se realicen durante la audición, como: la escala musical, pasaje melódicos cortos etc. Esto permitirá conocer el grado de afinación del cantante y también ayudará a determinar cómo se va a desarrollar dentro del grupo coral y si cumple con las necesidades del coro ya sea esta de adultos, jóvenes o niños.

Los ejercicios de afinación son ejercicios sencillos, basados en escalas, intervalos y melodías cortas, que pueden ser aplicados tanto en niños como en adultos, siempre y cuando se tengan en cuenta las tesituras y los registros, como se mostró en los Capítulos I, en la clasificación de las voces. También hay que ayudarse de un instrumentos musical, el más recomendó es el piano.

Ejercicio 1: Escala de do mayor.

Las escala de Do mayor es la más conocida y entonada, esta puede ser cantada con cualquier silaba o vocal y con el nombre respectivo de las notas musicales. También se puede variar su ritmo, para que la dificultad



sea progresiva podemos empezar en redondas, luego blancas, negras, etc.



Fig. 40. Escala de Do mayor.
Fuente: Johanna Lucero, Finale (2014)

Ejercicio 2: Intervalos simples

Cantar intervalos sirve de gran ayuda para determinar la afinación de una persona, y al igual que, en la escala de Do mayor su puede aumentar su dificultad de acuerdo a las capacidades del cantante, es decir que podemos ir desde un intervalo de segunda hasta el de séptima, utilizando cromatismos y alteraciones.

1. Afinación por segundas:

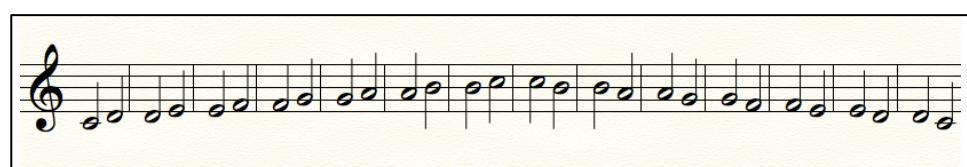


Fig. 41. Intervalos de Segunda.
Fuente: Basado en Carme Tulon Arfelis (2005)
Elaborado por: Johanna Lucero, Finale (2014)

2. Afinación por terceras:

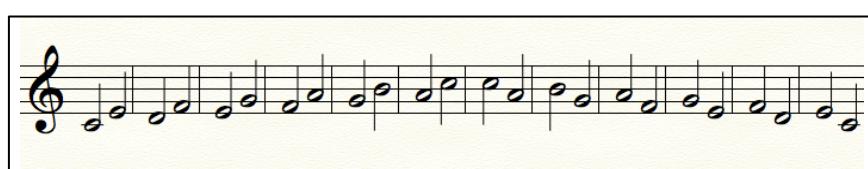


Fig. 42. Intervalos de Tercera.
Fuente: Basado en Carme Tulon Arfelis (2005)
Elaborado por: Johanna Lucero, Finale (2014)

3. Afinación por cuartas:



Fig. 43. Intervalos de Cuarta.

Fuente: Basado en Carme Tulon Arfelis (2005)
Elaborado por: Johanna Lucero, Finale (2014)

4. Afinación por cromatismo:

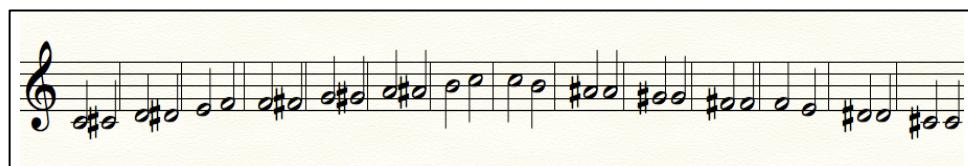


Fig. 44. Intervalos de por cromatismo.

Fuente: Basado en Carme Tulon Arfelis (2005)
Elaborado por: Johanna Lucero, Finale (2014)

5. Miscelánea: Este ejercicio es libre, queda a discreción del director el uso de los intervalos, la Fig. 45. sirve de referencia.



Fig. 45. Miscelánea

Fuente: Johanna Lucero, Finale (2014)

En lo que se refiere a la voces infantiles, se pueden aplicar los ejercicios anterior pero teniendo en cuenta que deben realizarse con un grado menor de dificultad, además de los niños al tener una voz blanca tienden a ser más desafinados para cantar, sobre todo porque el niño no es consciente de las frecuencias correctas de la voz cantada, es por ello que se recomienda ser meticulosos y pacientes a la hora de realizar el proceso de selección de voces. Eder Noriega propone dos ejercicios:

Ejercicio 1: DESARROLLO DE LA PERCEPCIÓN AUDITIVA

Para el desarrollo de la percepción auditiva especialmente se le pide al niño que cante “na” e inmediatamente el instructor debe reproducir con su voz el mismo sonido. Una vez conseguido debe repetirlo las veces que sea necesario, con un volumen más alto y muy cerca del oído del niño. Esto bastará para que el niño aprenda a captar los primeros sonidos correctamente entonados.

Ejercicio 2: AFINACIÓN EN LOS REGISTROS MEDIOS.

El ejercicio consiste en hacer sonar cualquiera de estas notas con un volumen un poquito alto y luego disminuirlo gradualmente hasta que casi no se escuche. La misma operación debe ser ejecutada por el niño. Practíquese éste ejercicio con letras, palabras o frases cortas y en la medida que la voz se vaya desarrollando (pueden ser meses), ir aumentando cada vez más la tesitura hacia los tonos graves y hacia los agudos. Este ejercicio basta para que el niño aprenda a entonar correctamente sus primeras notas cantadas. Para la entonación avanzada hay que pasar a todos los acordes mayores y menores con sostenidos y bemoles. Hay que empezar a educar al niño en la entonación de ciertos círculos armónicos y canciones sencillas y estar seguro de que el niño ha asimilado y aprendido todos los acordes con sostenidos y bemoles. Se sugiere comenzar con las siguientes notas.



Fig. 46. Miscelánea

Fuente: Eder Noriega Torres, (2002). Pág. 118
Elaborado por: Johanna Lucero, Finale (2014)

Este ejercicio también se puede adaptar a registros más graves o más agudos.

Una vez evaluada la afinación en el proceso de selección de voces, se debe tener en cuenta que hay personas que no tienen la capacidad de



afinarse automáticamente, por lo que se requiere de más tiempo para evaluar, sin embargo eso no quiere decir que no tenga aptitud para el canto, esto se puede dar por diferentes causa como son: ***la inseguridad vocal*** (cuando se canta en la tonalidad incorrecta), ***falta de atención*** (falta de solfeo y aprendizaje de las canciones), ***memoria musical poco cultivada*** (dificultad de aprender una canción por la falta de práctica), ***imagen tonal insegura*** (no cantar en los tonos correctos) y ***anomalías auditivas*** (problemas físicos con el oído). (Tulon, 2005). Así que en este punto ya depende del director tomarse el tiempo para volver a evaluar y darle una nueva oportunidad al postulante de poder demostrar que puede cantar.

En el siguiente cuadro observamos un ejemplo de los ejercicios de afinación que podemos utilizar en el proceso de selección de voces. Es importante resaltar que podemos crear nuestros propios ejercicios de afinación.

Afinación: Buena _____ Regular _____ Mala _____

1. Miselánea: Este ejercicio es libre, queda a discreción del director el uso de los intervalos

2. Afinación por cromatismo:

Cuadro N° 17: Calentamiento Vocal, Afinación.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

- **Capacidad auditiva (dictado rítmico y melódico):** este ítem de la Guía Didáctica para la selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales, puede ser de utilidad para conocer la capacidad auditiva, así como el ritmo del cantante para evaluar este punto se puede hacer uso de un solfeo rítmico y melódico con ejercicios sencillos que se puedan repetir y diferenciar, a su vez también se puede proceder de la misma forma con la



parte rítmica. Los ejercicios pueden ser creados por los directores. A continuación se muestran unos ejemplos :

♦ **Ritmo.**

a. Imitación Rítmica



b. Coordinación Rítmica



Fig. 47. Ritmo
Elaborado por: Johanna Lucero, Finale (2014)

♦ **Melodía.**

a. Reconozca el motivo diferente (Alturas)



b. Reconozca el motivo diferente



Fig. 48. Melodía
Elaborado por: Johanna Lucero, Finale (2014)

- **Clasificación vocal:** Este es el último de los puntos del proceso del calentamiento vocal, y no es más que poner el tipo de voz del cantante como resultado de todos los ejercicios ejecutados, es decir que podemos tener ya una idea de qué tipo de voz tiene el aspirante, en el caso de ser cantantes profesionales simplemente se corrobora la información proporcionada.



- ◆ **MUJERES.** Soprano, Mezzosoprano, Contralto.
- ◆ **HOMBRES.** Tenor, Barítono y Bajo
- ◆ **NIÑOS.** Soprano, Mezzosoprano, Contralto

Clasificación Vocal:

Mujeres: Soprano _____ Mezzosoprano _____ Contralto
Hombres: Tenor _____ Barítono _____ Bajo _____
Niños: Soprano _____ Mezzosoprano _____ Contralto

Cuadro N° 18: Clasificación Vocal, Respiración.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

e) REPERTORIO. En lo que respecta al repertorio, éste queda a total libertad del director y de acuerdo a los requisitos del coro, como se vio en la parte del análisis de campo, en donde la mayoría de directores solicitaba que lleven preparada una canción que les sea familiar y fácil de interpretar.

Dependiendo del tipo de coro, se puede elegir con anticipación un género musical, y como se mostró en el Capítulo II, este puede ser tanto del pentagrama clásico como del popular. Por lo tanto, queda en total libertad del director y del diletante ejecutar el repertorio; ya que, lo que más se evalúa es “cómo” se va a cantar, para lo cual sugerimos basarnos en los siguientes parámetros que pueden ser analizados cualitativa y cuantitativamente:

- Tipo de cantante: Corista, Solista, Género
- Nombre de la Obra
- Compositor
- Tipo de Género Lírico o Popular
- Interpretación
- Respiración
- Vocalización
- Postura
- Afinación
- Ritmo



▪ Tipo de voz

REPERTORIO	
Corista _____	Solistas _____
Cantante de Género _____	
Nombre de la Obra	Composer
Interpretación:	Postura:
Buena _____ Regular _____ Mala _____	Relajada _____ Tensionada _____
Respiración:	Afinación:
Buena _____ Regular _____ Mala _____	Buena _____ Regular _____ Mala _____
Vocalización:	Ritmo:
Buena _____ Regular _____ Mala _____	Buena _____ Regular _____ Mala _____

Cuadro N° 19: Repertorio.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

f) OBSERVACIONES. En la observación se registran los hechos que se detectan y no se contemplan en los demás parámetros de la evaluación, es decir, todo aquello que aporte para complementar el proceso de selección de voces, también se puede anotar alguna sugerencia que se le pueda hacer al cantante para un futuro, sea este seleccionado o no para la agrupación coral.

OBSERVACIONES

Cuadro N° 20: Conclusiones.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

g) CURRICULUM. Para finalizar el proceso de selección de voces, tenemos el Curriculum, que no es más que adjuntar o solicitar información anexa a la que ya se tiene, o que ya se obtuvo con anticipación, es decir que se va complementar la información musical del aspirante. Por citar un ejemplo, se puede anexar certificados en donde se muestra la experiencia o conocimientos en el campo musical, referencias musicales del postulante, tales como: años de estudios musicales, certificados de honorabilidad, programas de mano un donde



se demuestre las intervenciones artísticas, fotos, certificados médicos que muestren que no tiene ninguna afección que le impida cantar, etc. En fin una serie de cosas que se adaptan, como lo dijimos anteriormente a las exigencias del coro.

h) EJEMPLO DE GUÍA DIDÁCTICA PARA LA SELECCIÓN DE VOCES, SOLISTAS, CORO Y GÉNEROS VOCALES CORRESPONDIENTE AL MESTRO.



Formato de La Guía Didáctica para la Selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales

OBJETIVO:

DATOS GENERALES

Nombre del Coro: _____ Fecha: _____

Nombre del Director: _____

DATOS DEL ASPIRANTE

Nombres completos: _____ Cédula de Ciudadanía: _____

Fecha de nacimiento: _____ Estado Civil: _____

Dirección: _____ Mail: _____

Número telefónico convencional: _____ Número telefónico celular: _____

INFORMACIÓN MUSICAL DEL ASPIRANTE

Años de estudios musicales: _____ Cuantos años tiene como cantante: _____

Cuál es su nivel de Lectura Musical:
Ninguno _____ Principiante _____ Bueno _____ Avanzado _____
Sabe Ejecutar algún instrumento musical: _____
Cual: _____

Con que género musical, se identifica como cantante: _____ En que institución recibió la preparación musical: _____

Cuantos años de experiencia posee como corista: _____ Cuál es su nivel de Educación Auditiva (Dictado): _____

Se considera capaz de memorizarse el repertorio: _____ Conoce alguna técnica vocal: _____

CALENTAMIENTO VOCAL

Relajación. Si _____ No _____

EJERCICIO: RELAJACIÓN DE LOS ÓRGANOS FONOARTICULADORES “O.F.A” (Yenis Herrera Berrio).

1. Sacar la lengua lo máximo posible y volverla dentro de la boca en movimientos repetitivos a distintos ritmo, según la indicación del reeducador.
2. Sacar la lengua lo mínimo posible, sin abrir la boca, de forma que solo aparezca la punta entre los labios.
3. Sacar la lengua al máximo y mantenerla inmóvil en posición horizontal.
4. La punta de la lengua se lleva de una comisura labial a otra, primero lentamente y luego a un ritmo más rápido.
5. Movimientos giratorios de la lengua, siguiendo toda la superficie de los labios, primero en un sentido y luego en el contrario.
6. Reír a carcajada.

Postura: Relajada _____ Tensionada _____

POSTURA: POSTURA PROPUESTA POR LUIS MARTÍN TRUJILLO FLÓREZ.

Ante todo tiene que estar consciente de tres partes de su cuerpo en competencia relajación: Hombros, cuello y mandíbula.

1. Con las piernas abiertas, no exageradamente (postura normal), los pies en línea recta con el cuerpo.
2. Columna recta (procure estar relajado)
3. Muchos profesionales dicen que se debe mirar al infinito o al horizonte, otros no concuerdan porque afirman que se debe envolver al público. A su predilección.
4. Nunca hable con la cabeza inclinada para arriba o para abajo, siempre a la altura del cuello



Respiración: Buena _____ Regular _____ Mala _____

Ejercicio: RESPIRACIÓN BÁSICA (Lourdes Leal Sánchez).

1. Tome el aire por la nariz durante cuatro segundos, hasta llenar los pulmones
2. Retenga el aire durante cuatro segundos
3. Expulse durante cuatro segundos.

Poco a poco se van ampliando los segundos, con lo cual ganamos en capacidad pulmonar y control de la respiración. Esta debe ser diafragmática, para darse cuenta de que se lo realiza bien, coloque la mano en su barriga y observe si al tomar el aire, ésta se expande para permitir la bajada del diafragma. En la parte tres del ejercicio, se pueden hacer variaciones pronunciando una vocal o una consonante.

Vocalización: Buena _____ Regular _____ Mala _____

1. Consonantes Nasales (ejercitación de resonadores) y Oclusivas (afinación).

2. Vocales abiertas (ayuda a utilizar la voz de pecho) y Vocales cerradas (ayudan a liberar la voz).

3. Consonantes oclusivas en intervalos de segunda.

Una "d" bien energética que proyecte la voz.

4. Vocal cerrada, tres notas seguidas.

Afinación: Buena _____ Regular _____ Mala _____

1. Miscelánea: Este ejercicio es libre, queda a discreción del director el uso de los intervalos

2. Afinación por cromatismo:



Capacidad Auditiva.

