

**ENTRENAMIENTO VOCAL APLICADO A PERSONAS CON DIFICULTADES DE
ENTONACIÓN EN EL CURSO PRE BÁSICO DE LA ESCUELA DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DEL VALLE**

**CRISTHIAN CAMILO CORTÉS GÓMEZ
CÓDIGO 201840825**

TRABAJO DE GRADO



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
CALI
AÑO 2025**

AGRADECIMIENTOS

Gracias al maestro Felipe Estrada, mi director de trabajo de grado, por todo su apoyo, por sus observaciones constantes, consejos y recomendaciones. Gracias a la maestra Claudia Vélez por su acompañamiento al comienzo de mi proyecto de grado y también durante el desarrollo del mismo, por su apoyo constante y recomendaciones pertinentes. Gracias a la maestra Sofia Domínguez, por su entereza y colaboración al momento de permitirme trabajar con el grupo Prebásico en la Escuela de Música, por sus recomendaciones y seguimiento. Gracias Universidad del Valle por permitirme el espacio para desarrollar este bonito trabajo. Y finalmente a mi familia y amigos por todo el apoyo dado durante este proceso.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
METODOLOGÍA	11
OBJETIVOS.....	12
Objetivo General.....	12
Objetivos Específicos.....	13
CAPÍTULO 1	14
ESTADO DEL ARTE.....	14
MARCO DE REFERENCIA	20
Afinación.....	21
Entonación.	25
Ubicación tonal.	26
Afinación prefonatoria.	27
Procesos de emisión vocal.	28
Inteligencia musical.	29
Adolescencia tardía.	30
La emoción en el canto.	32
Método Kodály en Colombia.....	33
CAPÍTULO DOS, DIAGNÓSTICO	38
Diagnóstico grupal – sesión uno	38

Diagnóstico individual – Sesión dos.....	42
Resultados individuales y observaciones del diagnóstico individual.....	48
CAPÍTULO TRES, INTERVENCIÓN.....	51
Tercera sesión: Icebreakers.....	51
Cuarta sesión: Voz de cabeza y voz de pecho.	55
Quinta sesión: Voz interna – afinación prefonatoria.....	60
Sexta sesión: afinación prefonatoria – parte 2	64
Séptima sesión: Canto a unísono con ostinatos rítmicos	69
Octava sesión: Canto a unísono con ostinatos melódicos	74
Novena Sesión: Canto a dos voces	79
Sesión final – Recopilación	83
CAPÍTULO CUATRO, CONCLUSIONES	87
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.....	92

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1

Signos Curwen, método Kodály en Colombia 34

Figura 2

Sa-chi-chi 39

Figura 3

Bartolo 52

Figura 4

El pilón 53

Figura 5

Prepare the way of the Lord 56

Figura 6

Escala pentatónica mayor 57

Figura 7

Ejercicio de afinación prefonatoria #1 65

Figura 8

Ejercicio de afinación prefonatoria #2 66

Figura 9

<i>El tordo</i>	69
Figura 10	
<i>Ostinato rítmico #1</i>	70
Figura 11	
<i>Ostinato rítmico #2</i>	71
Figura 12	
<i>San José y María</i>	71
Figura 13	
<i>Escala de calentamiento vocal</i>	74
Figura 14	
<i>Ostinato melódico</i>	76
Figura 15	
<i>San José y María, parte 2</i>	80

RESUMEN

Este trabajo presenta el desarrollo de unas herramientas y ejercicios musicales planteados para el mejoramiento de los procesos de emisión vocal de un grupo de estudiantes del curso Pre Básico del Plan Pentagrama de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, realizado durante el primer semestre del año 2024. Para la implementación de estas herramientas y ejercicios planteados, se ha elaborado un taller de entrenamiento vocal y auditivo que pretende explorar algunas dificultades percibidas en el grupo a trabajar, en torno a la afinación y la entonación, buscando alternativas musicales, dentro de la práctica del taller, que permitan a los estudiantes explorar y conocer mejor su voz, mejorando así en la ejecución de su instrumento vocal.

Para el desarrollo de esta propuesta se plantea este documento organizado de la siguiente manera: En el primer capítulo se presenta en detalle la metodología propuesta para poder llevar a cabo este trabajo, la hipótesis planteada, y un marco de conceptos que permita comprender la problemática a trabajar, amarrado a un estado del arte en el cual se pueda observar cómo otros autores con mayor experiencia y conocimiento han abordado este asunto. En el segundo capítulo se hace una descripción del diagnóstico grupal e individual realizado. En una tercera etapa se presenta el desarrollo del taller, capítulo que titularemos «*Intervención*». Y finalmente en un capítulo cuatro se presentan las conclusiones del autor de este trabajo.

Palabras clave: Taller de pedagogía vocal, afinación, ubicación tonal, procesos de emisión vocal, registro vocal, adolescencia tardía, inteligencia musical, afinación prefonatoria, método Kodály.

INTRODUCCIÓN

El siguiente documento es el resultado de diferentes interrogantes que me he planteado a lo largo de mi carrera como Licenciado en música, tanto dentro del marco académico de la Universidad del Valle, como en otros contextos, previos a mi experiencia como estudiante universitario. Una de las preguntas más difíciles que me he planteado ha sido: ¿Puede cualquier persona, independiente de su educación musical, contexto cultural o social, ser capaz de cantar de manera entonada y con una afinación precisa? Y es que cuando empecé a tener mi primer acercamiento a la música de forma empírica¹, podía notar cómo algunas personas al cantar no lograban entonar adecuadamente, y algunas otras no lo hacían ni remotamente bien. Siempre escuché decir que era una cuestión de “talento”, que algunas personas nacían con una capacidad innata para afinar, y que esto se relacionaba directamente con una vocación para el canto o la música. Por lo cual, cuando pude identificar en mis prácticas vocales que yo podía cantar afinado y que mi entonación, aunque no era perfecta, era buena y clara, creí que esta capacidad era una habilidad que se heredaba y se adquiría de nacimiento. Sin embargo, al cursar mis estudios universitarios, y al enfrentarme de manera formal a las dificultades del entrenamiento auditivo y la práctica vocal, me fui encontrando con algunos fenómenos muy interesantes en el camino. Algunas personas, por ejemplo, afinaban de manera extraordinaria su instrumento, que no era vocal, como un violín, una trompeta, una flauta, etc., pero a la hora de cantar les costaba mucho trabajo afinar de manera precisa o encontrar la altura correcta para ejecutarla con su voz. Parecía como si su oído no fuera el mismo cuando cantaban que cuando tocaban su instrumento, como si fuera otra persona diferente.

Diversos estudios de caso como el taller de pedagogía vocal propuesto por María Olga Piñeros y Genoveva Salazar (2008), han investigado acerca de este importante asunto y han desarrollado materiales que pretenden no solo entender la problemática, sino aplicar unas técnicas y prácticas vocales, con el fin de mejorar los procesos educativos de los estudiantes. Los resultados obtenidos hasta ahora de estos estudios brindan un panorama alentador acerca del amplio trabajo que resta por hacer en esta materia, con la motivación de avanzar más en esta área, desarrollando pedagogías frescas y novedosas que junto con el estudio de la técnica vocal permitan alcanzar cada vez resultados más satisfactorios.

Lo que se pretende con este trabajo es responder a la pregunta: ¿cómo mejorar la entonación vocal en estudiantes con dificultades auditivas del curso prebásico de la Escuela de Música de la Universidad del Valle?, lo que permitirá entender el problema para poder ayudarles en su proceso educativo. A la vez desarrollar un material que pretende no solo recolectar y aplicar las técnicas y estrategias abordadas en investigaciones similares que han tenido resultados positivos, sino también elaborar propuestas metodológicas específicas que se ajusten a las necesidades del grupo a evaluar.

La voz es el instrumento pilar de cualquier músico, especialmente el de un maestro, por lo que se hace muy importante y necesario trabajar en esta área, más aún cuando es un problema que redunda dentro de nuestras escuelas de música.

Para llevar a cabo esta labor, se ha decidido estructurar el taller en tres etapas fundamentales:

Un diagnóstico. Etapa que permita identificar el grupo focal con el cual aplicar el taller, el cual se divide en dos partes: Un diagnóstico grupal, para escoger el número de estudiantes a participar del taller, los cuales hacen parte del curso Pre básico de la Escuela de Música de la Universidad del Valle; y un diagnóstico individual, el cual se realiza posteriormente con el grupo escogido, para identificar las dificultades que presentan cada uno de los estudiantes, con el fin de proporcionar herramientas específicas para las necesidades encontradas. La intervención. Etapa en la cual, previa planeación, se hará uso de las diferentes herramientas planteadas, en un desarrollo de clase en el cual lo que se busca es hacer música juntos. Aunque las dificultades descritas presenten un reto importante a la hora de hacer música, la planeación está estructurada de forma tal que los estudiantes puedan comprender los conceptos de manera clara, sin tener que ser explicados, sino de forma práctica y gradual. Uno de los propósitos a lograr es que el estudiante se pueda sentir cómodo y libre de expresarse musicalmente durante el taller para una mayor efectividad del mismo. Finalmente, las conclusiones. Más que encontrar una solución definitiva a los problemas de entonación del grupo a trabajar, se busca que el estudiante pueda conocer mejor su propio instrumento vocal, que tenga un acercamiento amable y musical a éste y que pueda encontrar en este taller herramientas que no va a olvidar, sino que va a aplicar durante el resto de sus procesos educativos y prácticas musicales. Se pretende demostrar la incidencia de este taller en los procesos de emisión vocal del grupo a trabajar y resaltar la importancia de este tipo de trabajos a la hora de trabajar con grupos vocales y con músicos en general.

METODOLOGÍA

Este trabajo de grado tiene un enfoque metodológico mixto, con el que se buscó establecer una relación de incidencia del material de entrenamiento vocal propuesto a usar con el grupo de estudiantes escogido como parte del diagnóstico con las dificultades de entonación descritas en el marco teórico, que se pueden apreciar de diversas formas en cada uno de los estudiantes. Se ha realizado un estudio de caso sobre un grupo focal seleccionado, por lo que se hizo necesario medir de manera objetiva las dificultades de entonación y clasificarlas, para poder compararlas finalmente con los resultados obtenidos al final del trabajo de entrenamiento vocal.

La técnica de investigación utilizada es el trabajo experimental, lo que ha permitido entender la problemática de entonación en un grupo específico, pudiéndose así discriminar las dificultades individuales de los estudiantes para que, al desarrollar el material de manera práctica se pudiera determinar la importancia de este trabajo y el aporte que tiene al interior del aula de música y en la labor pedagógica de los maestros de canto y música en las escuelas.

Como fase inicial se ha realizado una revisión documental con el fin de describir los diferentes conceptos que abarcan la problemática de entonación dentro del grupo del estudio de caso. Para ello, dentro del marco teórico se ha profundizado en términos como la entonación, afinación prefonatoria, ubicación tonal, registro vocal, emisión vocal,

adolescencia tardía, inteligencia musical, conceptos claves para entender cómo trabajar con el grupo en aras de mejorar sus procesos de canto.

Como segunda fase se ha caracterizado la población que es constituida por estudiantes del Pre Básico de la Escuela de Música de la Universidad del Valle. Dentro de este grupo se ha realizado un diagnóstico que permitiera identificar las dificultades que abarcan sus procesos de canto, para posteriormente trabajar en ellas con el material de entrenamiento vocal. Se ha realizado también una descripción detallada del proceso de los estudiantes, para poder comparar el estado inicial previo al diagnóstico, con el avance y mejora obtenidos al final del taller.