Melodía: Buena _____ Regular _____ Mala _____

a. Reconozca el motivo diferente (Alturas)



b. Reconozca el motivo diferente



Ritmo: Bueno _____ Regular _____ Malo _____

a. Imitación Rítmica



b. Coordinación Rítmica



Clasificación Vocal:

MUJERES. Soprano _____ Mezzosoprano _____ Contralto _____

HOMBRES. Tenor _____ Barítono _____ Bajo _____

NIÑOS. Soprano _____ Mezzosoprano _____ Contralto _____

REPERTORIO

Corista _____ **Solista** _____ **Cantante de Género** _____

Nombre de la Obra	Compositor	Género Lírico /Género Popular

Interpretación:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

Postura:

Relajada _____ Tensionada _____

Respiración:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

Afinación:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

Vocalización:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

Ritmo:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

OBSERVACIONES

3.3.2 Guía didáctica del Aspirante.



Es importante recordar lo que se expuso al inicio del Capítulo III de que la Guía Didáctica que se va a presentar para el **“proceso de selección de voces, solistas y géneros vocales”**, es una guía didáctica de aplicación dirigida hacia el maestro o director de coro, como una herramienta que contribuya de manera significativa en el proceso de selección de los nuevos cantantes y que esta a su vez se aplique al aspirante, es decir que active las potencialidades del alumno en este proceso de evaluación (Radical, 2001). Cabe recalcar que como resultado final tendremos una ficha que sirve de Guía para el alumno, la misma que contiene ejercicios, datos, etc.

La Guía Didáctica del alumno, no es más que, la hoja en donde el diletante va a llenar los campos requeridos para la audición y además en donde se le indica cómo se va a desarrollar el proceso de selección de voces Solistas, Coro y Géneros Vocales, la misma que puede ser diseñada por el director del coro de acuerdo a las necesidades vocales de su agrupación y basadas en todos los contenido desarrollados en la Guía didáctica del maestro; por la tanto, la Guía Didáctica del alumno posee el mismo contenido que la del maestro, con la diferencia que la Guía Didáctica del alumno carece de los ítems de evaluación, como veremos a continuación.

a) OBJETIVO. Recordemos que al trazarse un objetivo en donde estemos claros de cuál es el fin de la audición ayuda a enfocarnos en el proceso y de esta manera conseguimos que la persona que desee ingresar al coro, hacer un solo o sea cantante de género, tenga claro que es lo que se espera de él o ella durante la audición. Se recomienda escribirlo para que se lo tenga presente durante todo el proceso de selección, como se explicó en el apartado de la Guía Didáctica del maestro. Ejemplo:

OBJETIVO:
Seleccionar cantantes que aporten de manera significativa en el trabajo del grupo coral, acorde a las necesidades musicales y vocales de la agrupación.

Cuadro N° 21: Ejemplo del Objetivo.
Fuente: Johanna Lucero Gushñay



b) DATOS GENERALES. Como lo mencionamos en la Guía Didáctica del maestro, se recomienda llenar los campos sugeridos para poder tener todos los datos personales y de ubicación del cantante. Esto datos pueden ir en las dos Guías Didácticas tanto del maestro como del Alumno, se recomienda que cuando se entregue la Guía Didáctica los campos de director y fecha estén llenados para los aspirantes identifique al Director o a las personas encargadas de la evaluación. Ejemplo:

DATOS GENERALES	
Nombre del Coro: CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA	Fecha:
Nombre del Director: Lcdo. Juan Pérez	
DATOS DEL ASPIRANTE	
Nombres completos:	Cédula de Ciudadanía:
Fecha de nacimiento:	Estado Civil:
Dirección:	Mail:
Número telefónico convencional:	Número telefónico celular:

Cuadro N° 22: Ejemplo de Datos Generales

Fuente: Johanna Lucero Gushñay

c) INFORMACIÓN MUSICAL. Como ya lo mencionamos en la Guía didáctica del maestro se puede tener la libertad de preguntar cualquier información que se necesite en base a los requerimientos del coro, dependiendo de las exigencias del mismo, sobre todo en el caso del Coro Profesional, se recomienda hacer énfasis en que el aspirante debe ser lo más veras posible, para este punto se usará el mismo cuadro que está en la Guía Didáctica del maestro como se muestra a continuación. Ejemplo:

INFORMACIÓN MUSICAL DEL ASPIRANTE	
Años de estudios musicales:	Cuantos años tiene como cantante:
Cuál es su nivel de Lectura Musical: Ninguno _____ Principiante _____ Bueno _____ Avanzado _____	Sabe Ejecutar algún instrumento musical: Cual: _____
Con que género musical, se identifica como cantante:	En que institución recibió la preparación musical:
Cuantos años de experiencia posee como corista:	Cuál es su nivel de Educación Auditiva (Dictado):
Se considera capaz de memorizarse el repertorio:	Conoce alguna técnica vocal:

Cuadro N° 23: Información musical del aspirante

Fuente: Johanna Lucero Gushñay



d) CALENTAMIENTO VOCAL.- En esta parte de la guía, se especifican los parámetros a evaluar (afinación, oído, etc.), así como también se puede describir cada ejercicio que se va a realizar durante la evaluación, ya que esto agilitará el proceso de audición y si el aspirante tiene conocimientos musicales se optimiza aún más el tiempo y se puede realizar un prueba más específica o con más dificultades. Se debe tener en cuenta que el cantante solo deberá visualizar los ejercicios y no los parámetros de calificación como consta en la Guía Didáctica del Maestro.

El calentamiento vocal está conformado por Relajación, Postura, Respiración, Vocalización, Afinación, Capacidad Auditiva (Dictado) y Clasificación Vocal.
Ejemplo:

CALENTAMIENTO VOCAL
Relajación.
EJERCICIO: <u>RELAJACIÓN DE LOS ÓRGANOS FONOARTICULADORES “O.F.A” (Yenis Herrera Berrio).</u> 7. Sacar la lengua lo máximo posible y volverla dentro de la boca en movimientos repetitivos a distintos ritmo, según la indicación del reeducador. 8. Sacar la lengua lo mínimo posible, sin abrir la boca, de forma que solo aparezca la punta entre los labios. 9. Sacar la lengua al máximo y mantenerla inmóvil en posición horizontal. 10. La punta de la lengua se lleva de una comisura labial a otra, primero lentamente y luego a un ritmo más rápido. 11. Movimientos giratorios de la lengua, siguiendo toda la superficie de los labios, primero en un sentido y luego en el contrario. 12. Reír a carcajada.

Cuadro N° 24: Ejemplo del Calentamiento Vocal, Relajación
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

e) REPERTORIO. La persona que va a audicionar debe especificar que repertorio va a cantar, si la convocatoria se la ha hecho con anticipación, se debe solicitar la partitura dependiendo del género a interpretar, o por lo menos los acordes del mismo, como ya se mencionó, todo esto depende de los requisitos que exija el director de acuerdo a las necesidades de su agrupación. Ejemplo:



REPERTORIO		
Corista _____ Solista _____ Cantante de Género _____		
Nombre de la Obra	Compositor	Género Lírico /Género Popular

En la ejecución del repertorio se evaluarán los siguientes parámetros

- Interpretación
- Postura
- Respiración
- Afinación
- Vocalización
- Ritmo

Cuadro N° 26: Repertorio
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

f) OBSERVACIONES. En la observación se registran los hechos que se detectan y no se contemplan en los demás parámetros de la evaluación, son aportes para complementar la información musical o de Curriculum, es decir que, se explica o escribe información adicional que el alumno considera que puede ser de interés para el director del coro.

OBSERVACIONES

Cuadro N° 27: Observaciones
Fuente: Johanna Lucero Gushñay

g) CURRICULUM.- En este punto se complementa la información obtenida en la parte de los datos generales y la información musical; es el momento oportuno en donde el cantante puede mostrar las evidencias de su formación y experiencia musical. En el caso que el cantante sea un niño se sugiere que la audición se lleve a cabo con el parentesco de familia o representante legal, para que sea de ayuda en el proceso de audición, en especial en el momento de llenar los campos en donde se solicita información específica, como son los datos personales, la información musical y el Curriculum.



i) EJEMPLO DE GUÍA DIDÁCTICA PARA LA SELECCIÓN DE VOCES, SOLISTAS, CORO Y GÉNEROS VOCALES CORRESPONDIENTE AL ASPIRANTE.

Formato de La Guía Didáctica para la Selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales	
OBJETIVO:	
Seleccionar cantantes que aporten de manera significativa en el trabajo del grupo coral, acorde a las necesidades musicales y vocales de la agrupación.	
DATOS GENERALES	
Nombre del Coro: CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA	Fecha:
Nombre del Director: Lcdo. Juan Pérez	
DATOS DEL ASPIRANTE	
Nombres completos:	Cédula de Ciudadanía:
Fecha de nacimiento:	Estado Civil:
Dirección:	Mail:
Número telefónico convencional:	Número telefónico celular:
INFORMACIÓN MUSICAL DEL ASPIRANTE	
Años de estudios musicales:	Cuantos años tiene como cantante:
Cuál es su nivel de Lectura Musical:	Sabe Ejecutar algún instrumento musical: _____ Cual: _____
Ninguno _____ Principiante _____ Bueno _____ Avanzado _____	
Con que género musical, se identifica como cantante:	En que institución recibió la preparación musical:
Cuantos años de experiencia posee como corista:	Cuál es su nivel de Educación Auditiva (Dictado):
Se considera capaz de memorizarse el repertorio:	Conoce alguna técnica vocal:
CALENTAMIENTO VOCAL	
Relajación.	
EJERCICIO: RELAJACIÓN DE LOS ÓRGANOS FONOARTICULADORES “O.F.A” (Yenis Herrera Berrio).	
7. Sacar la lengua lo máximo posible y volverla dentro de la boca en movimientos repetitivos a distintos ritmo, según la indicación del reeducador.	
8. Sacar la lengua lo mínimo posible, sin abrir la boca, de forma que solo aparezca la punta entre los labios.	
9. Sacar la lengua al máximo y mantenerla inmóvil en posición horizontal.	
10. La punta de la lengua se lleva de una comisura labial a otra, primero lentamente y luego a un ritmo más rápido.	
11. Movimientos giratorios de la lengua, siguiendo toda la superficie de los labios, primero en un sentido y luego en el contrario.	
12. Reír a carcajada.	
Postura:	
POSTURA: POSTURA PROPUESTA POR LUIS MARTÍN TRUJILLO FLÓREZ.	
Ante todo tiene que estar consciente de tres partes de su cuerpo en competencia relajación: Hombros, cuello y mandíbula.	
5. Con las piernas abiertas, no exageradamente (postura normal), los pies en línea recta con el cuerpo.	
6. Columna recta (procure estar relajado)	
7. Muchos profesionales dicen que se debe mirar al infinito o al horizonte, otros no concuerdan porque afirman que se debe envolver al público. A su predilección.	
8. Nunca hable con la cabeza inclinada para arriba o para abajo, siempre a la altura del cuello	



Respiración

Ejercicio: RESPIRACIÓN BÁSICA (Lourdes Leal Sánchez).

4. Tome el aire por la nariz durante cuatro segundos, hasta llenar los pulmones
5. Retenga el aire durante cuatro segundos
6. Expulse durante cuatro segundos.

Poco a poco se van ampliando los segundos, con lo cual ganamos en capacidad pulmonar y control de la respiración. Esta debe ser diafragmática, para darse cuenta de que se lo realiza bien, coloque la mano en su barriga y observe si al tomar el aire, ésta se expande para permitir la bajada del diafragma. En la parte tres del ejercicio, se pueden hacer variaciones pronunciando una vocal o una consonante.

Vocalización:

5. Consonantes Nasales (ejercitación de resonadores) y Oclusivas (afinación).

1. ma me mi mo mu mu
2. ta te ti to tu tu

6. Vocales abiertas (ayuda a utilizar la voz de pecho) y Vocales cerradas (ayudan a liberar la voz).

1. u
2. e

7. Consonantes oclusivas en intervalos de segunda.

Una "d" bien energética que proyecte la voz.

1. du

8. Vocal cerrada, tres notas seguidas.

1. i

Afinación:

3. Miscelánea: Este ejercicio es libre, queda a discreción del director el uso de los intervalos

1. i

4. Afinación por cromatismo:

1. i



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Capacidad Auditiva.

Melodía:

a. Reconozca el motivo diferente (Alturas)

b. Reconozca el motivo diferente

Ritmo:

a. Imitación Rítmica

b. Coordinación Rítmica

Clasificación Vocal:

MUJERES. Soprano ____ Mezzosoprano ____ Contralto ____

HOMBRES. Tenor ____ Barítono ____ Bajo ____

NIÑOS. Soprano ____ Mezzosoprano ____ Contralto ____

REPERTORIO

Corista ____ Solista ____ Cantante de Género ____

Nombre de la Obra	Compositor	Género Lírico /Género Popular

En la ejecución del repertorio se evaluaran los siguientes parámetros

- Interpretación
- Postura
- Respiración
- Afinación
- Vocalización
- Ritmo

OBSERVACIONES



3.3.3 Formato del modelo de la guía didáctica para la selección de voces, solista, coro y géneros vocales.

A lo largo de este Capítulo se ha enfatizado en cómo realizar el proceso de selección de voces, solista, coro y géneros vocales, se ha mostrado una serie de pautas que ayudan a comprender de mejor manera el proceso de selección, así como ordenar el mismo para una optimización del tiempo. Teniendo como resultado un formato de la Guía Didáctica, tanto para el maestro, como para el alumno, en ella constarán todos los ítems tratados y descritos en todo el Capítulo, dicha guía puede ser adaptada a las necesidades de cada agrupación.



a) GUÍA DIDÁCTICA MAESTRO

Formato de La Guía Didáctica para la Selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales	
OBJETIVO:	
DATOS GENERALES	
Nombre del Coro:	Fecha:
Nombre del Director:	
DATOS DEL ASPIRANTE	
Nombres completos:	Cédula de Ciudadanía:
Fecha de nacimiento:	Estado Civil:
Dirección:	Mail:
Número telefónico convencional:	Número telefónico celular:
INFORMACIÓN MUSICAL DEL ASPIRANTE	
Años de estudios musicales:	Cuantos años tiene como cantante:
Cuál es su nivel de Lectura Musical:	Sabe Ejecutar algún instrumento musical: _____ Cual: _____
Ninguno ____ Principiante ____ Bueno ____ Avanzado ____	
Con que género musical, se identifica como cantante:	En que institución recibió la preparación musical:
Cuantos años de experiencia posee como corista:	Cuál es su nivel de Educación Auditiva (Dictado):
Se considera capaz de memorizarse el repertorio:	Conoce alguna técnica vocal:
CALENTAMIENTO VOCAL	
Relajación. Si _____ No _____	
Postura: Relajada _____ Tensionada _____	



Respiración: Buena _____ Regular _____ Mala _____

Vocalización: Buena _____ Regular _____ Mala _____

Afinación: Buena _____ Regular _____ Mala _____

Capacidad Auditiva.

Melodía: Buena _____ Regular _____ Mala _____



Ritmo: Bueno _____ Regular _____ Malo _____

Clasificación Vocal:

MUJERES. Soprano _____ Mezzosoprano _____ Contralto _____

HOMBRES. Tenor _____ Barítono _____ Bajo _____

NIÑOS. Soprano _____ Mezzosoprano _____ Contralto _____

REPERTORIO

Corista _____ **Solistा** _____ **Cantante de Género** _____

Nombre de la Obra	Compositor	Género Lírico /Género Popular

Interpretación:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

Postura:

Relajada _____ Tensionada _____

Respiración:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

Afinación:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

Vocalización:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

Ritmo:

Buena _____ Regular _____ Mala _____

OBSERVACIONES



b) GUÍA DIDÁCTICA ASPIRANTE

Formato de la Guía Didáctica para la Selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales	
OBJETIVO:	
DATOS GENERALES	
Nombre del Coro:	Fecha:
Nombre del Director:	
DATOS DEL ASPIRANTE	
Nombres completos:	Cédula de Ciudadanía:
Fecha de nacimiento:	Estado Civil:
Dirección:	Mail:
Número telefónico convencional:	Número telefónico celular:
INFORMACIÓN MUSICAL DEL ASPIRANTE	
Años de estudios musicales:	Cuantos años tiene como cantante:
Cuál es su nivel de Lectura Musical:	Sabe Ejecutar algún instrumento musical: _____ Cual: _____
Ninguno ____ Principiante ____ Bueno ____ Avanzado ____	
Con que género musical, se identifica como cantante:	En que institución recibió la preparación musical:
Cuantos años de experiencia posee como corista:	Cuál es su nivel de Educación Auditiva (Dictado):
Se considera capaz de memorizarse el repertorio:	Conoce alguna técnica vocal:
CALENTAMIENTO VOCAL	
Relajación.	
Postura:	



Respiración

Vocalización:

Afinación:

Capacidad Auditiva.

Melodía:



Ritmo:

Clasificación Vocal:

MUJERES. Soprano ____ Mezzosoprano ____ Contralto ____

HOMBRES. Tenor ____ Barítono ____ Bajo ____

NIÑOS. Soprano ____ Mezzosoprano ____ Contralto ____

REPERTORIO

Corista ____ **Solistas** ____ **Cantante de Género** ____

Nombre de la Obra	Composer	Género Lírico /Género Popular

En la ejecución del repertorio se evaluaran los siguientes parámetros

- **Interpretación**
- **Postura**
- **Respiración**
- **Afinación**
- **Vocalización**
- **Ritmo**

OBSERVACIONES



Conclusiones y Recomendaciones

En un inicio, al realizar el presente trabajo, no se encontraba la manera adecuada de desarrollar los contenidos, una de las razones era la cantidad infinita de información que se encuentran en los libros y en la web; debido a que, todos éstos se centran en temas específicos de la música y en el canto, pero no los fusiona ni los ordena; es decir que, no hay una concatenación de los mismos, por lo que, la recopilación de información fue un tanto demorada, aunque muy positiva porque se ha tratado de enriquecer la Guía Didáctica para la selección de voces, solistas, coro y géneros vocales, con criterios de varios autores, músicos y cantantes con una vasta experiencia en el campo musical. Es por ello que en las conclusiones y recomendaciones se plantea una división en subtemas: el primero centrado en la parte artística y el segundo centrado en la parte técnica, debido a que el trabajo de tesis abarca los dos campos.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES TÉCNICAS

Al iniciar las investigaciones para la elaboración de la presente tesis, se creyó necesario hacer un recorrido por las etapas del desarrollo de un ser humano para dar a conocer los diferentes procesos físicos y psicológicos que experimenta a cierta edad, para de esta manera aplicar métodos pedagógicos que ayuden a potenciar las capacidades técnicas musicales de los cantantes. Es por ello que se han seleccionado métodos pedagógicos como el Método Willems que desarrolla la memoria, la imaginación y la conciencia musical; el Método Ward que ayuda a desarrollar la entonación, vocalización y emisión del sonido a través del canto y los gestos quironómicos, el Método Kodaly que se centra en la enseñanza aprendizaje del solfeo por medio de la fononímia y por último el Método Dalcroze que permite tener una conciencia musical de la parte rítmica y la improvisación del estudiante.



Por otra parte, un docente o director de coro, no puede ser guía de un grupo coral, si no conoce cada una de las voces de sus cantantes; por eso fue importante sentar bases teórico musicales y de apreciación musical, en temas relacionados a la clasificación de las voces y las técnicas vocales, y sin temor a equivocarnos, éstos son algunos de los contenidos más importantes de la tesis, ya que es en donde más información se encuentra sobre la voz. Por lo que, uno de los principales logros ha sido unificar los contenidos de la investigación en cuadros y tablas de autoría propia, basado en varios autores, los mismos que son un aporte bastante significativo en la educación vocal pudiendo servir de guía para futuros trabajos e investigaciones.

Se manifiesta también la importancia de conocer y entender cómo funciona la voz, desde el punto de vista fisiológico, ya que en la producción vocal intervienen los resonadores, el aparato fonador y respiratorio (Camino, 2014); por ende un músico que no conozca su instrumento (en este caso su voz), no puede ejecutarlo de la mejor manera. También se ha hecho énfasis en los procesos fonatorios, respiratorios y articulatorios, así como también en las enfermedades más comunes de la voz debido a que el cantante puede sufrir lesiones vocales como si fuera un paciente general (infecciones, alergias, enfermedades *sistémicas* o de otros órganos con repercusión en la voz) o como profesional de la voz derivadas de su propio uso ya sea por el abuso o mal uso vocal (Cobeta, 2008).

En el campo coral no existe una investigación exhaustiva ni académica que nos enseñe como clasificar un coro o como ubicar al grupo coral en el espacio que se va a presentar, lo que demuestra que a pesar de parecer temas poco importantes, pocos son los que capacitan, o saben sobre los mismos; ya que al realizar el proceso investigativo se encontró escasa información, sin embargo se ha tratado de aportar con algunos conocimientos y como opinión personal creo que no nos damos cuenta de la importancia de conocer sobre los mismos, sobre todo, por que ayuda a formar coros de una manera más profesional y una buena ubicación de los coreutas mejora el sonido grupal y el acople vocal.



A lo largo de este trabajo se ha podido demostrar que un coro o un solista son versátiles en la interpretación del repertorio musical, sin embargo el éxito de esto depende de la técnica que se emplee y del género que ejecute, es por ello que se creyó importante establecer las diferencias que existen entre un cantante lírico y popular basándonos en el estudio realizado por el barítono Mariano Pulgar (2014). Por otra parte, se hizo hincapié en demostrar que la música vocal se divide en dos grandes géneros: Popular y Lírico porque se creyó importante que el dominar un género musical potencializa la capacidad de los cantantes a mejorar técnicamente, lo que permite subir la dificultad de repertorio a interpretar, por lo que, una vez más queda comprobado que un director o guía de coro debe estar capacitado en los géneros vocales para elegir sabiamente lo que se va a cantar en beneficio y crecimiento de los cantantes.

Otro de los objetivos importantes de la Guía Didáctica, consistió realizar una investigación de campo en algunas ciudades del país, como lo es: Quito, Guayaquil y Cuenca, con el fin de conocer parte de la realidad coral y vocal de diversos coros, como se han desarrollado musical y vocalmente, a más de que esto puede aportar a coros que se estén formando tanto en escuelas como en colegios, y, a su vez a músicos que deseen formar una agrupación coral, debido a que hubiese resultado atrevido proponer una guía de selección de voces sin la información que se ven reflejados en cada una de las entrevistas realizadas. Cabe recalcar que la investigación se ha realizado en coros de años de trayectoria para poder tener resultados más precisos y porque creemos que solo la experiencia contribuye a obtener mejor resultados.

También lo que llamó la atención es que no hay un estudio pedagógico sistemático del repertorio, los coros trabajan con repertorio en base las peticiones que se les hace como es el caso de los coros profesionales que cantan repertorio que se les solicita por contrato, ya que, reciben una remuneración económica. Existen los casos de los coros que trabajan en base a proyectos con las Orquestas Sinfónicas del país, en este caso el repertorio es decisión del director de la orquesta, también hay coros que tienen repertorio variado y sirven como coros de inclusión para personas de la tercera edad en donde los requerimientos



técnicos son menos exigentes y por último los coros de vinculación con la comunidad que cuentan con variedad de repertorio, pero como se puede notar ninguno realiza una selección sistemática, y creo que esto se debe en gran parte a que en todos los coros los integrantes son fluctuantes es decir que siempre hay integrantes nuevos, por lo que los directores deben detener los procesos pedagógicos con los coristas antiguos para nivelar a los coristas nuevos.

Otra de las realidades que sufren las agrupaciones corales es la falta de apoyo económico por parte del estado, lo que influye en el montaje de repertorio o de proyectos más ambiciosos, esto limita en el sentido de que por ejemplo si se desea hacer una ópera o un musical esto es casi imposible en nuestro país por los costos que representan y que las agrupaciones no poseen, y por ultimo según palabras de algunos directores lo que limita el repertorio es el público, que no están totalmente identificado con algunos géneros musicales y gusta de otros más populares. Cabe resaltar que dentro de la investigación se descubrió que los coros al no poseer pianista correpetidor permanente resulta positivo ya que se desarrolla el oído musical armónico, claro que no se puede asegurar en un cien por ciento, ya que también influyen factores como la técnica vocal y cuantas horas ensayan.

Una vez analizados los resultados de la investigación y entrevistas, se llega a dos conclusiones, que se consideran la columna vertebral de este trabajo, y que sin duda ayudaron a desarrollar los parámetros de evaluación de la Guía Didáctica.

1. La primera, está directamente enfocada a la pedagogía, ya que, se observó que el maestro o director de coro al ser la fuente de conocimiento hace uso de los **“estilos de aprendizaje”**, lo que significa poner en práctica estrategias que potencialicen el proceso de enseñanza desde el punto de vista del alumno, es decir que el maestro aplica o propone un método o técnica de estudio en los coristas, luego analiza que le *funciona mejor* al grupo en general, con la finalidad de orientar el aprendizaje, para que se vuelvan eficaces, significativos y óptimos. Por lo que, los alumnos generan



su propia forma de aprender, basados en los conocimientos que el maestro le proporcione.

2. La segunda, se enfoca en el punto de vista artístico porque el músico debe ser formado integralmente, sin dejar lo holístico; y por lo que se investigó, los directores de coro tratan de hacerlo con cada uno de sus cantantes, para ofrecerles una formación integral en los conocimientos musicales (teoría, solfeo, apreciación musical, etc.) desde las bases. También se hace referencia a lo holístico debido a que, si bien la música es un todo en donde el conocimiento es universal, la aplicación de estos conocimientos generan resultados diversos, es decir que, aunque los directores de coro tienen en común utilizar iguales recursos académicos y artísticos, presentan en escena variedad de repertorios y géneros vocales, y es ahí donde encontramos la diversidad de coros.

En cuanto a la aplicación del Guía didáctica se debe tener en cuenta las siguientes consideraciones técnicas:

1. Tener claro el objetivo de la agrupación al elegir una voz, es decir estar conscientes de que la voz que elegimos vaya a aportar positivamente y va acorde a los procesos musicales y de repertorio que tenga el grupo coral sobretodo en el caso de que la agrupación solo interprete un solo tipo de género.
2. En los ejercicios de relajación ayudar al cantante a tener un control de los movimientos corporales, para esto se recomienda que el director o la persona encargada de realizar la audición haga los ejercicios conjuntamente con el postulante.
3. En los ejercicios de respiración es importante tener en cuenta que la respiración es la base fundamental de la técnica del canto, de ella depende una buena emisión del sonido y control del mismo. Tratando de que la respiración sea Intercostal, la misma que consiste en dilatar el tórax,



ensanchar las costillas, con lo que se consigue el descenso parcial del diafragma, y así se mejora la emisión de la voz.

4. En los ejercicios de vocalización se recomienda trabajar con escalas sencillas, y con intervalos de segundas y terceras mayores, luego cuartas y quintas justas es decir que se aumenta la dificultad conforme se va avanzando en el calentamiento. En lo que se refiere a las vocales se recomienda usar las vocales posteriores por el punto de articulación, en donde la lengua se apega al velo del paladar: en los hombres se puede usar la “o” y en las mujeres la “u”; combinadas con las consonantes nasales como la “m”, “n”, “ñ” y las aproximantes como la “y”.

Esta recomendación se basa en la investigación de campo realizada en los coros, ya que según las entrevistas este tipo de consonantes y vocales ayudan a colocar la resonancia en la “máscara” y dar un mejor sonido.

5. En el ítem relacionado con la capacidad auditiva y el ritmo, se recomienda considerar algunos niveles de dificultad, ya que podemos tener cantantes con conocimientos musicales en lectura y solfeo, pero también otros aspirantes que no posean estos conocimientos; debido a que como se demostró en la investigación de campo, en el caso de los coros amateurs la gran mayoría de sus integrantes son músicos empíricos.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES ARTÍSTICAS

En el mundo del arte no solamente se produce arte, sino también se crea, observa, aprecia y critica, además de que se investiga su entorno social, político, religioso e histórico para de esta manera realizar reflexiones filosóficas acerca de la naturaleza del arte enfocados en la parte estética (Benalcazar, 2012), es decir que un individuo apegado al arte desarrolla varias destrezas que le permiten conocer las manifestaciones artísticas desde diferentes puntos de vista. Por lo tanto, artísticamente esta tesis cumple con lo expuesto en líneas anteriores, ya que si leemos con detenimiento varios de los temas tratados aportan con el



desarrollo musical de una persona desde el entorno social y cultural, en las investigaciones de campo se proponen reflexiones que muestran parte de la realidad coral del Ecuador y cómo influye esto en la ejecución de repertorios, así como también las diferencias por las que un coro es profesional o amateur y que géneros musicales son escogidos por sus directores.

En el Capítulo I, al presentar las perspectivas de la iniciación vocal, se demuestra como el individuo se desarrolla en el entorno que lo rodea, y cómo influye éste en la capacidad de aprendizaje, considerando que una persona atraviesa por diferentes etapas de la edad (Mansilla, 2000), cada una de éstas con características propias que influyen directamente en la educación musical y el canto. En este trabajo se aporta con una recopilación de métodos desde la pedagogía especializada aplicables al canto, los mismos que son de mucha utilidad cuando se inicia el estudio de la voz y por lo tanto a desarrollar las capacidades artísticas de un individuo.

En el Capítulo II, se realiza la investigación en diversos coros de Quito, Guayaquil y Cuenca, en donde lo que más nos llamó la atención es que no existen grandes diferencias entre un coro profesional y un coro amateur o académico, se desarrollan en condiciones similares, todos poseen cantantes con y sin formación musical, inclusive uno de estos coros profesionales no cuenta con pianista correpetidor, ni mucho menos con preparador de técnica vocal, por lo que las principales diferencias están en que los coros profesionales reciben remuneración económica, tienen más días de ensayo y un poco más de apoyo económico. Lo que no sucede con un coro amateur, porque estos coros por su condición de '**amateurs**' no pueden ensayar más días y muchas de las veces los gastos que se generan son costeados por los propios coristas. Pero no todo es malo, hay que resaltar que, a pesar que no todos los coros se desarrollan en las mismas condiciones, tienen en común que todos ponen su mayor esfuerzo, entrega y tiempo para superarse, ser mejores como personas y músicos, para contribuir con el desarrollo artístico de nuestro país.



Artísticamente hablando un punto interesante que se observó es que los coros son una especie de refugio o escape para sus integrantes, debido a que muchos de ellos cantan como una forma de desahogarse del estrés de sus trabajos, de los estudios, etc. en términos populares “lo hacen por amor a la camiseta”; Así lo menciona la Lcda. María Eugenia Arias en la entrevista realizada el 31 de junio de 2014, quien en sus coros tiene integrantes que son niños, jóvenes y adultos que realizan la actividad coral desinteresadamente ahí que, este factor es indispensable, sobre todo en los coros amateurs porque el proceso de enseñanza del repertorio y de la técnica es eficaz, y desde mi poca experiencia con estas agrupaciones lo puedo afirmar, ya que es más provechoso trabajar con gente deseosa de aprender, que con gente forzada a aprender. Así también lo expresó la directora Cecilia Sánchez, al mencionar que el coro les ayuda a sus integrantes a ser mejores personas porque aprenden a trabajar en equipo en la entrevista realizada el 1 de agosto de 2014. Es por ello que cuando se selecciona una voz, a más de que tenga el potencial para cantar, se debe tener en cuenta el compromiso o el deseo que tiene para formar parte de la agrupación coral.