Finalmente se realiza un análisis de la información que arroja el estudio de caso, con las respectivas comparaciones sobre el material aplicado, determinando así la efectividad del mismo. Al final de este documento se describen las conclusiones propuestas con los resultados obtenidos y la experiencia vivida con los estudiantes.

OBJETIVOS

Objetivo General

- Implementar un material de entrenamiento vocal y auditivo que permita a los estudiantes del Pre Básico de la Universidad del Valle con dificultades de entonación mejorar sus procesos de emisión vocal.

Objetivos Específicos

- Definir cuáles son los diferentes problemas que se presentan en torno al canto, tales como: entonación, afinación, ubicación tonal y emisión vocal.
- Aplicar un estudio diagnóstico de caso sobre el grupo del curso Pre Básico, para determinar cuál sería el grupo focal sobre el cual se trabajaría con el material de técnica vocal.
- Proponer y desarrollar un taller de entrenamiento vocal con el fin de trabajar los diversos problemas encontrados, realizando el estudio de cada caso y recolectando la información sobre el proceso.
- Analizar la información recolectada, comparando los resultados obtenidos con las dificultades descritas entre los diferentes estudiantes, resaltando las incidencias encontradas a lo largo de la implementación del taller.
- Exponer las conclusiones y proponer la implementación del material usado.

CAPÍTULO 1

ESTADO DEL ARTE

En torno a la pregunta ¿Cómo mejorar la entonación vocal en estudiantes con dificultades auditivas del curso Pre Básico de la Escuela de Música de la Universidad del Valle?, surge la necesidad de buscar estudios y herramientas que permitan abordar el tema con profundidad para poder entenderlo. Si bien, no es un tema nuevo a tratar, y diferentes autores han investigado y teorizado en él, sí es un área en la cual se puedan aportar metodologías frescas y herramientas nuevas, ajustadas a las cambiantes necesidades y dificultades de los estudiantes que pasan por las escuelas de música.

Es por esto que el *Taller de pedagogía vocal: propuesta de estrategias para resolver dificultades de entonación*, desarrollado por María Olga Piñeros y Genoveva Salazar (2008), es el punto de partida desde el cual se ha abordado esta investigación, ya que sirve como referencia para entender cómo se ha trabajado en torno a la problemática de la entonación en diferentes escuelas de música. Este trabajo de campo, al ser un estudio de caso detallado, permite entender la problemática como un asunto no solamente teórico, sino también práctico, y brinda herramientas muy útiles que han funcionado en el proceso, que han sido tenidas en cuenta y de alguna manera adaptadas por el autor de este trabajo, elaborando así ejercicios musicales que permitan a los estudiantes del grupo focal trabajar en los diferentes aspectos de su práctica vocal.

Alrededor de la problemática central surgen algunos conceptos muy importantes que hace falta profundizar más allá de simplemente la entonación, es por eso que las *Estrategias para*

resolver dificultades de afinación en el aprendizaje del canto en la Universidad pedagógica Nacional de Colombia de Shary Mibell Rodríguez Mesa (2017), proporcionan no solo herramientas útiles, sino algunos conceptos adicionales en torno a la afinación, que han servido de base para profundizar en el tema, a partir de los cuales se ha podido desarrollar estrategias sólidas para trabajar en el material de entrenamiento vocal y auditivo que se propone en esta investigación.

Como la población a la que está dirigido este trabajo de investigación es principalmente juvenil, encontrando en promedio jóvenes entre los 16 y 26 años, el trabajo de maestría desarrollado por la Maestra Aura Marina Vargas Enciso titulado *Estrategias de estudio y práctica por fuera del aula de música para superar dificultades de afinación en poblaciones juveniles entre 17 y 20 años* (2015), es una buena base que permite entender la problemática desde este enfoque. Es importante resaltar el hecho de que la voz en el ser humano es un instrumento cambiante, que madura con el tiempo. Por esto se hace necesario comprender la incidencia que pueden tener los cambios que se producen en la voz en la etapa de la adolescencia con respecto a los procesos del canto, y cómo puede afectar esto de alguna manera la producción de la voz en aspectos como la entonación, la afinación, la seguridad en la colocación², entre otros, que revisaremos más adelante en el marco teórico.

Un elemento en común que tienen estos trabajos de investigación, como base para el desarrollo de este proyecto es el trabajo de campo y el desarrollo de un material metodológico que se pueda implementar en cualquier escuela de música. Esto permite suplir la necesidad que se tiene dentro de la Escuela de Música de la Universidad del Valle de trabajar en los problemas de entonación de los estudiantes prontos a ingresar a los programas de música, lo

2 colocación: hace referencia al imaginario de la zona donde resuenan las vibraciones producidas al cantar, teniendo en cuenta los diferentes articuladores que intervienen en el proceso de emisión vocal.

cual resulta sumamente importante y de gran aporte, puesto que facilita el proceso de ingreso y mejora la calidad en el proceso educativo de los recién ingresados, dando como resultado un grupo más sólido en materia de entrenamiento auditivo, que es uno de los pilares de la enseñanza musical de la escuela.

Sin embargo, algo interesante a notar es que, aunque dichos autores abordan teóricamente este asunto desde los aspectos formales de la práctica vocal y el entrenamiento auditivo y tienen muchos elementos en común, como por ejemplo el trabajo corporal o postural, el control sobre la respiración, la emisión vocal y el rol auditivo de nuestro cerebro, cada uno de ellos le otorga un enfoque especial al trabajo con los estudiantes que permite, no solo resaltar la importancia de otros aspectos secundarios (si quisiera verse de esa manera) como la coordinación y motricidad, o “la emoción en el canto” (Rodríguez, 2017), o aspectos como la memoria musical y motriz, sino también la necesidad de explorar el caso concreto del estudiante, sus necesidades particulares, su contexto sociocultural y educativo; elementos que nos pueden servir para tener un panorama más amplio y práctico para trabajar en lo concreto: la persona. Estamos trabajando con individuos, no con esquemas. Las herramientas y bases teóricas a usar en este trabajo han sido pensadas para ser adaptadas a las necesidades del estudiante, pero sobre todo para ser analizadas y discriminadas por los docentes desde su rol de guías, puesto que lo que funcione con un estudiante no necesariamente funcionará con otro, lo cual nos pone en un predicamento complejo a los que trabajamos en la enseñanza, pues muchas veces nos lleva a cuestionarnos si los aspectos formales de la enseñanza que estamos trabajando son realmente efectivos para el caso concreto o nuestra metodología, didáctica o incluso el repertorio que escogemos no son los correctos. Si bien es cierto que en ocasiones algunos aspectos trabajados durante una sesión de clase pueden no ser los más

pertinentes o efectivos para el problema o dificultad que estemos abordando, cabe resaltar que a veces no se trata del tema que se está trabajando, sino más bien de una pobre articulación entre el material que trabajamos y el estudiante. No se trata de simplemente mecanizar un ejercicio musical o una escala tonal, ni tampoco de repetir hasta el cansancio unas progresiones armónicas en el piano, buscando que los estudiantes algún día logren encontrar el tono y cantarlo. No, se trata, más bien, de que un ejercicio musical (y es que nuestra labor con los estudiantes es hacer música en el aula), por sencillo que parezca, pueda desglosar de manera clara elementos que permitan al estudiante lograr un avance guiado en su proceso particular. En ocasiones, un estudiante no afina no porque no sea capaz de reproducir la altura de nota que escucha de manera precisa, sino quizás porque no se siente cómodo de cantar en el registro³ en el cual fue reproducida la nota que escuchó, o tal vez, porque no se siente seguro frente a otras personas con respecto a los prejuicios que pueda tener acerca de su voz. Allí las emociones juegan un papel importante, y éste es un caso de muchos diferentes que podrían encontrarse. Es por eso que en este trabajo se ha buscado abordar el taller desde algunos aspectos básicos y fundamentales de la práctica vocal y el entrenamiento auditivo, pero adaptados lo mejor posible a las dificultades encontradas en los estudiantes.

Como uno de los principios más importantes de este taller es no olvidar el hecho de que hacemos música con los estudiantes en el aula, se han adaptado y formulado diferentes ejercicios de postura, vocalización y respiración, al igual que repertorio, que han sido inspirados y en algunos casos tomados de material de gran valor en el área de la práctica coral y la pedagogía musical en Colombia. Por lo cual se hizo pertinente hacer una revisión del material presentado por los Maestros Alejandro Zuleta Jaramillo con el “*Método Kodály*

3 registro vocal: “grupos de sonidos en los que se divide el rango de voz: agudo, grave, medio.” (Piñeros. 2004)

en Colombia” (2003), y María Olga Piñeros con la cartilla *“Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles”* (2004) del Plan Nacional de música para la convivencia, proyecto realizado por el Ministerio de Cultura en Colombia, los cuales han no solo han investigado mucho en este asunto elaborando conceptos claves para comprender el funcionamiento de la voz de manera clara para el docente de música, sino que también han generado grandes aportes en materia de la práctica vocal en el aula, implementando repertorios maravillosos que buscan integrar todos estos conceptos en canciones sencillas, fáciles de aprender y cantar, con posibilidad de adaptar y complementar con ejercicios propios que el docente quiera realizar, y que además tienen ese componente tradicional de las músicas propias de Colombia, lo cual le da un gran valor agregado. La propuesta que se ha llevado a cabo en este taller es hacer música en el aula: jugar, cantar, mover el cuerpo, combinar de manera repetitiva, pero con pequeñas variaciones muy interesantes, diferentes ejercicios rítmicos y melódicos que permitan a los estudiantes trabajar en los diferentes aspectos de su voz, integrando otros elementos complementarios como el ritmo, la concentración, la memoria musical, todo de una manera tan fluida como fuera posible, buscando que el estudiante pueda ir encontrando una mejoría en sus procesos de emisión vocal de manera progresiva, y sin sentir la presión de que está siendo rigurosamente examinado por un maestro que quizás pudiera juzgarle o concluir sus sesiones con frases como *“No tienes el talento”*, *“No tienes oído musical”*, ¡o peor!, *“la música no es para todo el mundo”*.

Se hace necesario ver el proceso del estudiante como una inversión a mediano o largo plazo, que quizás, con mucho esfuerzo y dedicación, pueda entregar resultados prometedores pronto, pero que el hecho de que no lo haga de esa manera, o que no sea tan notorio, no quiere decir que no haya progreso. Según Zuleta (2003), cuando los niños son expuestos a una

constante actividad musical, eventualmente irán adquiriendo aquellas habilidades que se pretende desarrollen, sin necesidad de estar frecuentemente presionándolos con una actitud evaluadora o calificadora, sino que se espera que esa semilla del aprendizaje, a su tiempo, de su fruto. Si esta es la actitud que se pretende con niños, en un contexto de alfabetización musical⁴ o iniciación musical, puede ser pertinente sustraer este principio de la enseñanza infantil para ser aplicado con estudiantes que, muy posiblemente, no tuvieron un contexto de educación formal previo a su paso por el curso Pre Básico y que, es más, observando las dificultades que algunos de los estudiantes presentan, se podría inferir que los modelos de canto necesarios para un correcto desarrollo de las habilidades musicales del estudiante en su infancia y posterior a ello, fueron casi inexistentes.