Un aspecto negativo que resalto en la investigación es que no hay un estudio exhaustivo de la técnica específica para cada voz, ya que cuando se realiza la selección todos los postulantes cantan los mismo calentamientos vocales, por lo que en mi opinión esto resulta perjudicial y a más de que puede ser un limitante para la persona que esta audicionando, no nos permite escuchar todo el potencial que tiene el cantante, además de que también se recomienda tener en cuenta la edad de los postulantes, debido a que la voces en cada etapa desarrollan características propias de la edad, aspectos que se deben tener en cuenta a la hora de realizar el proceso de selección.

Se recomienda para futuros trabajos, hacer hincapié en el reportorio coral; y en lo que se refiere a la aplicación de la guía se aconseja que esta se adapte a las necesidades y requerimientos del coro, además que se pueden crear o utilizar otros ejercicios de los propuestos en la misma. También se recomienda para posteriores trabajos hacer un análisis de cuantas horas debería ensayar un coro, debido a que los coros investigados ensayan de dos a tres veces por semana. En



el caso de los coros profesionales y académicos ensayan hasta cuatro veces por semana, por lo que la selección de repertorio se debería hacer en base a lo expuesto.

En resumen, debo manifestar que al realizar la investigación de campo se descubrió que los directores de coro están en constante preparación académica, además de ser autodidactas; tomando aquello que consideran sirve en el desarrollo vocal de cada integrante, ya sea de forma individual o grupal, desde el punto de vista académico y artístico. Así como tener una mente a abierta y receptiva a los cambios constantes en el campo musical, con un enfoque posmoderno, en donde no se desecha ningún aprendizaje, ni conocimiento sino al contrario se toma lo mejor de cada uno en beneficio del grupo coral.

En cuanto a la aplicación del Guía didáctica se debe tener en cuenta las siguientes consideraciones artísticas:

1. En un proceso de selección de voces es primordial que los postulantes experimenten un proceso de transformación mental, en el sentido de que sean capaces de imaginar lo que se desea obtener de ellos dentro del trabajo vocal al realizar cada ejercicio.
2. En la interpretación del repertorio es necesario que los cantantes sean conscientes de sus emociones y de sus reacciones frente a los maestros, con el objetivo de observar con mayor profundidad su expresividad y como se relacionan con el público. En esto, es necesario que el maestro tranquilice al estudiante en el caso de que esté nervioso.
3. Luego de terminar la audición se sugiere que se realice un análisis de todo su desempeño vocal destacando los puntos positivos y sugiriendo mejorar en las debilidades, con el fin de motivar a seguir trabajando y concientizar de lo importante que es la preparación musical, y que no se la vea solo como un hobby. De esta manera creamos una conciencia “musical” en cada aspirante.



Como resultado de todo este proceso investigativo, tenemos una propuesta diferente de Guía Didáctica para la selección de voces, coro, solista y géneros vocales, la cual ofrece una serie de pautas que ayudan en el proceso de “reclutamiento vocal”, en ella aporta de manera significativa con ejercicios de respiración, afinación, relajación, etc. Ejercicios que están dentro de un grado de dificultad fácil, los pueden ejecutar personas de todas las edades, desde los niños hasta los adultos mayores, con conocimientos musicales o sin ello, tomando en cuenta parte de la realidad musical de nuestra ciudad y país; así como también la recolección de la información básica del aspirante y el repertorio.

Por último, solo resta manifestar que el campo musical y vocal es muy amplio, que no todo está dicho que queda mucho por explorar y conocer; pero así es el arte, cambiante, innovador y hermoso.



Bibliografía

- 1] Acevedo, H. (2014, Abril 24). Lingüística. Santa Maria, Colombia.
- 2] Agueda, M. (2009, Marzo). La relajación musical para los más pequeños. *Innovación y experiencias educativas* , 9.
- 3] Aharonián, C. (1997). Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Revista musical chilena* , 6.
- 4] Alessandroni, N. (2012, julio 17). Pedagogía vocal comparada. La Plata, Buenos Aires, Argentina: Univeridad de la Plata.
- 5] Alvarez, I. A. (2011). *slideshare.net*. Retrieved febrero 2012, from <http://www.slideshare.net/alvarezalfre/historia-de-la-musica-ecuatoriana>
- 6] Andrade, L. d. (2009, Mayo 25). *Evolución del tango - Guardia Vieja*. Retrieved Septiembre 15, 2014, from Tango por si solo: http://www.tangoporsisolo.com.br/guardia_vieja_espanhol.html
- 7] Argüello., F. F. (2003, Marzo 2003). *Investigación y Desarrollo*. Retrieved Septiembre 20, 2014, from Universidad Nacional Río Cuarto: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/26/dossi8.html>
- 8] Barata, M. (2010, julio 28). *Voz popular y voz lírica*. Retrieved enero 7, 2015, from Marco Baratta: <http://marcobarattatenor.blogspot.com/2010/07/voz-popular-y-voz-lirica.html>
- 9] Bernal, A. (2009, febrero 2009). *Polifonía, Contrapunto y Cantus Firmus*. Cádiz, Cádiz, España.
- 10] Borrero, F. (2009, Enero). *La música en el Renacimiento*. Granada, España.
- 11] Borrero, F. (2008, octubre 11). *La ópera y el oratorio*. Granada, Andalucía, España.
- 12] Camino, M. J. (2014, Febrero). La voz humana. Apuntes. Cantabria, Laredo, España.



- 13] Carrasco, A. M. (2012). *Lenguaje musical para adultos*. Burriana, Valencia, España: Centre Municipal d'Estudis Rafel Martí de Viciiana/ Conservatori Professional de Música Francesc Peñarroja.
- 14] Chólis, M. (2013). *Técnicas para el control de la activación: Relajación y respiración*. Valencia, España: Universidad de Valencia, Facultad de Psicología.
- 15] Cobeta, D. I. (2008, Diciembre 22). *Las enfermedades vocales*. Ópera Actual. Madrid, España.
- 16] Consejería de Educación y Cultura. (2004). *Prevención de Riesgos Específicos en Centros Educativos*. Murcia, España.
- 17] Dep. de Filosofía I.E.S. S. Nicolás de Tolentino. (n.d.). *Teoría Genética del Desarrollo, de Jean Piaget*. Retrieved diciembre 2013, from I.E.S. San Nicolás de Tolentino: <http://www.ieslaaldea.com/documentos/piagetiana.pdf>
- 18] Departamento de Música IES. Mateo Alemán. (2011, Noviembre 2011). Historia de la Música. Sevilla, Andalucía, España.
- 19] Docente, D. 2. (n.d.). *Didactica 21*.
- 20] Docentes del Colegio Toscana. (2011, Marzo). *Colegio Toscana*. Retrieved Febrero 2913, from http://www.toscana.edu.co/cms/images_cms/2c0afe_Pb3jq1Oz.pdf
- 21] Dodero, D. A. (2005, marzo 2). La voz y sus alteraciones. Bueno Aires, Argentina: Publicada por Química Montpellier SA.
- 22] Escudero, M. A. (2014, Junio). *Metodología Para la Enseñanza de los Instrumentos de Percusión*. Cuenca, Azuay, Ecuador.
- 23] Española, R. A. (2014). *Definición de Coro* . Retrieved julio 25, 2014, from Diccionario de la Lengua Española: <http://lema.rae.es/drae/?val=coro>
- 24] Espasande, M. (2012, Julio 21). *El Tango en sus orígenes: Cultura popular y contexto social*. Buenos Aires, Argentina.



- 25] Fabbri, F. (2014). *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?* (U. d. Turin, Ed.) Italia. Retrieved from <http://www.francofabbri.net/files/>
- 26] Federación de Trabajadores de la Enseñanza. (2013, noviembre 2013). *Trastornos Foniátricos*. Madrid, España.
- 27] Fernández, N. (2013). *Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas . Percepción de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores*. Getafe, Madrid, España.
- 28] Fernández, R. (2007). Características y condiciones del Aprendizaje de los Adultos. *Charla a docentes asistentes al Curso para Educadores de adultos - Plan Libre Asistido Material de apoyo* (p. 31). Montevideo: Insp. de Institutos y Liceos C.E.S.
- 29] Flores, S. (2008). *La música popular como herramienta en la educación musical*. Madrid, Madrid, España: © Instituto de la Juventud.
- 30] Fouce, H., & Saumell, M. (2007). *La música poprock y El teatro contemporáneo*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- 31] Frías, V. F. (2008, mayo 5). *Los proyectos artístico-culturales y su incidencia en las agrupaciones corales en la unidad educativa calasanz*. Loja, Loja, Ecuador.
- 32] Gainza, D. V. (2003). *La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas*. Tucuman, Argentina: Universidad de San Andrés.
- 33] Gaviña, S. (2010, Diciembre 2). *Reverte, Krauss fusionó el bel canto y las técnicas modernas sin hacer cosas raras*. Retrieved junio 10, 2014, from ABC.es Cultura: <http://www.abc.es/20101202/cultura-musica/reverter-kraus-fusiono-canto-20101202.html>
- 34] Girard, H. (2005). *Curso de Entrenamiento de Medicina Reproductiva y Biología Reproductiva 2005*. Rosario , Argentina.
- 35] Godoy, M. (2012). *Hisotoria de la Música del Ecuador*. Quito, Pichincha, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.



- 36] González, G. (2011). Pop, Rock, Jazz y Música Latina. Buenos Aires, Argentina.
- 37] Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *TRANS* , 22.
- 38] Gustems, E. A. (2008, octubre 6). La relajación musical en los más pequeños. Barcelona, España.
- 39] Guzmán, M. (2010, Febrero 2). Calentamiento vocal en profesionales de la voz. *Revista de Logopedia, Foniatria y Audiología* .
- 40] Herrera, Y. (2009, Septiembre). Cartilla de Voz (Actualizada). Montería, Córdoba, Argentina: Universidad de Córdoba.
- 41] Higuera, R. (2012, abril 19). *Canto Lírico y Popular*. Retrieved from Canto Lírico blogspot: <http://cantoliric.blogspot.com/2012/04/canto-popular-por-rossmara-higuera-el.html>
- 42] Hogset, C. (1996). *Técnica Vocal*. Oslo, Noruega: Walton Music Corporatio.
- 43] IES Padre Feijoo. (2009, Mayo 5). *Jazz apuntes*. Retrieved septiembre 20, 2014, from Instituto de enseñanza secundaria Padre Feijoo: http://www.padrefeijoo.com/portal/images/stories/jazz_apuntes.pdf
- 44] IES. Mateo Alemán. (2011, Noviembre 2011). Historia de la Música. (D. d. Alemán, Ed.) Sevilla, Andalucía, España.
- 45] Instituto de Educación Secundaria les El Getares. (2008, Octubre 2008). *Tema 10 (continuación) la Ópera en el clasicismo*. Algeciras, Cádiz, España.
- 46] Jiménez, D. (2012, Abril 15). *Canto Popular*. Retrieved mayo 2015, 2015, from Canto Lírico blogspot: <http://cantoliric.blogspot.com/2012/04/que-es-el-canto-popular-es-un-tipo-de.html>
- 47] Labrador, J. (2010, Septiembre 13). La música vocal en el Barroco y el Clasicismo. (<http://depmusica.wikispaces.com>, Ed.) Madrid, España.
- 48] Lanas, D. A. (2009, julio 7). Manejo y tratamiento de la disfonía en niños y adultos: cuándo y cómo. *Revista Médica Clínica Condes* .



- 49] Leal, L. (1999). *la voz II*. (ESO, Producer) Retrieved noviembre 10, 2014, from Vuestras actividades con Doslourdes.net: <http://www.doslourdes.net/>
- 50] León, M. (2010, febrero 26). *Pastoral grupos musicales parroquiales juveniles arquidiocesis primada de mexico*. Retrieved noviembre 20, 2014, from respiración y vocalización: www.gruposmusicalesparroquiales.org
- 51] Lino, L. H. (2005, Octubre). *Tipos de Coro*. Retrieved Agosto 3, 2014, from Galeon.com: <http://mundocoral.galeon.com/aficiones1323915.html>
- 52] Llisterri, J. (2004, Marzo 17). Fonación. Barcelona, España.
- 53] Luna, M. (2012). *La historia del Rock*. Retrieved septiembre 11, 2014, from Taringa: <http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/10442830/La-historia-del-Rock.html>
- 54] Manning, B. (2007). *Singing Success*. EE. UU: Brett Manning.
- 55] Mansilla, M. E. (2000, Diciembre). <http://sisbib.unmsm.edu.pe>. Retrieved febrero 2014, from Sistema de Bibliotecas Biblioteca Central Pedro Zulen: http://sisbib.unmsm.edu.pe/brevistas/investigacion_psicologia/v03_n2/pdf/a08v3n2.pdf
- 56] Mansion, M. (1977). *El estudio del canto*. Buenos Aires, Argentina : Ricordi Americana.
- 57] María del Valle de Moya Martínez, R. B. (2009, Mayo). *Creatividad y música para todos: Una experiencia musical creativa con personas mayores*. Retrieved Diciembre jueves, 2013, from Creatividad y Sociedad : www.creatividadysociedad.net
- 58] Melcior, D. C. (1859). *Diccionario Enciclopedico de la Música*. Barcelona, España: LERIDA.
- 59] Menaldi, J. (1992). *La voz normal*. Argentina: Editorial Médica Panamericana.
- 60] Mercedes, A. B. (2009, febrero 2009). Polifonia, Contrapunto y Cantus Firmus. Cádiz, Cádiz, España.
- 61] Mills, J. (1997). *La música en la enseñanza básica*. (E. A. Bello, Ed., & T. d. Reynal, Trans.) Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.



- 62] Monmany, M. V. (2004). Acerca de la educación musical. *Revista Electrónica Leeme* , 23.
- 63] Morales, D. M. (2011, Junio 2011). *Genero Tradicional: Bolero*. Retrieved septiembre 15, 2014, from Estilos musicales : <http://popybolero.blogspot.com/2011/06/caracteristicas-melodicas-armonicas-y.html>
- 64] Morales, F. D. (2009, Enero). La música en el Renacimiento. Granada, España.
- 65] Morales, S. M. (2010). *Corrientes pedagógico - musicales del siglo XX. Análisis y proyección de las mismas en la educación musical escolar*. Retrieved 2013 йил diciembre from Aula Abierta Canarias: <http://pedagogiamusicalupel.files.wordpress.com/2010/10/temario-muestra-msica-1.pdf>
- 66] Música1. (2010, Septiembre 13). *depmusica*. Retrieved septiembre 2, 2014, from wikispaces: <http://depmusica.wikispaces.com/file/view/LA+MUSICA+VOCAL+EN+EL+CLASICISMO.pdf/162297383/LA%20MUSICA%20VOCAL%20EN%20EL%20CLASICISMO.pdf>
- 67] Noriega, E. (2002). *La Técnica vocal hablada y cantada*. Bogota, Colombia: Litografía del Caribe.
- 68] Núñez, M. T. (2009, Julio). *Análisis fonético experimental de las vocales del mapudungun*. (P. U. SANTIAGO, Ed.) Santiago, Chile.
- 69] Oliva, P. (2014, Marzo 14). La Ópera. Puerto de Santa María, Cádiz, España.
- 70] Olmeda, A. L. (2010). *¿Qué es música popular y como la definimos*. Rio Piedras, Puerto Rico.
- 71] Palacios, J. L. (2011). *Conjunto Vocal*. Castellón de la Plana, Castellón, España: Universidad Jaime I de Castellón.
- 72] Patiño, J. A. (2010, Septiembre 15). *Historia Música Pop*. Guayaquil, Guayas, Ecuador.



- 73] Pavez, D., & Badía, P. (2013, julio 22). *Patología Benigna de la Laringe y Estridor*. Chile, Chile.
- 74] Pedrell, F. (1897). *Diccionario Técnico de la Música* . Bercelona, España: Isidro Torres Oriol.
- 75] Pele, A. (2012, Octubre). *Las distribuciones vocales en coros gospel: Percepción de coristas y oyentes* . (U. P. Valencia, Ed.) Valencia, España.
- 76] Pele, A. (2010, Junio 29). *El Canto Coral*. (EP&ESO, Ed.) Valencia, España.
- 77] Peña, M. (2010). Cantar afinadamente ¿una habilidad para elegidos? . (U. d. Plata, Ed.) de la Plata, Argentina.
- 78] Pietrafesa, N. (2009). Historia del Tando. Rosario, Argentina.
- 79] Pilar Lago Castro, J. G. El pensamiento del solfeo dalcroziano, mucho más que rítmica. Revista de la Facultad de Educación de Albacete, Facultad de Educación de Madrid. UNED, Madrid, España.
- 80] Plotnik, B. M. (2013, Abril 13). El Coro. Retrieved Agosto 2, 2014, from Música Maestra: <http://lamusicacomoformadevida.blogspot.com/2013/04/el-cor.html>
- 81] Podestá, J. (2007). Apuntes sobre el bolero. *Revista Ciencias Sociales* nº 19 , 95-117.
- 82] Posadas, P. Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico. *Emisión final*. Universidad de Granada & Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, Granada, España.
- 83] Preparadores de oposiciones para la enseñanza. (2005, Diciembre). *La voz humana y su fisiología*. Retrieved junio 20, 2014, from www.preparadores.eu: <http://www.preparadores.eu/temamuestra/Secundaria/Musica.pdf>
- 84] Puebla, M. (2008). *El coro juvenil análisis y sugerencias para abordar su especial problemática*. Argentina.
- 85] Puga, M. (2013). *El canto coral en los adultos mayores. 1° CONGRESO CORAL ARGENTINO - ÁREA TEMÁTICA 3 - Coros y Educación* . Argentina .



-
- 86] Pulgar, M. (2014, Mayo 22). *TAG: CANTO LIRICO VS POPULAR*. Retrieved Febrero 15, 2015, from The Baritone: <http://www.thebaritone.com.ar/es/tag/canto-lirico-vs-popular/>
- 87] Radical, R. (2001). ¿Cómo hacer guías didácticas? Tirua, Arauco.
- 88] Rentería, M. J. (2008, Noviembre). <http://mariajesusmusica.wordpress.com>. Retrieved Abril 2014, from Recursos Musicales: <http://mariajesusmusica.wordpress.com/2008/11/13/apuntes-sobre-la-voz/>
- 89] Reyes, P. M. (2010, Noviembre 14). La armonía en el tango. Un estudio desde el análisis armónico. Santiago, Chile.
- 90] Riggs, S. (2008). *The Speech level singing method* . Retrieved Diciembre 2014, from Speech level singing: <http://www.speechlevelsinging.com/slsmethod.html>
- 91] Rodríguez, O. (2010). El estudio de la Técnica Vocal. Barquisimeto, Lara, Venezuela.
- 92] Rodríguez, R. (2013). *Dirección de Coro*. (C. y. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Ed.) Anda Lucia, Sevilla, España: Junta de Andalucía.
- 93] Rodríguez, S. M. (2010). *Corrientes pedagógico - musicales del siglo XX. Análisis y proyección de las mismas en la educación musical escolar*. Retrieved 2013 йил diciembre from Aula Abierta Canarias: <http://pedagogiamusicalupel.files.wordpress.com/2010/10/temario-muestra-msica-1.pdf>
- 94] Romero, A. (2011, Enero 9). Vocales. Madrid, España.
- 95] Rosabal, G. (2006). Desarrollo Vocal Significativo por medio de Calentamientos Corales. Costa Rica.
- 96] Sánchez, L. P. (2010, febrero). *El coro en la tragedia Griega*. Retrieved julio 15, 2014, from el canto de la musica: <http://www.elcantodelamusica.com/docs/2010/febrero/>
- 97] Sánchez, Y. (2012, Noviembre). *Composición Creativa*. Retrieved Mayo 2014, from Pensamiento creativo y música clásica:



<http://composicioncreativa.wordpress.com/2012/11/07/quironimia-y-solmision/>

- 98] Serrano, M., & Gil, J. (2003). *Música* (Vol. III). España, Sevilla: Editorial MAD, S.L.
- 99] Soler, D. A. (1852). *Diccionario de Música*. Barcelona, España: Joaquin Verdaguer.
- 100] Tapia, J. (2008, Enero 21). Formas Musicales 3. Madrid, Madrid, España.
- 101] Toapanta, D. J. (2012). *La vivencia cotidiana del pasillo y su proceso de identificación con la cultura ecuatoriana, vista a través de un video documental*. Quito, Pichincha, Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito.
- 102] Torres, E. N. (2002). *La Técnica vocal hablada y cantada*. Bogota, Colombia: Litografía del Caribe.
- 103] Trujillo, L. (2012, mayo 10). Taller de voz y vocalización. Bogota, Colombia.
- 104] Tulon, C. (2005). *Cantar y Hablar*. Barcelona, España: Editorial Paidotribo.
- 105] Ulmete, J. (2009, Julio). *Historia el Jazz*. Retrieved Septiembre 15, 2014, from JavierUlmete.com.ar: <http://javierulmete.com.ar/wp-content/uploads/2009/07/Historia-del-Jazz.pdf>
- 106] Vernia, A. M. (2012). *Método Pedagógico Musical Dalcroze* . ArstEduca , 4.
- 107] WordPress. (2008). *Definición de Coro* . Retrieved Julio 15, 2014, from Definicion.de: <http://definicion.de/coro/>
- 108] Zenatti, A. (1991). Aspetos del desarrollo musical del niño en la historia de la psicología del siglo XX. Paris, Francia.
- 109] Zillmann, D., & Gan, S. (1997). *The Social Psicology of Music*. California, USA: Oxford University Press.
- 110] Zuleta, A. (2005). El Método Kodály y su Adaptación en Colombia. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal Sistema de Información Científica Alejandro Zuleta EL MÉTODO* , 1, 31.



Anexos

ANEXO I. Ficha de Investigación de Campo empleada para la guía de selección de voces, solista, coro y géneros vocales.

Fecha: _____

1. DATOS INFORMATIVOS

Nombre del Coro: _____

Ciudad: _____

Tipo de Coro: _____

Número de Integrantes: _____

Trayectoria: _____

Edades: _____

Director(a) del Coro: _____

Preparador (a) de técnica vocal: _____

Pianista correpetidor: _____

2. DATOS MUSICALES:

a. Repertorio:

b. Géneros Musicales: (Clásico y popular)

c. Efectividad del repertorio:

d. Música popular:

e. Música clásica:

3. PROCESOS DE SELECCIÓN DE VOCES:

a. Técnica utilizada en el proceso de selección:

b. Ejercicios de calentamiento previos a la selección de voces

c. Repertorio. (el tipo de repertorio que se utiliza para la evaluación, lo que el aspirante prepara para la audición)

d. Curriculum (requisitos)

e. Otros parámetros a consideración para la selección de voces: especificar.



ANEXO 2: Cuidado de la voz

APUNTES PARA EL CUIDADO DE LA VOZ

TERCER NIVEL: BÁSICO GENERAL EN LA VOZ DE CANTO Y ACTORAL

Tema: CONSEJOS PRÁCTICOS PARA LA VOZ DE CANTO Y ACTORAL

Dr. Roberto Mazzarella

Evitar:

- Gritar y hablar en voz fuerte durante eventos deportivos.
- Ir a clubes o bares especialmente después de conciertos o presentaciones.
- Hablar en forma excesiva en aviones o autobuses.
- Tratar de ser escuchado en lugares con ruido excesivo como bares, estadios, en reuniones grandes familiares o en aviones.
- Vocalizar un estornudo (No quiere decir que aguante el estornudo).
- Vocalizar un bostezo.
- Desvelarse previo a una presentación.
- Cantar en espacios abiertos sin una amplificación apropiada.
- Toser en forma continua o crónica (Si es así, busque ayuda médica).
- Carraspeo continuo tratando de aclarar la garganta.
- Cantar si duele al tragar o pasar los alimentos.
- Tratar de hablar o cantar a pesar de un resfriado o laringitis.
- Cantar más agudo o grave de lo que es confortable.
- Cantar de más (Si se pone ronco después de cantar, algo está mal).
- Hablar en voz susurrante por mucho tiempo.
- Levantar los hombros o el pecho al inhalar.
- Gritar.
- Tratar de cambiar su voz natural del habla (Tratar de imitar un timbre vocal no natural).
- Hablar de más en su día de presentación.
- Utilizar antihistamínicos (Sólo cuando lo prescriba su laringólogo).
- Utilizar algo que bloquee su percepción (Drogas, alcohol, Benzodiacepinas, etc.)
- Utilizar esteroides (Pueden cambiar su timbre vocal).



Reposo relativo vocal:

- Hablar suave, dejando escapar aire a través de las cuerdas.
- Descansar su voz (como regla 15 min. por hora), no hablar si no es necesario o importante.
- Hablar en un tono más agudo de lo usual. Evitar susurrar.
- Evitar conversaciones largas por teléfono.
- Buen soporte abdominal al hablar.
- Acercarse para hablar no grite.

Consejos para prevenir reflujo faringo-laríngeo:

Si es usted uno de los millones de personas afectadas por el reflujo, existen algunas cosas que puede hacer para mejorar los síntomas.

- Evite comidas muy condimentadas, ácidas, picantes o en salsas de tomate así como comidas muy grasosas. (Chocolate, mentas, jugos cítricos es mejor evitarlos).
- Limite la cantidad de cafés, té, alcohol y refrescos de cola.
- Vigile su peso, el tener sobrepeso aumenta la presión intrabdominal lo que puede agravar el reflujo.
- No salte ningún alimento, haga sus tres comidas del día (Coma en forma moderada).
- No haga ejercicio inmediatamente después de comer.
- Cene ligero y temprano, por lo menos tres horas antes de acostarse. Al medio día trate de no dormir siesta, deje pasar por lo menos una hora antes de acostarse.
- Deje de fumar.
- Eleve la cabecera de la cama, 20 cm. del piso (use tablas o bloques para hacerlo).
- Hidratarse bien, tomar 2- 3 litros de agua al día. ¡Recuerde que si su orina no es cristalina, le falta agua!



C.E.O.R.L.

Consultorios
Especializados en
Otorrinolaringología

VISITE: www.otorrinoactualidad.com.ar

ANEXO 3: Consideraciones para elegir el repertorio de canto**DOCENCIA**

Consideraciones para elegir el repertorio de canto

por Arturo Rodríguez Torres

*Segunda de tres partes **

La escritura vocal en la composición

Es obligación del compositor estar enterado de las posibilidades técnicas y de los límites de cada instrumento y de la voz humana, antes de componer para ellos. En todas las épocas ha habido compositores que fueron grandes conocedores de la voz humana... y compositores que no.

Debido a esto, hay obras más "vocales" que otras, por decirlo de algún modo. Es preferible abordar obras de compositores que sabían escribir para la voz humana. Pero, lamentablemente, cada vez son menos los compositores que conocen a fondo la naturaleza de la voz, por lo que, cuando se es un cantante en formación, es preferible abordar obras cuya escritura vocal sea adecuada para el alumno, y éstas deben ser seleccionadas por un profesor capacitado.

El acompañamiento y la orquestación

El acompañamiento del canto presenta muchas variantes. Dependiendo del género, hay melodías para cantarse *a capella* (sin acompañamiento instrumental); otras para que las acompañe un instrumento, o un conjunto de cámara, o una orquesta pequeña o sinfónica de 80 ó 100 músicos, más un coro monumental. Por estas razones, el acompañamiento musical tiene diferentes implicaciones para el cantante solista, en cuanto a calidad y cantidad de sonido vocal.

Hay música más compleja que otra. Existen acompañamientos muy simples y otros sumamente complejos, tanto en su construcción armónica y rítmica, como en la cantidad de variables (agógica, dinámica, dotación orquestal, etcétera). De modo que, en general, podemos decir que es más simple tocar, acompañar, dirigir o cantar una obra corta, en una sola tonalidad, sin modulaciones, con pocas variables de agógica y dinámica escrita, toda en el mismo compás para una dotación instrumental pequeña, que una obra escrita completamente al contrario: extensa y compleja, para una orquesta sinfónica, banda interna, más solistas y coro. Los músicos de una orquesta juvenil capaces de tocar *Bastien und Bastienne* de Mozart, por ejemplo, pueden no tener la habilidad para tocar *Salomé* de Strauss. Lo mismo pasa con los cantantes.

El volumen vocal

La melodía del cantante solista guarda una relación de poder con las otras melodías de otros cantantes solistas, con el coro y con los instrumentos que la acompañan en cuanto a calidad y cantidad de sonido, ya que interactúan musical y



"El volumen vocal es una de las razones por las que algunas obras deben ser abordadas cuidadosamente"

dramáticamente. Por eso es importante, a la hora de convocar un elenco, considerar el tipo de voces más adecuado para la obra, ya que debe haber una proporción de volumen entre ellos, tanto en los conjuntos vocales como con el acompañamiento.

No se deben mezclar voces dramáticas con voces líricas, si tienen escenas comprometidas en las que deben interactuar al mismo nivel de volumen y tensión dramática. Hay que tomar en cuenta el carácter con el que canta cada uno de los personajes y su interacción vocal con los demás. El cantante adecuado no debe tener la necesidad de competir con los otros solistas, la orquesta o el coro.

El volumen vocal es una de las razones por las que algunas obras deben ser abordadas cuidadosamente: en una obra donde se requiera un sonido vocal muy grande, un cantante sin experiencia o con menos volumen, puede caer fácilmente en la desmesura al escuchar a los otros solistas, la orquesta y el coro; por lo mismo, tenderá a forzar y a generar fatiga.

Hay cantantes jóvenes con un volumen vocal grande. Sin embargo, debemos observar que el volumen es sólo uno de los factores a considerar para elegir el repertorio idóneo; no es el único. El célebre tenor español Alfredo Kraus decía: "el exceso de volumen es el pasaporte a la desgracia vocal".

También es importante considerar que los distintos géneros

fueron compuestos para diferentes espacios sonoros. Las obras de cámara fueron concebidas para salas pequeñas y las obras de gran formato para grandes teatros, lo que implica diferentes requerimientos para el cantante. Por eso, no se canta igual una canción de cuna para arrullar a un bebé, que una ópera monumental como *Turandot* de Puccini o *Aida* de Verdi.

El desarrollo de la técnica vocal

La técnica vocal ha sufrido modificaciones importantes a lo largo de los siglos, desde el siglo XIII, con Giovanni di Garlandia y la teoría de los registros, hasta nuestros días. Por lo mismo, el sonido vocal y los recursos del cantante han cambiado con el tiempo.

Al prohibirse la castración, por medios legales, y declinar la hegemonía de los *evirati* en la escena operística, surgió la escuela del falsetista, cuya característica primordial era que el varón emitiera las notas agudas en falsete. El *bel canto* trata de ampliar la tesitura y unificar los registros por medio de una fusión, y de hacer imperceptible el cambio de registros. Con el romanticismo surge una nueva pedagogía vocal para abordar la tesitura vocal completa a plena voz, sin recurrir al registro de falsete: la llamada técnica de “*aperto ma coperto*”.

Actualmente, somos herederos de la técnica vocal romántica, cuyas principales características son la cobertura de los sonidos agudos y la utilización de la voz completa en todo el registro. Esta “nueva” manera de cantar, estrenada por el tenor francés Gilbert Duprez en 1831, sustituyó casi por completo a la técnica belcantista y se ha mantenido hasta nuestros días como la técnica correcta de canto. [Ramón Regidor Arribas, *Temas del canto: el aparato de fonación. El “pasaje” de la voz*. Real Musical, tercera edición, Madrid, 1996.]