Según Zuleta (2003), un correcto modelo de voz cantada⁵, es indispensable en los procesos de afinación de los niños, por lo que es muy probable que el estudiante de música que no afina ni entona adecuadamente no tuvo un correcto modelo de voz cantada durante las primeras etapas de su vida; uno que le enseñara, por medio de la imitación, el mecanismo correcto para entonar, no solo en el modelo de escala⁶ dado, sino también en el registro adecuado conforme al sonido que ha escuchado. Conceptos como estos, serán abordados a mayor profundidad en el marco teórico, con el fin profundizar, para luego redondear la idea y luego ser usados en la planeación de contenido del material a usar en el taller de entrenamiento vocal y auditivo de este trabajo.

4 alfabetización musical: enseñanza formal de la escritura y lectura musical

5 voz cantada: mecanismo vocal ligero que se usa para cantar, diferente del usado al momento de hablar (Zuleta. 2003)

6 escala: notas musicales ordenadas en secuencia

MARCO DE REFERENCIA

Como parte de esta investigación es fundamental entender algunos conceptos que son la base que soportan este estudio. Los diversos autores citados en los antecedentes (estado del arte) han desglosado y profundizado en términos como: afinación, ubicación tonal, procesos de emisión vocal, entonación, afinación prefonatoria, inteligencia musical, adolescencia tardía, entre otros de suma importancia, que a lo largo de este trabajo de grado nos darán una ruta para entender la problemática central que se aborda y encontrar mecanismos efectivos que permitan solucionarla.

En un apartado posterior de este trabajo se encuentra descrita una planeación de clase por sesiones, que está diseñada y debidamente estructurada con base en este marco de conceptos. Por lo cual, se ha decidido presentar esta segunda parte del capítulo uno dividido de la siguiente manera:

1. El marco teórico general, que contiene los aspectos fundamentales a tratar en este trabajo, relacionados con la realización del taller y que utiliza como base las investigaciones y experiencia de los autores descritos en los antecedentes o *estado del arte*.
2. Un glosario, que comprende un listado de palabras o conceptos complementarios, que darán luz al lector sobre las razones por las cuales se ha escogido implementar las diferentes técnicas, ejercicios o repertorios durante el desarrollo del taller.

Nota: Para una mejor lectura y comprensión de los ejercicios realizados que se encuentran descritos en el capítulo tres, titulado “*Intervención*”, se hace uso del pie de página para direccionar al lector al apartado específico del marco de conceptos en donde se encuentra descrito y explicado a mayor detalle lo que se está realizando durante el taller. Esto facilitará la lectura fluida del documento y permitirá al lector hacer un mejor seguimiento de las planeaciones de clases planteadas en el taller.

Afinación.

En cortas palabras, “afinación se refiere a sistemas fijos de alturas de sonido que dan origen a escalas”. (Rodríguez, 2017, pág. 30). Pero si intentamos comprender la afinación más como un asunto práctico que teórico, tendríamos que entender entonces, que la afinación se puede clasificar dentro de tres tipos: *afinación natural*, *afinación expresiva* y *afinación atemperada* (Rodríguez, 2017, pág. 31). Siendo la primera entendida desde aspectos acústicos de los armónicos, un fenómeno físico que permitió a los teóricos en antaño establecer relaciones tonales y plantear las escalas musicales por una relación de frecuencias; la segunda, es de carácter muy práctico, puesto que relaciona al cantante directamente con la comprensión armónica y melódica de lo que está cantando, donde un sonido (aunque sea el mismo sonido), no tiene el mismo carácter cuando se entiende como tercera de un acorde, que cuando se entiende como sensible de una escala. Esto nos genera una sensación muy subjetiva, pero a la vez precisa, debido a las relaciones armónicas de la música, de lo que sería la afinación; la tercera, es de carácter netamente teórico, donde se conciben los sonidos enarmónicamente iguales desde una perspectiva de emisión vocal. Es decir, que, en una escala de Do mayor, la

nota *mi*, que es tercera de la escala y también del acorde principal de la tonalidad, en la escala de Fa mayor sería sensible de la tonalidad, ya que es el séptimo grado de la escala: Fa, Sol, La, Si bemol, Do, Re, Mi, y sin embargo, a diferencia de las dos categorías de afinación anteriores, esto no tiene ninguna relevancia, puesto que se conciben como dos notas iguales.

Según el Diccionario de la Real Academia Española afinar es: “cantar o tocar entonando con perfección los sonidos” (Real Academia Española, s. f., definición 9), y para muchos autores, maestros, docentes de música, entonar o afinar son en esencia sinónimos. De acuerdo a las indagaciones y entrevistas realizadas por Vargas (2015), es complejo entrar a diferenciar y delimitar la afinación de la entonación, puesto que aún diferentes autores de renombre como el Maestro Alejandro Zuleta, consideran ambos conceptos como similares o de uso práctico indistinto.

Es interesante también notar lo que sugiere Appelman (1967) al decir que la altura de un sonido para la persona que lo escucha está de alguna manera afectado o relacionado también por otro aspecto como la intensidad y el timbre del sonido, no solo el fenómeno sonoro de la frecuencia. El autor explica sobre un experimento en el que algunos cantantes son requeridos para imitar el sonido de un Do reproducido por un diapasón, y cuando este suena más cerca del oído, el cantante, al intentar imitar el sonido o la altura de sonido en realidad ejecuta un sonido más grave, y el oído confunde el sonido más fuerte con un tono más grave.

Este fenómeno anteriormente descrito soporta un poco la idea del Maestro Zuleta que sugiere la importancia de un modelo vocal cantado con una entonación clara, suave, y un timbre sonoro claro y más brillante, que permita al escuchante entrenar su oído sin la molesta distracción que puede producir el efecto de intensidad al confundirlo con distorsión del tono.

En mi práctica como cantante y estudiante de música, y como docente de personas que quieren aprender a cantar correctamente, he podido encontrar diferencias sutiles, pero importantes a la hora de diferenciar la afinación de la entonación. Para esto, se hace necesario comprender la afinación como algo no separado de otros aspectos fundamentales del proceso de producción vocal. Por ejemplo, un estudiante podría entender teóricamente las relaciones tonales de una escala musical; podría incluso, ser capaz de identificar los diferentes grados de una escala tonal como Do mayor, e intentar reproducirlos de manera correcta, encontrando la altura aproximada de cada nota, imitando correctamente el registro, la octava específica en la que se encuentra la nota y, sin embargo, no afinar correctamente. Los factores por los cuales dicho estudiante pudiera no reproducir con su voz la nota dada de manera precisa, basado en un espectro de frecuencia relacionado con la teoría de los armónicos anteriormente mencionada, podrían ser muy variados. El estudiante podría tener un problema en sus cuerdas vocales, ya sea una lesión o un trastorno de su voz que requiriera terapia fonoaudiológica. El estudiante podría estar nervioso, inseguro, ocasionando que su emisión vocal no fuera buena; que no hubiera un suficiente apoyo del aire⁷ o un cierre adecuado de sus cuerdas vocales⁸. Algunas personas tienen estos aspectos prácticos del canto ya aprendidos o mecanizados, de tal manera que no se hace suficiente conciencia en las escuelas o prácticas pedagógicas musicales de la importancia de aprender estos mecanismos por medio de la práctica constante y el hacer musical. Muchos jóvenes y adultos carecen de estas herramientas, debido a que en las primeras etapas de su vida no tuvieron unos modelos vocales adecuados, ni unas prácticas musicales propicias que les permitieran interiorizar, ejecutar y mecanizar estos conceptos que a veces parecieran meramente teóricos, y que cuando ya los docentes tienen que enfrentarse con estas situaciones con los estudiantes que ingresan a las escuelas, pareciera que fuera un problema de ellos y que sencillamente carecen de talento o habilidad.

Conceptos como los anteriormente mencionados serán entrelazados y relacionados durante el desarrollo de todo este capítulo, pues se considera que el problema no se puede concebir como un fenómeno aislado.

Para Vargas (2015), la experiencia de vivir el hacer musical es fundamental para ser conscientes de una correcta afinación. Por eso, algunos estudiantes que comienzan su aprendizaje musical y sus prácticas del canto desde la juventud o en una adolescencia tardía, les cuesta tanto reconocer el objeto sonoro, es decir, su propia voz cantada, ocasionando confusión en el estudiante y una incapacidad parcial de relacionarse con el mundo sonoro.

Incluso es tal el nivel de frustración que esto puede generar en un estudiante, que éste preferiría, muchas veces, no involucrarse en el canto de ser posible. Estos suelen ser los casos de aquellos estudiantes que no participan del canto en las prácticas vocales de grupo, que no “sacan su voz” o que prefieren esconderse o “camuflarse” detrás de aquellos estudiantes, quizás, más seguros y participativos durante las sesiones de clase.

Precisamente, uno de los objetivos de este trabajo es hacer música de forma divertida, dinámica y sencilla, de tal manera que el estudiante olvide por un momento la idea de que está siendo evaluado por la cualidad de su voz y las herramientas vocales que pueda carecer. El Maestro Alejandro Zuleta en el *Método Kodály en Colombia* (2003) sugiere el principio pedagógico de hacer música constantemente en el aula y que a través de los ejercicios musicales se puedan sustraer las diferentes herramientas para interiorizar, comprender y luego mecanizar cada uno de los conceptos teóricos, y no al revés. No podemos pretender que el estudiante asimile una serie de conceptos, teorías, y ejercicios abstractos, para una vez

que los aprenda (si es que logra siquiera entenderlos), pueda ejecutarlos en clase por medio de un repertorio completamente desarticulado de su proceso de aprendizaje.

Entonación.

Si la afinación, dentro de sus tres tipos ya mencionados anteriormente, es la precisión a la hora de ejecutar una nota musical o reproducir un tono específico dentro de un rango determinado de frecuencia sonora (independiente de su contexto armónico o melódico), la entonación sería entonces, acorde a lo que dice Piñeros, Salazar (2008): la reproducción o ejecución de una altura determinada, que sugiere una categoría de altura que corresponde a su vez a un sistema diferenciado y preciso de relaciones interválicas de la escala cromática de 12 tipos de altura. Para entenderlo de otra manera, podríamos decir que, en un sistema numérico, la entonación estaría delimitada por los números enteros del 1 al 12, y la afinación estaría dentro de esos números enteros, comprendido por los respectivos decimales. Por ejemplo, el número 1,01 aunque bien se encuentra dentro de la categoría del Uno, está ligeramente por encima y, por otro lado, el número 1,95 se encuentra un poco por debajo del número 2, pero hace parte de la categoría de altura del número 2. Una persona podría ejecutar, con su voz, un conjunto de notas que correspondan a los grados tonales de una escala musical, por ejemplo: 1-2-3-4-5, y aunque las notas correspondan correctamente al modelo tonal presentado, la precisión en la afinación de dichas notas podría ser, por ejemplo, la siguiente:

0,91-2,07-3,1-3,89-4,9, siendo así una entonación correcta, o una correcta identificación de la relación interválica del modelo de escala presentado, más no una afinación muy precisa.

Piñeros, Salazar (2008) sugiere que, en la emisión vocal del sonido, el proceso de entonación involucra otros aspectos complementarios tales como la postura del cuerpo, la coordinación

motriz, la respiración, el funcionamiento del aparato vocal, y un imaginario del sonido que se pretende cantar. Finalmente, una correcta entonación se refiere a poder exteriorizar estas alturas tonales, mediante la voz, involucrando de la manera más correcta posible los aspectos ya mencionados. Vargas menciona un poco sobre este asunto, soportando la idea de involucrar otros aspectos a la escucha y la afinación, entendiendo la afinación en este contexto también de la entonación, diciendo: "...La falta de conciencia en la escucha por ausencia de estímulos adecuados, afecta la afinación vocal. Este proceso de escucha y afinación, al ser de connotación enactiva se ve afectado por la postura corporal.", y continúa diciendo: "Finalmente, se expone la manera en que el aprendizaje cooperativo puede influir de manera positiva sobre el desarrollo auditivo y la importancia de la balanza entre el hacer musical y la teorización..." (Vargas, 2008, Pág. 39)

Ubicación tonal.

Acerca de este concepto podemos decir que: "se refiere a la correspondencia entre la o las alturas reproducidas y las percibidas auditivamente, con relación a un modelo dado." (Piñeros, Salazar, 2008, Págs. 117-118). Es decir que aquí juega un papel importante no solo la reproducción posterior del modelo presentado, sino también la percepción auditiva del sonido en sí mismo, proceso mediante el cual el cerebro es capaz de organizar ese sonido o sonidos dentro de una categoría de alturas muy específica, de mayor o menor precisión en cuanto a afinación se refiere. Cabe resaltar que, dichas relaciones de alturas se consideran enmarcadas dentro de las 12 clases de altura que se derivan de la escala cromática que se mencionó anteriormente.

Si bien esta capacidad de ubicar tonalmente los sonidos parece ser algo muy natural e instintivo para un músico, es importante resaltar que, hace parte del entretejido que hay detrás de un entrenamiento auditivo y unos procesos de aprendizaje musical propios de las escuelas de música, pero que, en el caso de las personas que no han pasado por la academia y son capaces de hacerlo también con naturalidad puede deberse a situaciones ya mencionadas en apartados anteriores en este documento, tales como tener un modelo o modelos vocales adecuados durante la infancia, y haber gozado de espacios de enriquecimiento musical en la escuela y en el hogar, en donde primaba el canto y el juego, y el constante hacer musical desde los elementos más sencillos por medio de la observación y la repetición.

Afinación prefonatoria.

“La afinación prefonatoria es una afinación mental que sucede cuando el cerebro manda el mensaje a los nervios de la laringe, para que los cartílagos y los pliegues vocales se coloquen en la posición con la tensión y la masa necesarias para producir el sonido en el que se está pensando, antes de que vibren los pliegues vocales. La afinación prefonatoria está directamente ligada al oído interno” (Piñeros, Salazar. Pág. 119).

Así mismo, Piñeros (2004) sugiere en la cartilla de *Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles* que, según las diferentes investigaciones hechas por especialistas, hoy podemos asegurar que cada una de las partes del aparato vocal involucradas en el proceso de emisión realizado por los pliegues vocales, se preparan previamente a la fonación para emitir

un sonido de determinada altura, acorde al modelo escuchado. Este proceso está directamente relacionado con la **Memoria física**¹⁰ y la **Memoria Tonal**¹¹.

La habilidad de entonar correctamente es algo que se entrena, y requiere preparación mental para poderse realizar. Una vez que se perfecciona es posible hacerlo de una forma tan natural que pareciera que no requiere esfuerzo alguno, sin embargo, las personas que practican el canto profesionalmente saben que una canción o repertorio pueden tener un alto grado de complejidad técnica, haciendo que entonar o afinar de manera precisa ciertas notas se haga más difícil, aunque esto esté más relacionado con el proceso técnico de la cualidad de sonido que se espera, y no tanto del proceso mental de identificar la altura y posteriormente reproducirla, puesto que, una vez éste ha sido entrenado, se hace más fácil.

Procesos de emisión vocal.

Como parte de los procesos de emisión vocal, los autores del taller de pedagogía vocal (2008) comprendieron que al diagnosticar al grupo con respecto a la entonación había que entender tres aspectos fundamentales:

- La seguridad en la emisión: lo cual significa preparar el sonido a emitir, que incluye contar con una imagen mental del sonido desde antes de producirlo, y anticipar qué energía se puede necesitar para poder hacerlo.
- El flujo de aire: el cual cuando es correcto logra un sonido que se percibe como continuo, firme y constante. El sonido que emite un cantante cuando tiene un buen flujo de aire es muy regular, lo que permite que el tono se perciba sin mayores variaciones en cuanto a la afinación.

10 memoria física: “Es la posibilidad de memorizar la sensación física y recordar los ajustes que debe realizar la laringe para emitir diferentes alturas.” (Piñeros. 2004, Pág. 81).

11 memoria tonal: “Es la posibilidad de imaginar, oír mentalmente y memorizar las alturas antes de cantarlas.” (Piñeros. 2004, Pág. 81).

- Espacio de la cavidad vocal: para que el sonido producido sea adecuado, se requiere que el que canta tenga un buen manejo de los articuladores¹² y amplíe su cavidad vocal, pues eso hace que el sonido se proyecte. Si la boca no se abre, el sonido se torna nasal, gutural, y puede ser difícil identificarlo.

Inteligencia musical.

Según Rodríguez (2017), el psicólogo estadounidense Howard Gardner propuso en 1993 una teoría de *las inteligencias múltiples*, dentro de las cuales se encuentra la inteligencia musical, en la que se sugiere como parte de un conjunto, que se puede desarrollar si se trabaja bajo unas circunstancias y un ambiente específicos. Bajo esta teoría habría que analizar la premisa de que ciertas dificultades o fortalezas encontradas en los procesos de emisión vocal en los estudiantes de canto no hacen referencia a un absoluto incambiable, sino que, con el enfoque correcto, es algo que se puede entender y trabajar para lograr resultados que permitan a cada uno lograr una mejora en sus procesos educativos. En la teoría de *las inteligencias múltiples* se sugiere que, como parte de la inteligencia musical, el ser humano es capaz de “apreciar, discriminar, transformar e identificar tres elementos musicales que son el ritmo, el timbre y el tono.” (Rodríguez, 2018. Pág. 18), y que esta capacidad no es algo que esté reservado únicamente para el músico de profesión, sino que cualquier persona puede desarrollarla y entrenarla. Por eso, en este taller ha decidido trabajarse con la idea de identificar las dificultades del estudiante en torno a la entonación y encontrar caminos para ayudarle en su proceso.

12 articuladores: son los diferentes órganos del cuerpo que intervienen en el proceso del canto, como: mandíbula, lengua, labios, etc. (Piñeros. 2004)

Adolescencia tardía.

Según la *American academy of pediatrics* (Allen B., Waterman H. 2022), la adolescencia tardía es un periodo de la adolescencia que comprende desde los 17 a los 21 años y puede extenderse más. En esta etapa el adolescente ya ha desarrollado su cuerpo por completo, y por lo tanto sus cuerdas vocales ya han sido desarrolladas también, teniendo en cuenta que la voz sigue en constante evolución, aun cuando a esa edad se puede saber el tipo de voz que la persona tiene. Un adolescente entre los 17 y 21 años ya no presenta los síntomas molestos en las cuerdas vocales característicos de un proceso de desarrollo que incluyen: desconexiones de las cuerdas vocales (o mal llamados “Gallos”), y el cambio de registro vocal en el cual se es más difícil alcanzar notas agudas y se percibe un sonido de su voz más grave. Como la población a la que se dirige esta investigación es principalmente adolescente, es importante tener en cuenta estos factores a la hora de realizar los ejercicios vocales y entender la

problemática de entonación, puesto que, aunque no sea un factor fundamental, si es relevante y afecta de alguna manera el proceso.

La Maestra Piñeros (2004), sugiere que, durante el comienzo de la etapa de desarrollo en la adolescencia, alrededor de los 12, 13 años, suceden unos cambios en la voz que suelen ser más significativos o notorios en los niños que en las niñas. Estos cambios generan, no solo un ajuste en su tesitura¹³, sino también en otros aspectos como el control del aire. Estas afectaciones pueden cambiar el color, la resonancia y la seguridad con la que el adolescente en transición produce su voz al cantar, generando inseguridades que, si no se atienden durante el mismo proceso de desarrollo, más adelante pueden producir mayores problemas en el canto. Es importante que el adolescente pueda comprender estos cambios y con la ayuda de un maestro de canto, ir resolviendo poco a poco las dificultades y retos que esto representa. Un adulto que no haya tenido un acercamiento a la música de niño, que no haya explorado su voz y comprendido de manera empírica los mecanismos detrás del canto, cuando pase por la adolescencia, y su voz cambie, encontrará aún mayores dificultades en torno a la entonación, por lo cual, no es de sorprenderse que muchos jóvenes adultos tengan dificultades a la hora de cantar de manera entonada y se sientan tan reticentes a mejorar en sus procesos vocales por temor a lo que desconocen y no han explorado apropiadamente en el pasado.

Uno de los pilares de este trabajo es abordar las problemáticas en torno a la entonación de los estudiantes, teniendo en cuenta el asunto del desarrollo vocal durante la adolescencia, elaborando estrategias pertinentes para su proceso de aprendizaje, que le permitan progresar de la forma más adecuada. Creemos fielmente que muchas de estas dificultades pueden mejorarse con las herramientas adecuadas y la paciencia necesaria.

13 tesitura: Rango de notas en el que se puede cantar más cómodo (Piñeros. 2004)

La emoción en el canto.

En la práctica del canto existen diferentes factores que intervienen en el proceso vocal. Uno de estos factores a tener en cuenta es la parte emocional. Según Rodríguez (2017), se ha podido constatar científicamente que diferentes emociones como la ira, el miedo, la felicidad, entre otros, afectan nuestro cuerpo, alterando nuestro ritmo cardíaco, nuestra producción de hormonas, y esto a su vez produce diferentes reacciones que inciden en el comportamiento de nuestro organismo al enfrentarnos a alguna situación en específico. Esto es, además, algo inconsciente, no es voluntario, por lo cual, no es controlado por la razón, aun cuando pueda ser previsto y trabajado de antemano con diferentes técnicas y por una consciencia de la práctica musical.

En el momento en el que un estudiante deba enfrentarse a una práctica musical colectiva o individual será susceptible a esta situación, y más aún, si no ha tenido un contexto previo de educación musical o peor aún, de iniciación musical en su infancia, que lo haya llevado a explorar su voz debidamente, a entrenar su oído, y hacer parte del hacer musical a través del canto, el juego, la risa y la espontaneidad de un aula de clase musical, donde un maestro debidamente entrenado sirva de guía.

Se hace necesario, dentro del marco de acción de este trabajo, tener en cuenta este aspecto para no acentuar los temores y ansiedades del estudiante con dificultades en la entonación, adoptando estrategias pedagógicas cómodas y pertinentes, que permitan al estudiante desenvolverse con naturalidad y con la tranquilidad de saber que no será juzgado, señalado, sino que el maestro podrá trabajar en los aspectos a mejorar de una manera sutil. Se pretende que los aspectos difíciles del proceso vocal del estudiante se aborden desde el repertorio o ejercicio musical, y que no se hagan evidentes ante otros estudiantes.

Método Kodály en Colombia

Para el desarrollo de este trabajo se ha hecho necesario el uso de conceptos, herramientas pedagógicas, y estrategias que ya han sido abordadas por autores como el maestro Alejandro Zuleta en su adaptación del “*Método Kodály en Colombia*” (2003), y “*Antología Kodály colombiana*” (2009). Estos elementos serán parte integral de este taller con el propósito de proporcionar caminos que permitan al maestro adaptar y crear ejercicios pertinentes para la problemática a abordar en torno al canto, el entrenamiento auditivo y la entonación en sí.