Por estas razones, la escritura vocal de Bach y la de Verdi son distintas. En cada época, la técnica vocal ha estado en diferentes etapas de desarrollo, y los cantantes han contado con diferentes recursos, en cuanto a cantidad y calidad de sonido vocal. Se debe tener el desarrollo vocal y el dominio técnico necesario para abordar el repertorio con éxito.

El registro y la tesitura

Existen melodías compuestas en un rango de una octava o menos, y otras que rebasan las dos octavas, lo que implica diferentes retos para el cantante que pretenda abordarlas. De entrada, el cantante debe tener el registro de las obras que pretende abordar y cuya tesitura pueda soportar. Las melodías están escritas de muchas formas: a veces están compuestas en un rango muy amplio, pero fueron escritas utilizando alguna parte en especial del registro de la voz. Es importante conocer y dominar la tesitura y el registro del personaje a interpretar para poder abordarlo con éxito.

La duración del personaje en la obra

Hay personajes principales —de diferente duración— que implican distintas dificultades. Cavaradossi en *Tosca* de Puccini es un rol corto, pero requiere de un gran intérprete. El tamaño del personaje no siempre es sinónimo de facilidad o dificultad,



“Es importante conocer y dominar la tesitura y el registro del personaje a interpretar para poder abordarlo con éxito”

pues la Reina de la noche, en *Die Zauberflöte* de Mozart, por ejemplo, no canta más que dos arias y un quinteto, pero es sumamente difícil de cantar. En la misma obra, Papageno canta mucho y, sin embargo, vocalmente es menos exigente.

Hay personajes extensos y demandantes, como Des Grieux en *Manon Lescaut* de Puccini y la propia Manon. Algunos personajes wagnerianos tienen una duración tan larga que requieren del cantante una gran condición física y mucha resistencia.

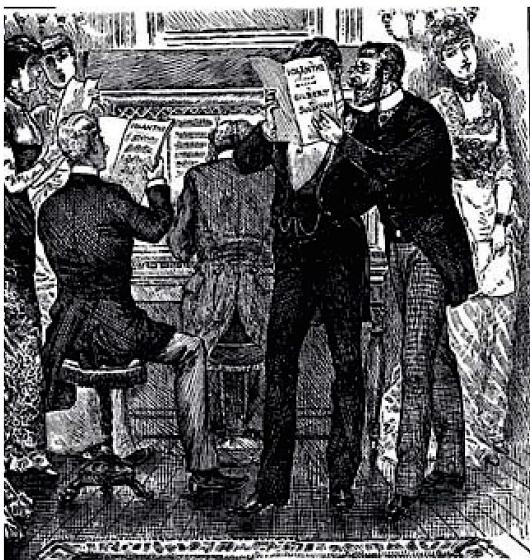
En general, podemos decir que la duración del personaje es uno de los factores a tomarse en cuenta para elegir el repertorio, ya que no es lo mismo cantar un aria de cinco minutos, a soportar la obra completa cantando una hora y media o más, como lo requieren los personajes más extensos.

La complejidad del personaje y la experiencia del intérprete

Un personaje es mucho más que un aria. Existen personajes que requieren de mucha experiencia del intérprete, y otros que son más simples. Por ejemplo: la dificultad vocal de Tosca no estriba sólo en cantar el aria ‘Vissi d’arte’, ya que es relativamente central. Uno de los problemas es la complejidad del personaje y los conflictos que enfrenta. Tosca canta mucho en los tres actos: antes del aria, canta durante buena parte del primer acto; luego, en el trío del segundo acto, anterior al aria, tiene que cantar frases muy comprometidas, con una orquestación densa, en un momento de mucha tensión, pues está acorralada: sabe que todos son culpables, y que incluso ella podría ser arrestada por complicidad, de modo que el desgaste emocional y vocal que tiene antes de cantar el aria es lo más difícil. Todavía después de un segundo acto agotador, tendrá que sacar adelante todo el tercer acto y estar lista para la siguiente función.

Además del reto vocal y musical, el personaje requiere de una actriz con mucha experiencia, ya que deberá transformarse de una mujer celosa a una enamorada, y luego a una criatura aterrada capaz de asesinar o suicidarse. Entrar y salir de esos estados de ánimo a lo largo de toda la obra, mantener la voz en buen estado, ser convincente y saber dosificar la energía requieren experiencia.

Se debe considerar que un montaje conlleva tanto ensayos escénicos como musicales. El proceso de ensayos normalmente implica muchas horas al día. En México, donde siempre se lucha contra graves limitaciones presupuestales, a veces se ensaya hasta seis horas, o más, por jornada. Se repiten escenas varias veces para afinar detalles, y cada director exige un gran desgaste de energía. Hay que saber cómo dosificarse para llegar a las funciones y no quedar agotado en los ensayos, de modo que el cantante debe tener la resistencia para poder cantar la obra completa de principio a fin, sin cansarse, o tendrá problemas desde la etapa de los ensayos hasta la de las funciones. Por lógica, un cantante que no puede resolver las arias de la obra no va a poder asumir el personaje completo.



“Los cantantes deberíamos conocer bien los idiomas en los que cantamos, no sólo su fonética y dicción”

El carácter del personaje

No es lo mismo un personaje bufo que uno dramático. Generalmente están escritos de manera diferente, porque su objetivo en la obra también es diferente. Por lo mismo, las partes climáticas están compuestas con recursos musicales y vocales contrastantes.

Por ejemplo: Dulcamara en *L'elisir d'amore* es un personaje bufo. El fraseo y su acompañamiento son como el personaje; la melodía es acompañada por la cuerda: los alientos y las percusiones sólo juegan un papel ornamental. En cambio, en Scarpia de *Tosca*, el acompañamiento describe el carácter dramático del personaje: los metales y las percusiones subrayan el conflicto y la tensión que genera su presencia y el conflicto. La tesitura y el registro de ambos personajes es similar, pero el carácter, el tipo de fraseo, la duración y la calidad y cantidad de sonido vocal que requieren son muy diferentes.

El texto

Existen textos difíciles de expresar, por lo complejo de su significado o porque son muy abstractos. A veces son muy extensos y, por lo mismo, difíciles de memorizar, sobre todo si están en un idioma difícil de entender y de pronunciar para los latinos.

No es lo mismo aprender el ciclo *Doce flores argentinas* de Carlos Guastavino o el ciclo *Cinque canti alla antica* de Ottorino Respighi, que las 24 canciones del ciclo *Winterreise* Op. 89 de Schubert. Por estas razones, se deben elegir textos que puedan ser asimilados por el intérprete. Un cantante que no conoce bien el idioma alemán requerirá de un esfuerzo enorme para aprender el citado ciclo. Además, debido a la cantidad y complejidad del texto, difícilmente lo cantará con las inflexiones, expresión y dicción requerida.

Hace algunos años la Compañía Nacional de Ópera presentó *Boris Godunov*, aunque en versión de concierto: fue un verdadero reto para los cantantes que no hablábamos ruso interpretar los personajes a partir sólo del alfabeto fonético internacional. Éste último, aunque es de gran ayuda para los cantantes, no deja de

ser un remedio para intérpretes terciermundistas. El hecho es que los cantantes deberíamos conocer bien los idiomas en los que cantamos, no sólo su fonética y dicción.

Los solos vocales

Hay cantantes que preparan sus arias cuidadosamente; las pulen en muchos cursos durante largo tiempo, y las cantan bien. Pero no tienen las capacidades musicales ni escénicas para sacar adelante una obra completa, ya que no es lo mismo cantar, solfejar y memorizar seis páginas, a 200.

El aria es un extracto significativo de una obra; muestra gran parte de las habilidades de un cantante, pero no todas: el aria no es la obra completa, por lo que no reúne en sí misma todas las habilidades que debe tener un intérprete, como son memoria, resistencia, habilidad escénica y musical.

Muchas veces la dificultad del personaje radica en la obra completa, y otras no. No se debe olvidar que, además de las arias, hay que asumir el desgaste vocal, energético y anímico que implica todo el personaje, los conjuntos, los recitativos y la interpretación escénica. Hay partes muy comprometidas en las obras, además de las arias, como los duetos y otros conjuntos. Por lo mismo, no siempre se puede saber si el cantante podrá resolver el personaje sólo porque puede cantar las arias. A veces las arias no son significativas para reflejar el personaje como un todo: se debe valorar el personaje completo, para saber si se está preparado para abordarlo. Hay veces que la única forma de saber si se está listo para afrontar un rol es ensayar la parte completa con un pianista y hacer la primera función con orquesta.

Uno de los grandes aciertos de la Compañía de Ópera de Nuevo León es que, cuando convoca a audiciones, solicita a los cantantes que canten los personajes completos. Por ejemplo, las tres arias de *Don Giovanni* de Mozart no son especialmente difíciles desde el punto de vista vocal. Lo complejo es cantar el personaje completo, porque es extenso y se requiere resistencia. Hay que saber decir los recitativos y colorear la voz adecuadamente, además de ser convincente en la escena. En la misma obra, una soprano que puede resolver adecuadamente el aria de Doña Anna podrá con todo el papel. Cada personaje es diferente.

Hay que señalar que hay obras en las que el personaje es corto y, por lo mismo, la dificultad mayor está contenida en el aria, como Lauretta de *Gianni Schicchi*, o Dapertutto u Olimpia en *Les contes d'Hoffmann*. ●

Arturo Rodríguez Torres es profesor de canto en Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela Superior de Música de la UAdeC desde hace 14 años. Ha impartido cursos y talleres en San Luis Potosí, Coahuila, Jalisco, Tamaulipas, Morelos, DF, Chihuahua y Veracruz. Fue coordinador musical y maestro del Taller de Pro Ópera 2009 “Rumbo a Don Pasquale”. Ha cantado como solista en 40 obras con las principales orquestas y directores del país. Ha coordinado el montaje de algunas óperas de cámara en Coahuila, Tlaxcala, Veracruz, Quintana Roo y Campeche.

Comentarios: cursosdecantoart@yahoo.com.mx

* La primera parte de este artículo se publicó en la edición julio-agosto de *Pro Ópera*



ANEXO 4: Glosario de Términos Musicales (CURSO DE DIRECCION MUSICAL), Salt Lake City, Utah

GLOSARIO DE TERMINOS MUSICALES

ezza coral sin acompañamiento instrumental.

Accelerando, accel.

Aumentar la velocidad gradualmente.

Accidentes musicales

Signos que alteran las notas musicales:

↳ Sostenido: eleva el sonido medio tono

↳ Bemoles: baja el sonido medio tono

↳ Bocadillo: Cancela los sostenidos o bemoles

Los accidentes permanecen en efecto a través del compás en el que ocurren, aun si aparecen escritos sólo una vez. La barra de compás cancela los accidentes que aparecen en el compás anterior, a menos que éstos sean parte de la armadura musical.

Acento

Poner énfasis en una nota o acorde tocándolo más fuerte o ligeramente más largo.



Acompañamiento

La música de fondo que acompaña la melodía. El piano u órgano provee acompañamiento a un solo vocal, grupo, coro o a la congregación.

Acoplamiento, mecanismo de

Registros del órgano que no producen su propio sonido, sino que combinan otros sonidos o registros del órgano.

Acorde

Grupo de tres o más notas que se tocan o cantan simultáneamente, haciendo armonía. Un acorde arpegiado o quebrado es un acorde cuyas notas se tocan una por una. Véase también Triada.



Adagio (lento)

Véase Indicaciones de velocidad.

Afinación

La frecuencia de vibraciones, o lo alto o bajo de un tono musical. Un tono cuya afinación es alta tiene más vibraciones por segundo que uno grave o bajo. Cuando su voz se entona con el piano, usted está imitando la cantidad o frecuencia de vibraciones del tono, de manera que podemos decir que está "afinado" (a tono). Si su voz está por encima o por debajo del tono, usted está "desafinado" (fuera de tono). Afinación, tono y nota se usan a menudo cuando se habla de un sonido musical.

Alla breve

Tocar un compás de $\frac{2}{4}$ con más rapidez que lo acostumbrado, tomando una blanca como base y dándole el valor que tendría la negra.



Allargando

Ampliar (disminuir la velocidad) y aumentar el volumen.

Allegretto

Véase Indicaciones de velocidad.

Allegro

Véase Indicaciones de velocidad.

Alto

La voz más grave de la clave de Sol. Véase Tesituras vocales.

Anacrusa

El último tiempo de un compás que marca el director musical con un movimiento del brazo hacia arriba. También una o más notas al final de un compás que sirvan como las primeras notas de un himno o frase, o sea, notas que pertenecen a compases parciales al principio del himno. (Para mayor información, véase pág. 28.)

Andante

Véase Indicaciones de velocidad.

Armadura musical

Los sostenidos o bemoles escritos entre la clave y el compás al principio de la pieza musical. La armadura musical expresa la tonalidad de una pieza musical.



Armonía

1. La combinación de dos o más notas musicales tocadas o cantadas simultáneamente a manera de acorde.

2. La marca que indica que se debe dejar de cantar al unísono para tomar líneas musicales distintas, como es el caso del sistema número cinco del himno "Todos los santos" (Himnos Nº 136) y el sistema número cuatro del himno "Yo sé que vive mi Señor" (Himnos Nº 73).

Arpeggio (arpegio)

Las notas de un acorde tocadas una por vez, generalmente comenzando con la nota más baja y pasando a la siguiente. Se llama también acorde quebrado.

A tempo

Regresar al tiempo o velocidad original. Por lo general, esta indicación sigue a la palabra *rit.* (ritardando, o disminuir la velocidad en forma gradual) o *accel.* (accelerando, o aumentar la

velocidad en forma gradual). Vea la última línea del himno "Cuenta tus bendiciones" (Himnos, Nº 157). A *tempo* también suele presentarse al final de una sección que se ha indicado como más lenta o más rápida que la indicación de velocidad que se encuentra al principio de la pieza. Algunas veces también se señala con la indicación *tempo I.*

Bajo

La línea vocal más grave en el pentagrama de la clave de FA. Véase Tesituras vocales.

Barra doble

Dos barras paralelas que marcan el final de una sección de música. Cuando la barra de la derecha es más gruesa que la de la izquierda, indica que es el final de la pieza musical.

Barras de compás

Líneas verticales que dividen los compases.



Barras de repetición

Una clase de barras que señalan la necesidad de repetir la sección escrita entre las barras, usando la primera y la segunda casilla final, si éstas existen. (Si hay sólo una barra al final, la música se repite desde el principio de la pieza musical.) Si no hay distintas casillas o finales, repita la sección una vez por cada estrofa del texto dentro de la sección. Si no hay texto,

repita sólo una vez a menos que la música le dé otra indicación. Véase también casillas finales.



Bemol

Véase Accidentes musicales.

Calderón o fermata

Una detención del compás. La nota o silencio que se encuentra debajo del signo de calderón (⌒) se debe sostener por más de su valor real, algunas veces hasta el doble de su valor.

El intérprete o el director musical decide por cuánto tiempo se debe detener el compás.

Cantata

Una obra para coro y solistas que consiste en una serie de piezas musicales. Es similar a un oratorio pero es más corta y requiere menos participantes. Por lo general, la cantata se acompaña con piano u órgano, mientras que el oratorio se acompaña con orquesta. Véase también Oratorio.

Canto a voces

Un grupo de distintas voces que interpreta un himno o alguna canción con cada grupo vocal (por lo general soprano, alto, tenor y bajo) cantando cada uno su propia parte o línea. A veces esto se llama *canto a cuatro voces* y produce una melodía con armonía plena. El canto a dos y a tres voces también es común. Véase también Parte y tesituras vocales.

Casillas finales

En algunos himnos cada estrofa tiene un final diferente. El número a la izquierda de la casilla indica la estrofa a la que corresponde.