A continuación, se enumera algunos conceptos y herramientas clave:

- **Sílabas de solfeo numérico:** el maestro Zuleta, en su adaptación del método Kodály, desarrollado por el compositor y pedagogo húngaro Zoltán Kodály, sugiere una forma muy práctica y conveniente de entender la escala tonal. Si bien el método Kodály original utiliza un sistema de escala de “do móvil”, el cual sugiere que la escala universal de siete notas (do, re, mi, fa, sol, la, si) son transportadas a diferentes tonalidades, manteniendo su misma estructura, Zuleta utiliza la misma estructura y forma de comprensión de la escala, pero por grados numéricos, en donde la nota *do* sería remplazada por el grado 1 de la escala, y la nota *si* sería remplazada por el grado 7 de la escala. Esto permite que haya una mayor facilidad en el proceso de cantar las notas musicales, ya sea en el solfeo como en la memorización y hasta en la improvisación, y también quita el estrés que puede generar el tener que pensar en las notas con sus respectivos sostenidos o bemoles para poder mantener una estructura de escala tonal. A su vez, esto también evita que los estudiantes confundan las notas de la escala de do mayor con las notas de una escala como por ejemplo la bemol mayor, facilitando un uso pedagógico simultáneo tanto del sistema tonal móvil, como

el sistema convencional de enseñanza musical. Amarrar una sensación sonora de escala por grados también permite integrar conceptos complementarios como el de la armonía tonal, y es un peldaño adicional para la práctica de acordes, acompañamiento, canto a voces, entre otras estructuras teóricas más complejas para los que estén interesado en estos apartados.

En los diferentes ejercicios musicales, la notación musical que se usará para la escritura en este documento será la siguiente: **d** r m f s l t, señalando en negrilla el primer grado o tónica de la escala, correspondiente a los sonidos *do, re, mi, fa, sol, la, si*; también se señalará con subíndice las notas que estén por debajo de la tónica inicial, y con superíndice las que estén por encima de la octava. Sin embargo, en el momento de entonar con los estudiantes, se cantará con las sílabas de solfeo numérico las cuales son las siguientes: **un**, *dos, tres, cua, cin, seis, sie*, **un**, con sus respectivos gestos Curwen, los cuales se explican a continuación.

- **Gestos Curwen:** Corresponden a gestos o posiciones de la mano que representan los diferentes grados de la escala de do móvil (en el caso del desarrollo de este taller, sílabas de solfeo numérico). A continuación, se muestran unas imágenes donde se pueden observar los diferentes gestos Curwen para utilizar en el taller de entrenamiento vocal:

Figura 1

Signos Curwen, método Kodály en Colombia



Fuente: Imagen tomada del Método Kodály en Colombia (Zuleta, 2003).

- **Ejercicios PRE:** Parte de la metodología Kodály consiste en emplear una serie de ejercicios con el propósito de trabajar en diferentes aspectos técnicos de la voz y el entrenamiento musical. Las siglas “PRE” hacen referencia a las palabras *Postura, respiración, emisión*. En los cuales para la preparación del canto y de los ejercicios en el aula se pone de relieve la importancia de tener una buena postura al cantar, preparando así nuestro cuerpo para la actividad a realizar. El maestro Zuleta sugiere que de alguna manera es sumamente importante comprender que todo nuestro cuerpo actúa en función del canto, no solo nuestra laringe, y que esto indica la importancia de mover nuestro cuerpo antes de comenzar los ejercicios de canto, de estirar cuello, hombros, mover nuestra mandíbula, gesticular con los músculos de nuestra cara y prepararnos adecuadamente antes de la actividad vocal. Así mismo, los ejercicios de respiración son fundamentales, ya que el aire es la base y fundamento de nuestra voz. Un buen apoyo del aire y un correcto uso del mismo, así como una comprensión general de los músculos y partes de nuestro cuerpo que entran en función en el mecanismo de la respiración, proporcionan al cantante una mayor y mejor proyección de su voz, así como también una mayor seguridad en la emisión del sonido. Y por último en la parte de los ejercicios de emisión nos vamos a centrar en todo lo que tiene que ver con el sonido en sí mismo y las partes que se ven involucradas en este. Allí se tiene en cuenta los resonadores, las sensaciones que se perciben en nuestra voz a la hora de buscar una técnica adecuada en el canto, y aquí es donde se da cabida a todos los ejercicios de vocalización que encontraremos en el taller.
- **Repertorio:** Para el desarrollo del taller se hace necesario el uso de un repertorio que pueda ser adaptado para el trabajo vocal con los estudiantes, por lo cual se hará uso

de diferentes obras de la “*Antología Kodály colombiana*”, así como también de otros repertorios y ejercicios musicales para lograr los objetivos de cada sesión.

CAPÍTULO DOS, DIAGNÓSTICO

Diagnóstico grupal – sesión uno

El grupo poblacional al cual está dirigido el diagnóstico está conformado por 21 estudiantes del curso Pre básico de la Escuela de Música de la Universidad del Valle. El rango de edades de este grupo se encuentra entre los 16 y 40 años, siendo en su gran mayoría, población adolescente y jóvenes adultos entre los 16 y 24 años de edad. Los estudiantes son de procedencia Vallecaucana, de formación musical principalmente empírica y la mayoría vive en la ciudad de Cali o en sus municipios más cercanos.

Objetivo de la clase

Realizar un diagnóstico grupal, básico, que permita al autor identificar el grupo de estudiantes con el que podría trabajar en el taller de entrenamiento vocal y auditivo. Se pretende, por medio de unos ejercicios de canto, encontrar posibles problemas o dificultades en torno a la entonación y la afinación dentro del grupo de estudiantes, para así proponer el taller a realizar con ellos, junto con otros estudiantes que, si bien no presentan los mismos problemas, se pueda realizar con ellos también un trabajo auditivo, vocal y técnico que les permita mejorar en sus procesos académicos dentro de la escuela y posterior a ella.

Planeación de la sesión

1. Ejercicios de preparación

- a. Se comienza con un calentamiento vocal, explicándole a los estudiantes cómo realizar un sonido como de mugido de vaca, cerrando sus labios, y abriendo

la boca por dentro, subiendo el velo del paladar para dar un sonido amplio y relajado.

- b.** La vocalización consiste entonces en tres sonidos descendentes de la triada del acorde mayor, empezando por la tonalidad de do mayor, y subiendo cromáticamente hasta percibir dificultad vocal en los estudiantes para realizar el ejercicio
- c.** Posteriormente se realiza la misma vocalización descendentemente.
- d.** Luego se pide a los estudiantes que realicen un sonido como imitando una ambulancia, ejecutando glissandos descendentes y con la boca cerrada. Luego deberán hacerlo ascendentemente.
- e.** Posteriormente deben repetir el ejercicio anterior, pero ahora con trino de labios.
- f.** Luego se realizan ejercicios de respiración, pidiéndole a los estudiantes que repitan patrones rítmicos sencillos, improvisados por el maestro, ejecutados con sílabas explosivas como *Sh*, *Ss*, *Pa*, usando el diafragma y el aire libremente, sin vocales.
- g.** Se finaliza el calentamiento pidiéndole a los estudiantes que ejecuten con la vocal “a” una escala mayor descendente, desde el quinto grado hasta la tónica. Se busca una tonalidad cómoda para iniciar que la nota más alta no exceda el do central del piano para hombres y el sol de esa misma octava para mujeres. Por lo cual, se pide en las notas más aguda que solo canten mujeres, y en las notas más graves, a partir del sol que está por debajo del do central, que solo canten hombres.

2. Canción/juego “*Sa- chi-chi*” (Zuleta, 2009)

Figura 2

Sa-chi-chi



Fuente: Imagen tomada del libro de Antologías Kodály en Colomba (Zuleta, 2009)

- a. Se enseña la canción a los estudiantes, con entonación clara, repitiéndola varias veces hasta que los estudiantes la hayan aprendido y la canten sin problema
- b. Luego se explica el juego, de manera muy gestual, para que los estudiantes participen activamente mientras cantan.
- c. El juego consiste en que los estudiantes, organizados en círculo, deben repetir las acciones del que dirige el juego, por turnos y de forma acumulativa. El que dirige o número 1 realiza una acción A (ej: aplaudir, bailar, saltar, etc.), al ritmo de la canción, mientras todo el grupo canta la canción. En la primera repetición de la canción el número 1 (el que dirige) realiza una nueva acción B, mientras el numero 2 realiza la acción A y todos cantan. En la segunda

repetición el jugador 1 realiza una acción C, mientras el jugador 2 realiza la acción B y un nuevo jugador 3 realiza la acción A. Este juego se repite indefinidas veces hasta que todos los estudiantes hayan podido participar.

- d.** Si un estudiante se equivoca con el gesto, deberá pasar al comienzo del círculo, y ser el que dirige el comienzo de las mímicas, además de comenzar a cantar la canción para que luego todos se unan a él. Esto permite que el docente pueda escuchar al estudiante y detectar posibles dificultades para entonar o afinar correctamente.
- e.** Se realiza el juego hasta haber escuchado a todos los estudiantes. La idea es que el docente se pasee por el salón, procurando escuchar sutilmente como cantan todos los estudiantes sin que ellos perciban que están siendo examinados.
- f.** Se recomienda de manera opcional acompañar desde el piano la canción, para que los estudiantes se sientan más a gusto y sea más fácil realizar los gestos rítmicos del juego.

Después de haber realizado la sesión de diagnóstico grupal se agradece a los estudiantes por el espacio y la atención dadas, y se les dice que en una próxima sesión de clase de prebásico se les informará quienes son los estudiantes propuestos para trabajar en el taller de entrenamiento vocal y auditivo.

Diagnóstico individual – Sesión dos

Objetivo de la clase

Realizar un diagnóstico básico individual que permita evaluar la capacidad del estudiante de identificar unas alturas sonoras dentro de los parámetros de una escala diatónica en la que se usan únicamente ejercicios de grado conjunto entre el primer grado de la escala y el quinto grado.

Objetivos complementarios

Explorar la habilidad individual de cada estudiante para ejecutar ejercicios de vocalización simples y moderados como el *trino de labios*¹⁴. Adicionalmente, evaluar aspectos como: diferenciación entre voz de cabeza y voz de pecho de manera empírica, ejecución de glissandos¹⁵, posibilidad de realizar los ejercicios realizando cambios cromáticos de tonalidad sin perderse del *eje tonal*¹⁶.

14 trino de labios: es un ejercicio vocal que consiste en hacer vibrar los labios mientras se produce un sonido como intentando soplar burbujas.

15 glissando: proviene del francés *glisser* “deslizar” o “resbalar”, y lo que se percibe es un sonido fluido y rápido entre una nota y otra, haciendo que se escuche todos los sonidos intermedios. (Grabner, 2001.)

16 eje tonal: grado principal de la tonalidad, el cual da cohesión a la escala.