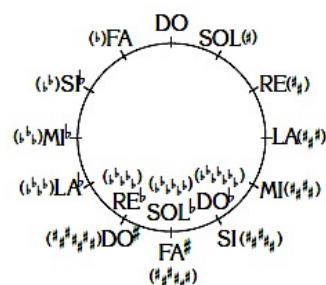
1. 2. | 3.

Círculo de quintas

Un diagrama que muestra la relación entre los tonos mayores y sus armaduras musicales. El tono de DO mayor, el cual no tiene ni sostenidos ni bemoles, está en la parte superior del círculo. Al dirigirse hacia la derecha en dirección a las manecillas del reloj, se avanza en intervalos de quinta, añadiendo un sostenido cada vez. Estos son los tonos de SOL, RE, LA, MI, SI, FA[#], y DO[#].

El tono de DO[#] tiene un máximo de siete sostenidos. En la parte inferior del círculo está DO[#] que tiene el máximo de siete bemoles; siguiendo siempre la dirección de las manecillas del reloj a partir del DO[#] se avanza en intervalos de quinta, eliminando un bemolet cada vez hasta llegar a DO mayor en la parte superior del círculo.

En la parte inferior del círculo de quintas hay una sección en la que los bemoles y los sostenidos se sobreponen, mostrando que es posible escribir ciertas escalas de dos maneras distintas. En otras palabras, las escalas de FA[#] y de SOL[#] contienen las mismas teclas cuando se las ejecuta en el teclado (véase también Tonos enarmónicos).



Clave

Símbolo que se emplea al inicio de un pentagrama para indicar la colocación de los tonos.

La clave de SOL se coloca sobre la segunda línea ascendente por encima del DO central.

La clave de FA se coloca sobre la cuarta línea ascendente por debajo del DO central.

Véase Clave de DO.

Clave de DO

Una clave que se usa en arreglos para voces masculinas. Las notas del tenor se tocan y se cantan como si fueran las notas de la clave de SOL, pero se cantan o se tocan una octava por debajo del tono de la clave de SOL.



Compás

Divisiones pequeñas de una pieza musical. Los compases se dividen con una barra de separación y contienen cierto número de tiempos de acuerdo con el indicador del compás. Por ejemplo, cada compás de $\frac{4}{4}$ tiene cuatro tiempos.

← compás →



Compás común

Otro nombre para el compás de $\frac{4}{4}$.



Compás fundamental

La medida de tiempo marcado por una serie de acentos o tiempos constantes, por los movimientos del brazo del director de música, por el ritmo que se lleva con el pie o por el contar de los tiempos en voz alta o baja. El número que se encuentra en la parte inferior del indicador del compás representa el compás fundamental. Si el número es 4, significa que el compás fundamental equivale a una negra; si el número es 8, el compás fundamental equivale a una corchea. Véase también Compás.

87

Compás, indicador del.

Símbolo que consiste en dos números, uno arriba del otro, y se encuentra al principio de la pieza musical para indicar el patrón rítmico de la pieza. El número de abajo indica el valor de la nota fundamental (la nota sobre la cual se basan los tiempos del compás), y el número de arriba muestra cuántos de estos tiempos hay en cada compás.

Compás	Número de acentos por compás
2	Acento fundamental
2	2 acentos por compás blanca (J)
2	2 acentos por compás negra (J)
3	3 acentos por compás negra (J)
4	4 acentos por compás negra (J)
6	6 acentos por compás corchea (J)
9	9 acentos por compás corchea (J)
12	12 acentos por compás corchea (J)

Composición estrófica

Composición musical para un texto en la cual todas las estrofas usan la misma música. Los himnos son composiciones estróficas.

Conjunto musical

Un grupo pequeño o mediano de intérpretes, con uno o dos músicos por sección, y puede tener o no un director musical.

Coral o chorale

Estilo de los himnos luteranos alemanes de principios del siglo XVI, que tuvo un rol histórico importante en el desarrollo del formato actual de los himnos. "Baluarte firme es nuestro Dios" (Himnos, Nº 32) es un ejemplo de coral al estilo luterano alemán.

Coro

Grupo de cantantes que emplea varios participantes para cada parte vocal y que a menudo hace interpretaciones musicales en servicios religiosos (véase también Tesituras vocales). Los tipos de coros incluyen coros masculinos, coros femeninos y coros mixtos formados por hombres y mujeres. Los coros de niños y jóvenes también son comunes. Véase también Eстрибо or refrán.

Coro vocal

Un grupo de cantantes que forman un coro que por lo general no está asociado con ninguna iglesia.

Crescendo, cresc.

Cantar o tocar un instrumento aumentando el volumen en forma gradual.

Cuarteto

Música en cuatro partes que se interpreta a cuatro voces (de hombres, de mujeres o mixtas).

Da capo, D.C.

Indicación para repetir la pieza desde el principio. D.C. al fine significa repetir la pieza desde el principio hasta el lugar marcado fine (final).

Dal segno, D.S.

Indicación para repetir la pieza a partir del lugar marcado con el signo %. D.S. al fine significa que se debe repetir desde el signo % hasta el lugar marcado fine (final).

Decrescendo

Cantar o tocar un instrumento disminuyendo el volumen en forma gradual.

Diapasón

El registro del órgano más adecuado para acompañar el canto congregacional. Este registro ofrece la mayor riqueza de sonido y sirve como base para la registración del órgano. También se conoce como principal.

Diminuendo, dim.

Lo mismo que decrescendo.

Dinámica

Marcas que indican cuán fuerte o queda se debe tocar o cantar una pieza musical. A continuación se encuentran algunas que son más comunes:

pp (pianissimo), muy suave

p (piano), suave

mp (mezzo piano), algo suave

mf (mezzo forte), no tan fuerte

f (forte), fuerte

ff (fortissimo), muy fuerte

Director musical

La persona que dirige al coro, la congregación o un grupo de instrumentistas. El director muestra el ritmo, la velocidad y las dinámicas de la música e interpreta el sentimiento y fraseo a través de movimientos con los brazos y las manos.

Dolce

Indicación para cantar o tocar suavemente y con dulzura.

Dueto

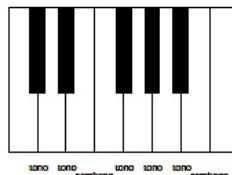
Una pieza musical para dos intérpretes con o sin acompañamiento. Se llama también *dúo*.

Escala

Una serie de tonos musicales. Hay tres tipos básicos de escalas: las mayores, las menores y las cromáticas. Cada tono mayor o menor tiene una escala que incluye las siete notas fundamentales de dicha tonalidad. La escala de DO mayor se compone de DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI y DO, ya sea que se toquen en ese orden o en orden inverso. Así se escribe sobre el pentagrama:



El nombre de la escala se basa en el nombre de la primera y última nota. Usted puede tocar una escala mayor en cualquier posición del teclado si empieza en cualquier tono seguido de dos tonos, un semitono, tres tonos y otro semitono. Cuando sigue este patrón, podrá tocar automáticamente cualquier sostenido o bemoles que pertenezca a la escala.



Las escalas menores más comunes tienen un tono, un semitono, otros dos tonos, un semitono, un tono y medio, y un semitono.

El patrón para la escala cromática tiene doce semitonos. Esto incluye los doce tonos del teclado y puede empezar en cualquier tecla.

Véase también Semitono y Tono.

Estríbillo o refrán
Sección de algunos himnos que se repite después de cada estrofa. Las dos últimas líneas de "Señor te necesito" (Himnos, Nº 49)

son un ejemplo de estríbillo. El término *coro* se usa ocasionalmente en el himnario.

Estrofa

Un grupo de líneas que forman una sección de un texto o poesía, también conocido con el nombre de verso. "Tan humilde al nacer" (Himnos Nº 120) tiene cuatro estrofas o versos.

Expresión

Las variaciones de velocidad, dinámica y fraseo que se usan para dar sentimiento emotivo o espiritual a la música. Una interpretación sin expresión es aburrida y no envuelve a quien la escucha. Un buen músico irá más allá de leer las notas para comunicar sentimientos profundos y expresiones de emoción y espiritualidad a su audiencia.

Fermata

Véase Calderón o fermata

Fine

El fin.

Frase

Una serie de notas o de compases que presenta una idea musical. En algunas ocasiones el final de la frase se marca con un silencio mientras que el texto se separa con una coma o punto.

Los himnos se componen de dos o más frases. "En un lejano cerro fue" (Himnos, Nº 119) se compone de dos frases de cuatro compases cada una. "Acompáñame" (Himnos, Nº 99) tiene cuatro frases de cuatro compases cada una.

89

Fraseo

El dividir una pieza musical en unidades más pequeñas (frases) para hacerla más placentera. Por lo general, una frase tiene una elevación y caída suave en lo relacionado a volumen e intensidad. Muy a menudo la última nota de una frase se suaviza y se hace un poco más corta a fin de permitir que se respire antes de que comience la próxima frase.

Giocoso

Indicación que se debe interpretar de manera juguetona.

Glissando o deslizando

Deslizar el mismo dedo de una tecla a otra, ya sea el pulgar u otro dedo.

Gran pentagrama o pentagrama de piano

Un pentagrama de la clave de SOL y otro de FA unidos con una llave. Véase también sistema.

Grave

Indicación que se debe interpretar en un estilo solemne y/o lento.

Híbrido

Registro del órgano que toma de las cualidades sonoras de varias familias de registros.

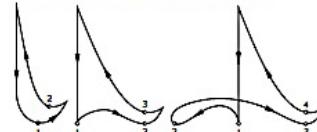
Himno

Originalmente era sólo un texto escrito para alabar a Dios. En la actualidad, este término se aplica a una amplia variedad de canciones sagradas. A la música que se le añade al texto se le llama *musicalización*, pero en términos

generales *himno* se refiere a la unión del texto y la música.

Ictus

El punto donde va el acento en el patrón rítmico del compás. En las ilustraciones del himnario que indican cómo dirigir, el ictus se muestra con un círculo diminuto en la parte más baja de cada curva. Al marcar con un ligero rebote en cada uno de estos lugares, los acentos de la música se hacen más claros y fáciles de seguir. (Véase Himnos, págs. 279-280.)



Indicaciones de velocidad

Las palabras que establecen la velocidad de una pieza musical. Estas palabras se escriben con frecuencia en italiano y se usan en la mayoría de las partituras con excepción del himnario de la iglesia. La lista siguiente de las indicaciones más comunes está organizada de más lento a más rápido.

Largo—amplio

Lento—lento

Adagio—no tan lento

Andante—con el vaivén de un caminante

Moderato—moderado

Allegretto, Allegro—rápido

Vivace—vivaz

Presto—muy vivaz

Prestissimo—muy rápido

Indicador del compás.

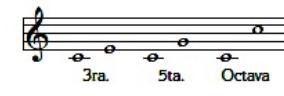
Véase Compás, indicador del

Intervalo

La distancia de altura o espacio entre dos tonos o notas. Dos notas del mismo tono se llaman *unísono*. El espacio entre una nota y se llama *segunda*. El espacio de una nota entre dos notas se llama *tercera* y así sucesivamente como se muestra en el pentagrama de abajo.



Cuando dos o más notas se escriben una arriba de la otra, para tocarse simultáneamente, se llama *intervalo armónico* (como se muestra en el ejemplo de arriba). Cuando una nota sigue a la otra (como se muestra abajo), se llama *intervalo melódico*.



Introducción

Frases o frases pequeñas que se tocan antes de que el himno comience, que sirve de preparación para la congregación o el coro. La introducción indica el tono, la velocidad y el sentimiento del

90



himno. Sirve para recordar a los cantantes cómo interpretar el himno. (Véase la sección "Marcas para los pianistas y los organistas," en la parte final de *Himnos*, pág. 260.)

Largo

Véase Indicaciones de velocidad

Legato

Indicación para interpretar suavemente, conectando las notas en un estilo fluido, sin pausas ni espacios.

Ligadura

Una línea corta y curva que conecta dos notas del mismo tono. La primera nota se toca o se canta y se sostiene por la duración de la suma de las dos notas combinadas.  se sostiene por dos acentos o tiempos;  se sostiene por tres acentos o tiempos.



Líneas adicionales

Líneas cortas que sirven para representar las líneas o los espacios por encima o por debajo de los límites del pentagrama.



Las líneas adicionales se usan para extender el pentagrama de la clave de SOL hacia abajo del DO central, y al pentagrama de la clave de FA por encima del DO central. Para identificar la nota, cuente arriba o abajo del DO central, tomando en cuenta cada línea y espacio. Vea el ejemplo de más arriba.

Las líneas adicionales también se usan para extenderse por encima del pentagrama de la clave de SOL o por debajo del pentagrama de la clave de FA.

Ligadura de estilo

Una línea curva que va por encima o por debajo de dos o más notas. Cuando aparece una ligadura de estilo, las notas se conectan interpretándolas en forma unida y uniforme (legato). Una ligadura de estilo también puede significar que una sílaba se debe cantar con dos o más notas.



Lengüetas

Teclas a botones colocados arriba o a los lados de los teclados del órgano; también llamados *registros* o *perillas*. Los nombres de las cualidades tonales están escritos sobre las teclas de registro. Al usar ciertos registros, el flujo de viento se dirige hacia un determinado conjunto de tubos. Véase también Registros Y Registración.

Lengüetería

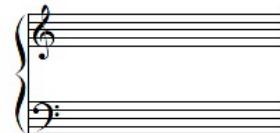
Conjunto de lengüetas o perillas para producir diversos tipos de sonidos y tonos. Véase también registros y registración.

Lento

Véase Indicaciones de velocidad.

Llave

La llave se usa para unir dos pentagramas en lo que se conoce como el gran pentagrama o pentagrama de piano. La llave indica que las dos claves se ejecutan simultáneamente.



Loco

Véase Ottava

Maestoso

Indicación para tocar de una manera majestuosa, en un estilo solemne y dignificado.

Manuales o teclados

En el órgano, los teclados que se tocan con las manos. Cada teclado controla cierto grupo de tubos o registros. Véase también Teclado gran órgano o gran teclado y teclado positivo o de voces elegantes.

Marcato

Una pequeña línea horizontal arriba o abajo de una nota para indicar que ésta se debe realizar (pero con menos énfasis que cuando lleva un acento).



Mayor y menor

Dos clases generales de tonalidades, escalas o acordes. Las tonalidades mayores se basan en las escalas mayores y por lo general tienen un sonido alegre. Las tonalidades menores están basadas en las escalas menores y por lo general tienen un sonido más sombrío que el de las escalas mayores. Véase también Escala.

Melodía

La sucesión de notas que dan el tema a una pieza musical. La línea melódica es la más prominente de la música. Es la línea de la que usted más se acuerda y tararea. (Un himno se identifica por su melodía. Aunque los acordes o armonías de varios himnos sean similares, su melodía los hace únicos. La melodía de los himnos está generalmente en la voz de las sopranos. Las otras voces acompañan y armonizan con la melodía.

Menor

Véase Mayor y menor.

Metro

La forma en que los acentos se dividen en compases. El metro de una pieza musical se

indica con el indicador del compás al principio de la pieza.

El texto de un himno también tiene metro, el cual se refiere al número de sílabas y la acentuación de cada frase.

Metrónomo

Un aparato que mantiene un ritmo constante a velocidades entre los 40 y los 208 tiempos por minuto. Los himnos contienen instrucciones de velocidad que se pueden usar con el metrónomo. Estas instrucciones están al principio del himno. La nota simboliza el acento fundamental y los números muestran cuántos acentos deben tocarse por minuto.

Si usted no tiene metrónomo, use un reloj como medio de referencia.

Una velocidad de 60 significa que debe haber un tiempo por segundo. Un tiempo de 120 significa que debe haber dos tiempos por segundo. Véase también Tempo.

Mezcla, registro de

Registros del órgano que producen una combinación de dos, tres o cuatro sonidos. Las lengüetas o registros de mezclas tienen nombres que incluyen los números romanos II, III y IV además de sus nombres regulares.