Planeación de clase

1. Ejercicios PRE (Postura, Respiración, Emisión): (Zuleta. 2003)

a. Estiramiento:

- i. Se realiza movimiento articular de hombros para preparar el cuerpo para la correcta postura de la práctica vocal. Los movimientos articulares de hombros se realizan hacia adelante en círculos, y luego hacia atrás.
- ii. Movimiento articular de cuello en círculos, lento y con cuidado, en ambas direcciones.
- iii. Estiramiento lateral de cuello, sosteniendo la cabeza con la mano por cinco segundos.
- iv. Se establece la postura inicial: espalda recta, cabeza recta mirando hacia el frente, hombros relajados, piernas ligeramente abiertas como a la distancia de los hombros, y rodillas ligeramente flexionadas, para evitar tensión y facilitar el apoyo abdominal al respirar.

b. Respiración:

- i. Se revisa primero la respiración individual de cada estudiante, explicando la importancia del diafragma y la expansión de los músculos intercostales en el momento de inhalar. Se busca que los estudiantes interioricen y memoricen el proceso de respiración de la forma más natural posible. también que no haya tensión en el pecho y la cintura escapular¹⁷ esté relajada, sin elevar los hombros o inflar el pecho hacia arriba en el momento de inhalar. Todo esto con el fin de

¹⁷ cintura escapular: “es un anillo óseo incompleto conformado por la clavícula y la escápula” (Guzman, 2023, Párr. 1)

lograr un proceso de emisión seguro en el que el apoyo sea el correcto, y el diafragma pueda cumplir su función de la manera más óptima como columna de aire.

- ii. Una vez establecida la correcta forma de respirar al cantar, se realizan patrones rítmicos de negras y corcheas con sonidos de consonantes explosivas “Ss”, “Sh”, “P”, “F”, “K”. con el objetivo de poner a funcionar activamente el diafragma y mostrarlo a través del movimiento abdominal generado por estos sonidos.
- iii. Se realiza el ejercicio de “la pitadora”¹⁸, ejecutando sonidos con la letra “S” con una presión de aire constante, buscando mejorar la dosificación del aire, y resaltando la importancia del apoyo del diafragma como columna de aire al cantar.

c. Emisión:

- i. Se realiza *trino de labios* libre (sin notas específicas), para practicar la ejecución. Se resalta la importancia de no empujar el aire, ni realizar golpes explosivos al comenzar el ejercicio, sino, relajar los músculos de la cara, tomar aire correctamente sin levantar los hombros, apoyar el sonido con el diafragma y mantener el sonido de manera constante. Luego con el trino de labios se realizan escalas ascendentes de cinco

18 pitadora: Ejercicio de respiración usado para trabajar el diafragma y hacer consciencia del apoyo en el canto o habla.

notas por grado conjunto, lentamente, manteniendo el pulso, y con ayuda del piano.

- ii. Se pide a los estudiantes realizar un sonido como de “mugido” de vaca o *Humming*¹⁹, ejecutando una escala de tres notas por saltos de tercera o triada mayor. El ejercicio se realiza con la boca cerrada, con apertura interna, como bostezando. Este ejercicio busca un sonido tranquilo, relajado, en el que la resonancia del sonido vaya principalmente a los resonadores superiores en la cara, nariz, cabeza.
- iii. Se finaliza el proceso de calentamiento y ejercicios PRE con los estudiantes realizando *glissandos* ascendentes y descendentes con el fin de explorar el registro grave y agudo en su totalidad, y buscando fortalezas y dificultades en el momento de hacer cambio de registro de pecho a cabeza; también para encontrar problemas actitudinales, ya que en muchos casos, los estudiantes pueden presentar un bloqueo mental al realizar este tipo de ejercicios, ya que nunca los han realizado antes, y no han tenido una educación vocal apropiada desde su infancia que les permitiera explorar y conocer mejor su voz, ocasionando dificultades posteriores en el canto.

2. **Nota:** Estos ejercicios se realizan de manera constante durante el desarrollo de todas las sesiones de este taller, con pequeñas variaciones en sonidos, escalas o intensidad.

3. Diagnóstico individual:

19 humming: técnica fonoaudiológica usada para mejorar la respiración y la producción vocal.

- a. Se realiza una prueba diagnóstica sencilla y corta que consta de tres ejercicios individuales:
 - i. Una vocalización con vocales abiertas como “A”, “O”, de tres notas, sobre una escala diatónica mayor, grado conjunto (uno, dos, tres, dos, uno), y se va ascendiendo y descendiendo, dependiendo del rango vocal del estudiante²⁰, a la siguiente escala por tonos completos, luego cromáticamente.
 - ii. Vocalización con vocales abiertas nuevamente, esta vez una escala de cinco notas por grado conjunto (uno, dos, tres, cuatro, cinco, cuatro, tres, dos, uno), igualmente ascendente y descendente por semitonos.
 - iii. Se finaliza con una escala de tres notas, triadas mayores, por salto de tercera (uno, tres, cinco, tres, uno).
 - iv. Si el estudiante realiza de manera efectiva estos tres ejercicios, se finaliza con un ejercicio aleatorio de los tres anteriores, realizando cambios de tonalidad entre ejercicio con distancias no mayores a la cuarta justa, es decir, si por ejemplo el estudiante “a” comienza con una escala de tres notas “do, re, mi, re, do”, tonalidad de Do mayor, luego ejecuta la misma vocalización en Fa mayor así: “fa, sol, la, sol, fa”.

Parámetros a evaluar en el diagnóstico individual.

- Entonación: entendiéndose como la capacidad del individuo de percibir auditivamente y ejecutar con su voz los patrones de notas propuestos siguiendo la misma estructura tonal, y la altura correcta.

²⁰ rango vocal: comprende la “total extensión de la voz de un cantante” (Piñeros. 2004).

- Afinación: corresponde a la capacidad del estudiante de ejecutar las notas dentro de un rango de frecuencia muy cercano al tono correspondiente del modelo presentado
- Voz de pecho y Voz de cabeza: se evalúa la capacidad del estudiante de distinguir su registro vocal grave (voz de pecho) y su registro vocal agudo (voz de cabeza), pudiendo ejecutar ejercicios en diferentes alturas de manera fluida, aun cuando se presente un quiebre en su voz mejor conocido como “*gallito*”²¹, algo natural en el cambio de registro de una voz no entrenada.

21 gallos: desconexión de la voz. Se produce por una irregularidad en las vibraciones de los pliegues vocales, generando un sobresalto de tono.

Resultados individuales y observaciones del diagnóstico individual.

Por razones de ética se ha decidido hacer uso de siglas para representar el nombre de cada estudiante, manteniendo su identidad anónima durante este trabajo de grado.

- **I. S.**
 - No entona correctamente.
 - Le cuesta trabajo subir en su registro medio hacia los agudos.
 - No afina.
 - No pasó del primer ejercicio de diagnóstico.
- **J. E. O.**
 - Entona intermitentemente, dependiendo del registro en el que se encuentre el ejercicio. Se percibe dificultad para entonar cuando se encuentra entre su registro medio y registro agudo.
 - Sí realiza voz de cabeza con normalidad.
 - Afinación inestable.
- **J. F.**
 - Entona con normalidad.
 - Afinación inestable.
 - Registro vocal incompleto, no voz de cabeza.
 - Realiza ejercicios hasta el segundo nivel en el diagnóstico.
- **L. F. P.**
 - Entona con normalidad.
 - Afinación normal.

- No puede ejecutar con normalidad la voz de cabeza.
- Se escucha mucho aire cuando realiza los ejercicios, especialmente en la zona media-aguda.
- **S. U.**
 - No se ubica tonalmente. intenta realizar saltos de intervalos, pero no los encuentra.
 - No afina.
 - registro vocal de grave a agudo normal.
- **S. L.**
 - Entona normalmente.
 - Afina con normalidad.
 - Se le dificulta la zona aguda, tensión en lo que parece ser su zona de *Passagio*²², se le nota mucha inseguridad al realizar los ejercicios, no proyecta la voz.
 - Realiza los ejercicios hasta el nivel tres sin problemas.
- **J. S.**
 - Ubica las alturas tonales correctamente, pero se le dificultan los saltos interválicos.
 - Afina de manera estable.
 - Puede realizar voz de cabeza, pero se le dificulta, se escucha mucho aire y poca voz.
 - Ejecuta los ejercicios uno y dos, tres se le dificulta y no lo logra.

- **C. M.**

- Entona normalmente, pero se le dificultan los saltos interválicos.
- Afina con normalidad.
- No ejecuta voz de cabeza, se le dificulta el mecanismo ligero de la voz.
- Ejecuta hasta el nivel tres del diagnóstico, pero se le dificulta el tercer nivel.

- **A. R.**

- Entona con normalidad, pero se le dificulta encontrar por momentos los grados cuando se realizan saltos interválicos mayores a la tercera.
- Afina bien, pero se le dificulta mantener una afinación precisa cuando realiza saltos superiores a la tercera.
- Dificultades para realizar el ejercicio tres del diagnóstico
- Voz de pecho y cabeza con normalidad.

- **A. L.**

- Entona con normalidad.
- Se le dificulta mantener la afinación precisa en escalas que excedan el tercer grado interválico.
- No puede ejecutar con normalidad la voz de cabeza. Se escucha mucho aire cuando se realizan los ejercicios.

CAPÍTULO TRES, INTERVENCIÓN

Tercera sesión: Icebreakers

Objetivo de la clase

Identificar habilidades musicales básicas en torno al ritmo, la imitación y la entonación, previo al ejercicio de diagnóstico individual, integrando a los estudiantes en dinámicas de participación grupal, ayudando a romper el hielo.

Objetivos complementarios

Se pretende que los estudiantes puedan sentir por medio de las actividades de clase la comodidad para participar activamente, sin cohibirse por los preconceptos que puedan tener acerca de su voz y sus habilidades musicales. Se busca constantemente, y en cada sesión, que los estudiantes puedan explorar libremente su voz, conocer sobre ella, y atender los ejercicios propuestos de manera precisa, aun cuando les pueda costar trabajo.

Planeación de clase

Ejercicios de calentamiento vocal y postura.

1. Se realizan ejercicios de estiramiento y movilidad articular de cuello, hombros, espalda, para concientizar a los estudiantes sobre el uso del cuerpo en el canto, y su importancia en los procesos de respiración y emisión vocal.
2. Se realizan vocalizaciones con boca cerrada o *humming*, con un pequeño bostezo en la parte posterior de la boca o levantando el paladar blando, con una escala ascendente de tres notas “do, re, mi”, y se asciende cromáticamente para luego descender nuevamente hasta la nota inicial.

2. Canción/juego “*Bartolo*”.

1. Se utiliza la canción “*Bartolo*” (*Zuleta, 2009*) para romper el hielo con los estudiantes y lograr una alta participación, donde cada uno de ellos pueda sentir las sesiones como un espacio libre de prejuicios sobre su voz y sus habilidades.

Figura 3*Bartolo*

Fuente: Imagen tomada del libro de Antologías Kodály colombianas (Zuleta, 2009)

2. Por medio de esta canción se practica un pequeño giro melódico de cinco notas: Sol, La, Si, Do, Re dentro de un modelo de escala del *Do móvil*²², utilizando una melodía sencilla, en su mayoría por movimiento conjunto, con la cual se pretende buscar una entonación unísona grupal adecuada. Se busca, además, una homogeneidad de registro entre los participantes, por lo cual, se canta lo más posible entre la zona central del registro vocal de los participantes, aproximadamente *Fa, Sol, La, Sib* para los hombres, *Re, Mi, Fa#, Sol* para las mujeres. Se utiliza una escala entre esas alturas.

3. Canción “*El pilón*” (Zuleta, 2009).

1. Por medio de la canción el pilón se trabaja la memoria y la disociación.
2. Primero se aprende la canción, repitiendo varias veces las estrofas y el estribillo, utilizando gestos de apoyo que complementen la letra de la canción.