Modulación

Una serie de notas o acordes que ayudan a que haya una transición suave y fluida de una tonalidad a otra.

Molto

Palabra que significa "muy". Por ejemplo, "molto accelerando" significa tocar mucho más rápido.

Movimiento paralelo

Dos voces o líneas musicales que se mueven en la misma dirección. Lo opuesto es la dirección contraria, donde las dos líneas se mueven en direcciones opuestas.

Movimiento preparatorio

El movimiento que el director hace como preparación para empezar el himno o la canción. Éste sirve para señalar que el himno va a empezar; también establece la velocidad y el sentimiento del himno, y permite que los participantes se preparen aspirando para empezar a cantar.

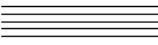
Mutación, registros de

Qualquier registro de órgano (menos las mezclas) cuyos tubos producen tonos que no sean intervalos de octavos a partir de los registros de base (de 8'). Todos los registros de "terce" y de quinta y sus octavos son mutaciones; en las teclas de estos registros figuran fracciones tales como 2 2/3', 1 3/4', o 1 1/3'.

Notas

Los símbolos de notación una vez colocados sobre el pentagrama representan tonos musicales y su duración.



<ul style="list-style-type: none"> ◦ redonda ◦ blanca ◦ negra ◦ corchea ◦ semicorchea <p>Notas comunes</p> <p>Las notas que se repiten en una parte distinta. Por ejemplo, si los tenores cantan el DO central y en el acorde siguiente los altos (segundas) cantan esa misma nota, a ésta se la considera una nota común.</p>  <p>Notas con puntillo</p> <p>Cuando una nota viene acompañada de un puntillo, éste le añade la mitad del valor de la nota regular. De esta manera, en un compás de $\frac{4}{4}$, una nota negra con puntillo (.) equivale a un tiempo y medio en lugar de uno solo; una blanca con puntillo (.) equivale a tres tiempos en lugar de dos.</p>  <p>Cuando una nota tiene un puntillo arriba o abajo, significa que debe tocarse de forma</p>	<p>staccato, es decir la nota debe destacarse y separarse de las otras. Véase también Staccato.</p>  <p>Notas pequeñas</p> <p>Notas que aparecen en algunos himnos y son optativas. Para aprender a usar estas notas, vea "Notas pequeñas" en la página 281 de <i>Himnos</i>.</p> <p>Octava</p> <p>Un intervalo que combina un tono con el próximo tono más agudo o más grave que lleva el mismo nombre. Véase también intervalo.</p> <p>Oratorio</p> <p>Obra de considerable duración que incluye arreglos para coro, solistas y orquesta. <i>El Mesías</i>, de Handel, es un oratorio muy conocido.</p> <p>Ottava</p> <p>Tocar una nota una octava más alta o más baja de lo que está escrita. El símbolo <i>8va</i> encima de una nota significa que se debe tocar una octava más alta. El mismo símbolo escrito por debajo de la nota significa que debe tocarse una octava más abajo. Cuando se trata de más de una nota, al símbolo de ottava le sigue una línea de puntos escrita arriba o abajo de las notas afectadas. Algunas veces, al final de un pasaje de ottava, encontrará la palabra <i>loco</i> para indicar que debe tocar las notas tal como están escritas.</p>	 <p>Parte</p> <p>La música para una voz. En algunas ocasiones se usa el término <i>línea</i> para indicar la parte que canta cierta voz. Por lo tanto, <i>parte de tenor</i> y <i>línea de tenor</i> indican lo mismo. Véase también Canto a voces.</p> <p>Pasaje o pase de dedos</p> <p>Cambio de dedo o de posición manteniendo la tecla oprimida a fin de que no se note ningún cambio en la fluidez de interpretación en los instrumentos de teclados.</p> <p>Pedales</p> <p>En el órgano, el teclado que se toca con los pies. En el piano, al presionar el pedal derecho se alarga el sonido de la nota, y al presionar el izquierdo el piano suena con suavidad.</p> <p>Pedal fuerte o de expresión</p> <p>El pedal derecho del piano, para alargar o prolongar los sonidos.</p> <p>Pentagrama</p> <p>Una gráfica de cinco líneas y cuatro espacios en los que se anota la música.</p> 
---	---	--

93

<p>Pentagrama de las voces graves o de la clave de FA</p> <p>El pentagrama que contiene la clave de FA.</p>  <p>El pentagrama con la clave de FA está reservado para las notas graves y generalmente se toca en el teclado con la mano izquierda. Véase también Clave.</p> <p>Pentagrama de SOL o de las voces agudas</p> <p>El pentagrama que tiene la clave de SOL. Este pentagrama es para las notas altas y por lo general se toca con la mano derecha. Véase también Clave.</p>  <p>Pie</p> <p>Término de órgano que se usa para designar la afinación de un conjunto o juego de tubos. Se indica con un número acompañado del símbolo de pie o apóstrofe ('). Por ejemplo, 8' representa el tono similar al del piano, 16' es una octava más baja y 4' es una octava más alta.</p> <p>Pieza coral</p> <p>Una pieza musical escrita para coro o coros vocacionales.</p> <p>Pistones</p> <p>Botones redondos que por lo general se encuentran inmediatamente abajo de los teclados manuales del órgano, que se usan para hacer cambios rápidos de registros. Se</p>	<p>les puede programar con cualquier combinación de registros.</p> <p>Plica o rabo</p> <p>La línea vertical unida a una nota. Una nota sola en la parte superior del pentagrama debe tener la plica hacia abajo, mientras que una nota sola en la parte inferior del pentagrama debe tener la plica hacia arriba. Cuando una nota tiene dos plicas, una hacia arriba y otra hacia abajo, debe ser cantada por dos voces. Dos o más notas pueden compartir una plica cuando ambas tienen el mismo valor.</p>  <p>Poco a poco</p> <p>En forma gradual.</p> <p>Popurrí</p> <p>Una obra musical compuesta de varios himnos o melodías que se tocan sin pausas intermedias, como si fueran una sola pieza.</p> <p>Postudio</p> <p>La música que se toca al final de una reunión o del servicio de adoración. La música debe ser como una continuación del carácter de la reunión.</p>	<p>Preludio</p> <p>La música que se interpreta antes de principiar la reunión. Ésta debe inspirar sentimientos de adoración y promover la reverencia y la meditación a fin de preparar a las personas para el servicio. Muchas de las piezas llamadas "preludios" pueden no ser apropiadas para los servicios de adoración. El uso de los himnos como música de preludio es apropiado y sumamente recomendable; pero si se escoge alguna otra música, es importante hacer la selección con cuidado.</p> <p>Presto</p> <p>Véase Indicaciones de velocidad.</p> <p>Rallentando, <i>rall.</i></p> <p>Lo mismo que <i>ritardando</i>.</p> <p>Refrán</p> <p>Estríbillo o refrán. Véase Coro.</p> <p>Registración</p> <p>La acción de combinar las voces o registros a fin de producir los sonidos deseados o mezclar distintas familias de sonidos para crear un tono particular en el órgano.</p> <p>Registro</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. En el órgano, un conjunto completo de tubos que se controla con una sola tecla. Véase Voz o registro de voces. 2. Pieza del órgano que permite modificar su timbre.
--	---	---

94



Registro de base

Cualquier registro básico de 8'. Estos registros se usan para acompañar el canto congregacional, ya que el tono o altura del sonido es similar al del piano.

Registro de voces

Véase Voz o registro de voces.

Ritardando, rit.

Indicación de una disminución gradual de velocidad. Puede usarse apropiadamente al final de la introducción de un himno o al final del mismo.

Ritmo

La manera de expresar el movimiento a través del tiempo musical. Los valores de las notas (en tiempos o acentos musicales) cuando se los agrupa en combinaciones diversas dan a la música infinita variedad de movimientos ritmicos. Cuando usted da palmadas para marcar los valores de las notas de un himno, está marcando el ritmo del himno.

Rubato

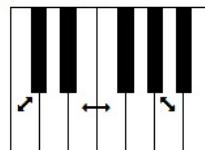
Un estilo de ritmo libre y flexible; es decir, que puede cambiar.

Salmo

Canto sacro para la alabanza. En la antigüedad, los salmos que se encuentran en la Biblia se cantaban en los servicios de adoración, en lugar de leerse. Ellos han tenido un papel importante en el desarrollo histórico de la música sacra.

Semitono

El intervalo más pequeño que existe, y que representa el intervalo entre dos teclas adyacentes.



Sempre

Siempre, continuar. *Sempre crescendo* significa continuar aumentando el volumen.

Silencio

Un símbolo que indica un descanso de cierta duración. Los silencios corresponden al mismo número de tiempos musicales que las notas con el mismo número.

- silencio de redonda o entera
- silencio de blanca o media
- silencio de negra o cuarta
- silencio de corchea u octava
- silencio de semicorchea

Símbolos armónicos o de acordes

Vea la sección 5 del *Curso de acompañamiento musical*.

Sistema

Un grupo de pentagramas que forman una línea de música a lo ancho de la página. Por ejemplo, "Tan humilde al nacer" (*Himnos*, Nº

120) tiene tres sistemas o líneas. "Conmigo quédate, Señor" (*Himnos*, Nº 98) tiene cinco.

Solo

Una obra musical para un solo intérprete o un intérprete con acompañamiento.

Soprano o primera voz

La línea vocal más alta en la clave de SOL. Véase también *Tesituras vocales*.

Sostenido

Véase *Accidentes musicales*.

Staccato

Un punto escrito arriba o abajo de una nota para indicar que ésta se debe tocar en un estilo corto y separado. Oprima la tecla brevemente, evitando dar a la nota su valor real. La última parte del tiempo se transforma en silencio, de manera que la velocidad no aumenta.



Teclado gran órgano o gran teclado

En el órgano, el principal de dos o tres teclados o manuales. En los órganos de dos teclados, el gran teclado o teclado gran órgano es el inferior; en los órganos de tres teclados, es el teclado intermedio. Véase también *Manuales teclados y Teclado positivo o de voces elegantes*.

Teclado positivo o de voces elegantes

En el órgano, uno de los dos o tres teclados o manuales. El teclado positivo generalmente se encuentra en el nivel

95

superior. Véase también *Teclado gran órgano y Manuales o teclados*.

Tempo

La rapidez con que se interpreta una pieza musical. *Tempo* se refiere a la velocidad del compás fundamental, no a la velocidad de las notas por separado.

La velocidad o tempo se indica al principio de la pieza musical de dos maneras: con palabras (véase *Indicaciones de velocidad*) o señalando el número de tiempos por minuto con una señal para el metrónomo tal como $J=66-84$ (véase *Metrónomo*).

Las marcas para el metrónomo en el himnario se proporcionan para sugerir la velocidad apropiada para los himnos. Muchos directores escogen la velocidad adecuada basándose en esa sugerencia. Las palabras que acompañan las marcas para el metrónomo permiten interpretar el sentimiento de los himnos.

Tempo I

Véase *A tempo*.

Tenor

La línea vocal más aguda de la clave de FA. Véase también *Tesituras vocales*.

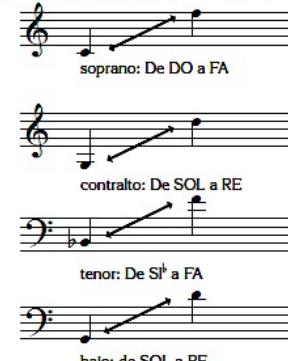
Tesituras vocales

En conjunto de los sonidos que son propios de cada una de las cuatro voces principales que aparecen en los himnos y en el canto coral: soprano o primera (la voz alta de las mujeres), alto o segunda (la voz grave de las

mujeres), tenor (la voz aguda de los hombres), y bajo (la voz grave de los hombres).



Los pentagramas que se encuentran a continuación muestran la tesitura que cada voz debe poder cantar sin mucho esfuerzo.



Tiempo

Marca el paso del tiempo musical. Es un pulso regular como el tic tac del reloj; es la

base de todo el ritmo de la música. Véase también *compás fundamental*.

Tiempo acentuado

El primer tiempo (o acento) de un compás. Es más fuerte que los demás, y el director debe marcarlo con un movimiento claro del brazo hacia abajo.

Tonalidades

El centro tonal de una pieza musical. Cada tonalidad recibe el nombre del tono o acorde sobre el que está basado.

Cada pieza tradicional de música posee un tono que sirve de base a toda progresión armónica. Por ejemplo, un himno escrito en DO mayor por lo general empieza y termina con un acorde de DO mayor. Aunque la armonía progrese y se aleje del DO durante el himno, siempre va a volver al acorde de DO debido a que es el tono central o base.

La tonalidad de un himno se puede determinar de dos maneras. La primera es examinando la armadura musical. El aprender cuántos sostenidos o bemoles tiene cada tonalidad le ayudará a descubrir la tonalidad central del himno. Véase también *Armadura musical y Círculo de quintas*.

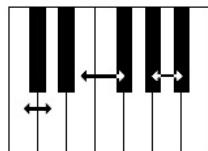
La segunda forma de determinar la tonalidad de un himno es mirar la última nota del himno en la línea más grave. Si la última nota es Do, entonces es muy probable que el himno esté escrito en DO mayor.

96



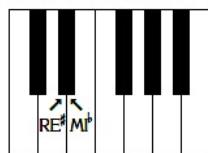
Tono

Un intervalo compuesto de dos semitonos.



Tonos enarmónicos

Tonos que suenan igual pero, debido a la relación que tienen con la escala a la que pertenecen, tienen distintos nombres. Por ejemplo, RE[#] y MI^b son tonos enarmónicos. En una escala con sostenidos ese tono se llama RE[#], mientras que en una escala con bemoles la misma nota sería MI^b.



Transposición

El cambio de una pieza musical del tono original a otro tono moviendo todas las notas hacia arriba o hacia abajo en la misma cantidad de semitonos. Algunos músicos pueden transponer la música a primera vista, mientras que otros prefieren una transposición escrita.

Uno de los propósitos de la transposición es hacer que la pieza sea más alta o más baja a fin de adoptarse mejor a la voz del cantante.

Trémolo

Registro del órgano que hace que el tono vibre. Este registro se usa generalmente cuando se toca un solo o música de preludio.

Tresillo

Grupo de tres notas que se tocan o cantan en el tiempo de uno, dos o cuatro tiempos. El tresillo que se muestra en la ilustración equivale al valor de una negra. Para contar el ejemplo, diga "uno, dos la-ma-na (o trip-e-let), cuatro."



Triada

Acorde de tres notas que consta de un intervalo de tercera y un intervalo de quinta. Las tres notas de la triada se llaman *raíz* o *tono fundamental, 3ra. y 5ta.*



Las tres notas de la triada se pueden usar en cualquier orden; cualquier combinación de DO, MI y SOL siempre será un acorde de DO mayor.

Trio

Pieza musical escrita para tres ejecutantes.

Unísono

Cuando las personas cantan al unísono, todos cantan sólo la melodía o la tonada.

Cantar al unísono puede significar cantar todos con el mismo tono, como cuando cantan las mujeres, o con una octava de diferencia, como cuando hombres y mujeres cantan juntos. El canto al unísono se acompaña por lo general con todas las partes o con otro tipo de acompañamiento en el teclado.

Valor

El número de tiempos que se dan a una nota dentro del compás.

Velocidad

Véase *Tempo*.

Verso

Véase *Estrofa*.

Vibrato

Véase *Trémolo*.

Vivace

Véase *Indicaciones de velocidad*.

Voces metálicas o reeds

Registros del órgano que imitan los instrumentos de viento y metales de la orquesta.

Voz o registro de voces

Conjunto completo de tubos del órgano que producen cierto tipo de sonido. (Los órganos electrónicos no poseen tubos pero imitan los sonidos de los órganos a tubos.) Véase también *registros*.