3. Se busca una entonación a unísono tan precisa como sea posible, por lo cual se transporta la canción a un registro vocal cómodo para todos los participantes.

Figura 4

El pilón



Fuente: Figura tomada de Antologías Kodály colombiana (Zuleta 2009)

Una vez aprendida, se enseñan unos patrones de percusión corporales repetitivos para complementar la canción mientras se canta.

Cuarta sesión: Voz de cabeza y voz de pecho.

Objetivo de la clase

Proporcionar a través de ejercicios vocales las herramientas necesarias para que el estudiante pueda identificar de manera clara la diferencia entre su registro grave (voz de pecho) y su registro agudo (voz de cabeza).

Objetivos complementarios

- Lograr una transición de un registro vocal a otro, aun cuando se perciban desconexiones en la voz, comúnmente conocidos como “gallos”.
- Reconocer por medio de las vibraciones el trabajo realizado por la resonancia superior en los procesos de emisión vocal: cabeza, nariz, frente.
- Reconocer o percibir auditivamente los grados o saltos de escala en la canción “*Prepare the way of the Lord*” (Jacques Berthier, 1984).

Una dificultad detectada en algunos de los estudiantes del grupo a trabajar es la de entonar correctamente en todo el registro vocal. Lo que nos plantea la necesidad de abordar esta dificultad y trabajar paralelamente a los ejercicios auditivos para lograr una conexión del registro más segura, que facilite la correcta entonación en cada uno de los estudiantes a través de todo el registro.

Planeación de clase

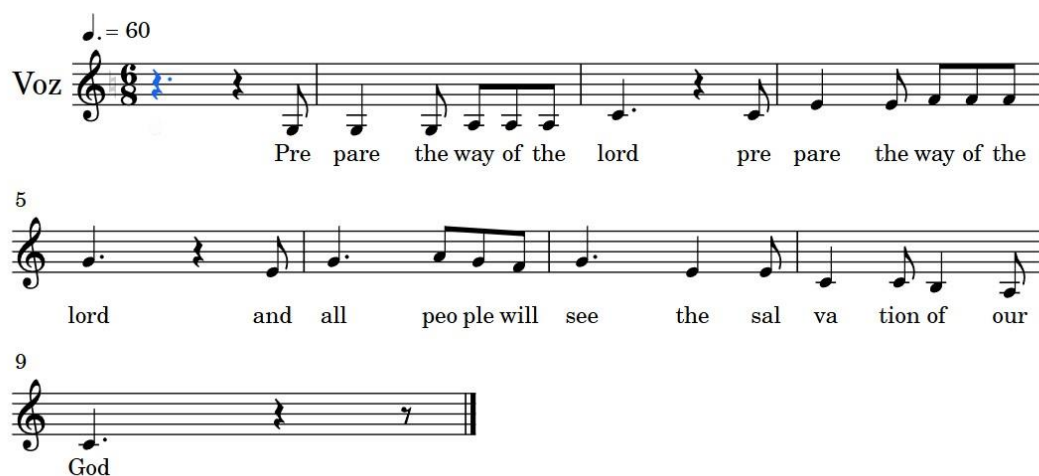
1. Ejercicios PRE, calentamiento.

- a. Todos los ejercicios a realizar durante el calentamiento tienen un enfoque parcial anclado al objetivo principal de la clase.
- b. Se realizan ejercicios de estiramiento y postura durante cinco minutos.
- c. Se realizan ejercicios de respiración intercostal diafragmática, reforzando la idea de inspiraciones que no levanten los hombros, evitando tensión, y enfocándonos en una respiración en la cual los costados se expanden, dándole un mayor espacio de funcionamiento a los pulmones y apoyo en el diafragma.
- d. Se complementan los ejercicios de respiración con sonidos de consonantes explosivas a ritmo de negras y corcheas en patrones repetitivos.
- e. Para los ejercicios de emisión se realiza el *trino de labios* con glissandos ascendentes y descendentes.
- f. igualmente se repite el “*trino de labios*” en una escala de tres notas, grado continuo: **d** r m r **d**.
- g. Se finalizan los ejercicios de emisión con glissandos ascendentes y descendentes con la vocal “U”, ascendiendo desde el grado 1 de la escala hasta el grado 5, y descendiendo nuevamente desde el grado 5, hasta el grado 3, y grado 1. Se busca un sonido muy *legatto*, para mayor efectividad en la conexión del registro y facilitar la entonación.

2. Canción “*Prepare the way of the Lord*”. (Jacques Berthier, and the Community of Tayzé, 1984)

Figura 5

Prepare the way of the Lord



Fuente: partitura adaptada del original.

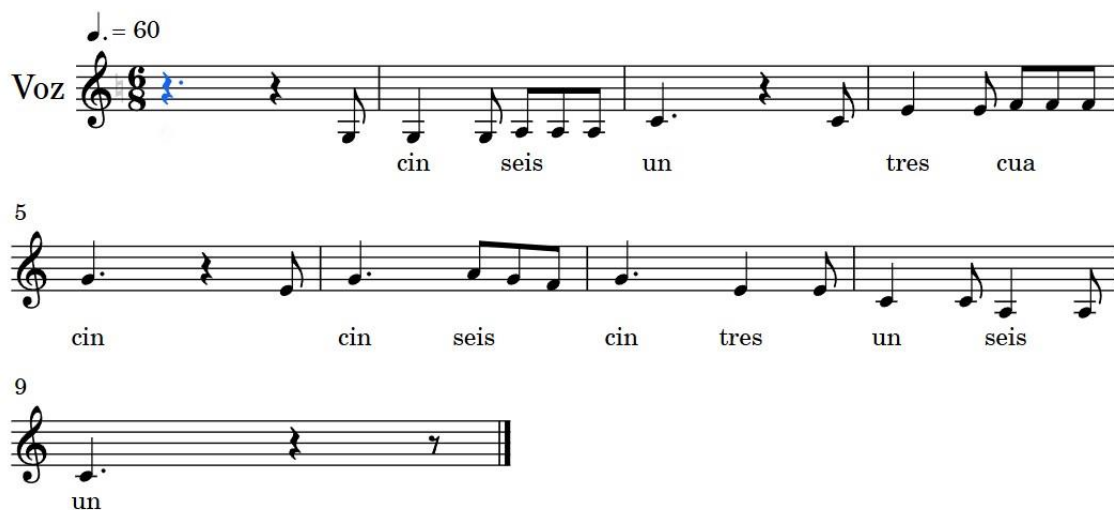
- Primero se canta la canción al unísono, varias veces, hasta lograr que los estudiantes memoricen la línea melódica y la letra.
- Una vez aprendida la canción, se transporta de tonalidad, ascendentemente, desde la tonalidad Re mayor hasta Fa mayor, buscando pasar al registro de cabeza, para explorar dificultades en la entonación y también en el registro agudo.
- Se canta la canción nuevamente, pero esta vez se entona solamente los grados de la escala cantada (principalmente la escala pentatónica), enfatizando los

grados que se escuchan en los tiempos fuertes: s₁ l₁ d, m f s, s l s m d l₁ d

como aparece en la siguiente imagen:

Figura 6

Escala pentatónica mayor



Fuente: Ejercicio vocal adaptado y creado a partir de la canción “*Prepare the way of the lord*”

- d. Se canta el anterior patrón tonal derivado de la canción, transportándolo a diferentes tonalidades, para identificar la capacidad grupal e individual de los estudiantes para entonar adecuadamente la escala y mantener la entonación en diferentes registros.

3. Cierre de sesión:

- a. La sesión cierra con unas reflexiones finales, donde los estudiantes pueden detectar algunas dificultades y mejoras en su proceso de aprendizaje.

Nota aclaratoria: los grados de la escala se cantan con las sílabas de solfeo numérico sugerido en el método Kodály en Colombia.

Quinta sesión: Voz interna – afinación prefonatoria

Objetivo de la clase

Establecer un espacio musical de escucha activa que permita a los estudiantes comprender y aplicar de manera sencilla el concepto de afinación prefonatoria por medio de ejercicios sencillos de discriminación auditiva, memoria musical y repetición de patrones melódicos basados en la escala pentatónica mayor.

Objetivo complementario

Incentivar en el estudiante el hábito de escuchar el sonido internamente antes de ejecutarlo, pensarlo amarrado a la sonoridad de la escala que se está trabajando, y posteriormente ejecutarlo de la manera más correcta posible.

Planeación de clase

1. Ejercicios PRE, Calentamiento.

- a. Se realiza movilidad articular de hombros, y cuello, estiramiento de brazos y cintura durante 5 minutos máximo.

- b. Se realiza ejercicios de respiración lenta, poniendo de relieve la importancia de no levantar hombros al inspirar, exhalando sin ejercer mayor presión de aire repetidamente.
- c. Se ejecutan ejercicios de respiración con consonantes explosivas, siguiendo patrones rítmicos de negra y corchea que los estudiantes imitan.
- d. Para el calentamiento vocal se ejecuta trino de labios ascendente, por grado conjunto desde el primer grado de la escala mayor hasta el tercer grado, y luego descendente. Se canta desde la tonalidad Do mayor, subiendo cromáticamente hasta la tonalidad Sol mayor.
- e. Para trabajar en la línea del objetivo de la clase, se les pide a los estudiantes escuchar patrones melódicos sencillos por grado conjunto entre el primer grado y el quinto grado de la escala a manera de improvisación (no más de cinco notas por ejercicio), para posteriormente repetirlos con trino de labios.

2. Escala pentatónica viva.

- a. Para esta actividad se repasa la canción “*Prepare the way of the lord*”, haciendo énfasis en las notas principales de la escala pentatónica mayor, usando las siguientes notas de la escala con Do móvil:
s₁ l₁ **d**, m f s, s l s m **d** l₁ **d**. Esto a manera de preparación para los siguientes ejercicios.
- b. Una vez los estudiantes han interiorizado y cantado los grados anteriormente mencionados, el maestro simulará estar parado en un piano y realizará pequeños saltos por grado conjunto para que los estudiantes canten acorde a la dirección en la que el maestro salta. Esta dinámica a manera de juego permite que los estudiantes puedan conectar de manera inconsciente la escala

pentatónica en su mente a la hora de cantar, aunque los saltos sean imprevisibles e improvisados. La idea es moverse por la escala libremente aun cuando se salga de la estructura de la canción de repaso.

- c. Una vez terminada la anterior actividad, se establece nuevamente la tónica de la escala o grado uno, y se muestra la postura del gesto Curwen correspondiente, para preparar para el siguiente ejercicio de escucha interna.
- d. Se canta un patrón ascendente y por grado conjunto de notas: **d r m**, utilizando los gestos Curwen por cada nota. Se repite de manera descendente. Y se pide a los estudiantes lo repitan con su mano y con su voz.
- e. Posteriormente se canta los grados de nota: **m s m**, con los respectivos gestos Curwen, y se repite con los estudiantes.
- f. Se canta ahora el patrón: **m s l**, con sus respectivos gestos Curwen, y los estudiantes imitan.
- g. Finalmente, el último patrón de notas sería: **m s l s m r d**, con sus gestos Curwen y repitiéndolo con los estudiantes.
- h. Una vez hecho esto, se pide total silencio a los estudiantes y se hace énfasis en la necesidad de estar totalmente concentrados. Se realizan gestos Curwen de las notas **d r m s l**, en diferentes patrones melódicos, por grado conjunto siempre, pero sin cantarlos. La idea es que los estudiantes **vean el gesto**, hagan el ejercicio de **escucha interna** anclado a la práctica de los ejercicios anteriores, y posteriormente ejecuten el sonido de manera grupal. Es importante que los estudiantes ejecuten el sonido y simultáneamente realicen el gesto con sus manos.

3. Se finaliza la sesión cantando nuevamente la canción “*Prepare the way of the lord*”, acompañando en la medida de lo posible con los gestos Curwen, mientras el maestro acompaña desde el piano la canción.

Nota: Aunque los ejercicios estén descritos con nombre de nota basado en la estructura del do móvil del método Kodály, al momento de ejecutarlos en clase siempre se hará con sílabas de solfeo numérico.

Observaciones de la clase:

Es importante resaltar que los estudiantes no habían trabajado antes desde el concepto de escucha interna, de preparar su voz para entonar correctamente o para utilizar el mecanismo correcto a la hora de cantar. Se pudo percibir en algunos casos confusión y dificultad para encontrar el sonido correspondiente al modelo presentado, especialmente en el momento de pensar el sonido después de ver el gesto silencioso. Es normal que el objetivo de clase no se logre inmediatamente, por lo cual se hace necesario reforzar los aspectos fundamentales de esta sesión de manera progresiva en las siguientes sesiones, buscando articular la escucha interna y la afinación prefonatoria en ejercicios posteriores.

Sexta sesión: afinación prefonatoria – parte 2

Objetivo de la clase

Articular de diferentes maneras el concepto de afinación prefonatoria, buscando que el estudiante pueda comprender mejor la escucha interna por medio de diferentes ejercicios y canciones que permitan al estudiante, de manera consciente, cantar las notas que percibe.

Objetivo complementario

Proporcionar las herramientas y ejercicios apropiados, para que el estudiante pueda identificar y catalogar los sonidos que escucha dentro de una estructura tonal basado en las sílabas de solfeo numérico.

Planeación de clase

1. Ejercicios PRE, Calentamiento.

- a. Se realizan movilidad articular de cuello hacia los lados, y luego hacia el frente, hombros con movimiento en círculo hacia adelante y hacia atrás, estiramiento de cintura con brazos extendidos hacia arriba y hacia los lados. Estos estiramientos con el fin de preparar el cuerpo para la actividad del canto y atraer la atención de los estudiantes.

- b. Se hacen muecas, abriendo la boca y estirando los músculos faciales, con el fin de romper el hielo y activar los músculos que rodean los resonadores de la cara.
- c. Se repite el ejercicio de la pitadora, propuesto en sesiones anteriores, con el fin de trabajar el diafragma y ser conscientes de la activación del mismo durante la ejecución vocal y la respiración en el canto. Se ejecuta con patrones rítmicos de negra, corchea y con dos silencios de negra o blanca para las respiraciones. Al final de cada repetición se realiza una sola expiración, a presión, buscando la mayor dosificación del aire posible, soltando todo el aire hasta agotarlo.
- d. Como calentamiento vocal se pide a los estudiantes escuchar una nota base, y se les dice que esa nota escuchada es el grado uno de la escala mayor. Se pide a los estudiantes ejecutar una escala ascendente de tres notas, por grado conjunto, y luego descendente, después de escuchar la nota base. El propósito de este ejercicio es ir preparando el oído para los ejercicios de escucha interna posterior.
- e. El patrón melódico anterior se repite varias veces, ascendiendo en la nota base cromáticamente hasta llegar a una quinta justa superior desde la nota Do, hasta la nota Sol.

2. Afinación prefonatoria, ejercicios

- a. Se realizan gestos de Curwen en silencio, pidiendo a los estudiantes que canten el patrón melódico percibido visualmente. Las notas ejecutadas con las manos son las siguientes:

i. d r m, m r d

ii. d r m r m r d

iii. d r m, s, m

iv. d r m s m r m

v. d r m, s, l

vi. d r m s l s m

Figura 7

Ejercicio de afinación prefonatoria #1



Fuente: Ejercicio de canto creado por el autor del trabajo

- b. posteriormente se ejecutan notas largas, de saltos aleatorios no superiores a la tercera, con los gestos de Curwen, para que los estudiantes los repitan después de observarlos. Este ejercicio se hace a manera de improvisación. La idea es que los estudiantes reaccionen ante patrones impredecibles de notas, y poder

- b. Se espera que los estudiantes puedan escribir esas notas que escuchan en una hoja, con sílabas de solfeo numérico, con el ritmo percibido de negras y blancas, y posteriormente cantarlas con los gestos Curwen correspondientes.
- 4. La clase culmina con unas reflexiones con los estudiantes a cerca de la importancia de trabajar la voz desde la escucha interna primero. Se resalta lo fundamental que es pensar en el sonido, contextualizarlo o amarrarlo a una escala, una sensación de tonalidad, una canción que se está practicando, etc. Es importante que cada estudiante pueda desarrollar una percepción individual del sonido, pero así mismo, poder articularlo con otros desde el canto unísono. Si bien las voces no son iguales en timbre o técnica, la altura del sonido y la precisión de la misma al ser ejecutada va a ser más adecuada en la medida en la que se pueda pensar en el sonido no como un fenómeno aislado, sino como parte de un todo.

Séptima sesión: Canto a unísono con ostinatos rítmicos

Objetivo de la clase

Integrar el ritmo de la percusión corporal al canto en unísono, con el fin de preparar el nivel de concentración y atención de los estudiantes para el canto a dos voces sencillas o canon. Se pretende que los estudiantes puedan desarrollar habilidades de independencia musical y poner el asunto de la entonación a un plano más automático.

Objetivos complementarios

Explorar el repertorio propuesto, para centrarse más en el canto que en los ejercicios vocales, con el fin de aplicar lo aprendido en sesiones pasadas a las músicas cantadas.

Planeación de clase

1. Ejercicios PRE, Calentamiento.

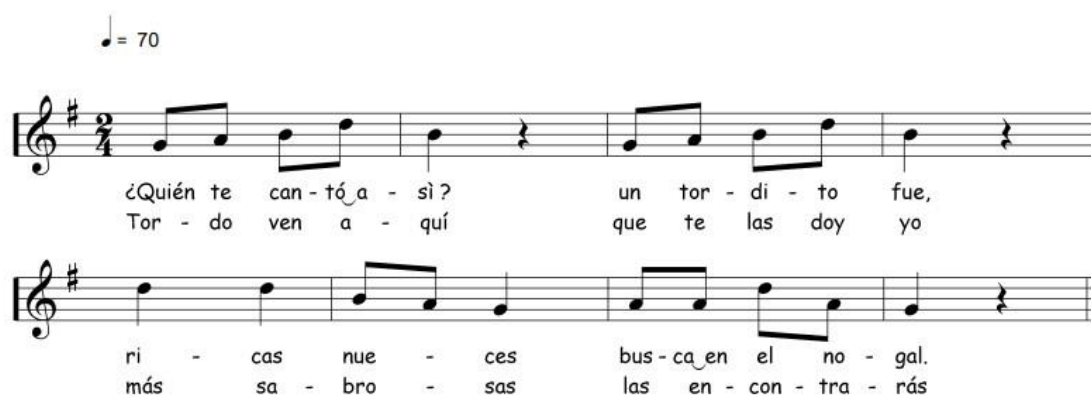
- a. Se realizan movimientos circulares con el cuello, de izquierda a derecha y luego de derecha a izquierda durante algunos segundos.
- b. Se estira el cuello hacia cada lado, sosteniendo con la mano del lado contrario de la cara, y luego se cambia de lado.
- c. Se realizan rotaciones circulares con los hombros hacia adelante y hacia atrás.

- d. Se pide a los estudiantes respirar profundo, lento, sin levantar los hombros, para luego liberar el aire con consonantes explosivas como P, K, Sh, F, en patrones de negra corchea improvisados por el maestro.
- e. Se ejecutan glissandos ascendentes y descendentes con trino de labios para trabajar los registros de grave a agudo, pasando de ser posible por la voz de cabeza tan agudo como se pueda.
- f. Se pide a los estudiantes ejecutar la siguiente escala después de escucharla, con las sílabas de solfeo numérico: **d r m s l s m r d**. Se repite este patrón melódico subiendo de tónica cromáticamente hasta una quinta justa, desde la nota Do, hasta la nota Sol, y luego descendiendo, de manera cromática también.

2. Canción “El tordo” (Zuleta, 2009)

Figura 9

El tordo



Fuente: Figura tomada de Antologías Kodály colombiana (Zuleta, 2009, Pág. 100)

- a. Se canta la canción varias veces, mientras los estudiantes la escuchan en silencio para que puedan aprenderla. Se canta con la mejor gesticulación posible, utilizando los gestos Curwen con la mano como apoyo visual de la escala pentatónica mayor.
- b. Después de varias repeticiones, se pide a los estudiantes que repitan la canción junto con el profesor, de ser posible con el acompañamiento de los gestos Curwen.
- c. Se repite varias veces hasta lograr memorizar lo mejor posible la letra y la melodía de la canción.
- d. Luego se repite la canción, realizando el siguiente ostinato rítmico encima de la canción, para que los estudiantes lo escuchen y posteriormente repitan, como se puede apreciar en la siguiente figura: *Ta, ta, ti-ti, ti-ti*.

Figura 10

Ostinato rítmico #1



Fuente: Ejercicio creado por el autor del trabajo

- e. Luego, a manera de canon, se repite una vez más la canción con el siguiente ostinato rítmico en medio de la canción: *ti-ti, ti-ti, ta, sh*.

Figura 11*Ostinato rítmico #2*

Fuente: Ejercicio creado por el autor del trabajo

- f. Se finaliza la canción con un ejercicio de pregunta y respuesta, en donde algunos de los estudiantes cantan, y los otros responden con el canon rítmico en ostinato, para luego intercambiar de roles.

3. Canción “*San José y María*”. (Zuleta, 2009)

Figura 12*San José y María*

San José y María pasaron el río
y en barco de flores lo llevan al niño.

Vamos, vamos, vamos, vamos al portal
a ver la belleza con el "azahal"

Fuente: Figura tomada de Antología Kodály colombiana (Zuleta, 2009. Pág. 186)

- a. Como preparación para la próxima sesión, se les enseña a los estudiantes una nueva canción.
 - b. Se canta la canción varias veces, esta vez con gestos alusivos a su letra inventados por el maestro.
 - c. Se pide a los estudiantes que canten la canción, realizando los gestos alusivos a la letra, y se repite varias veces, buscando la entonación más clara posible, y a su vez, que el mecanismo vocal sea el más ligero, haciendo uso, de ser necesario de la voz de cabeza.
4. La clase culmina con unas reflexiones en torno a la importancia de desarrollar la capacidad de disociación en la música, poniendo la entonación en un plano más secundario, una vez se establece una claridad de las notas a cantar, una tonalidad adecuada para la voz, y un uso adecuado de los registros vocales, para así poder hacer uso de otras habilidades musicales, por medio de la percusión corporal, la imaginación, e incluso la improvisación, como recursos complementarios.

Octava sesión: Canto a unísono con ostinatos melódicos

Objetivo de la clase

Promover ejercicios de canto y escucha activa que permitan a los estudiantes desarrollar habilidades de discriminación auditiva en torno al canto a voces con líneas melódicas sencillas y patrones repetitivos en ostinato.

Objetivos complementarios

Ejercitar la memoria musical, practicar la motricidad y coordinación por medio de los ejercicios de ostinatos rítmicos e integrar la ayuda visual-kinestésica por medio de gestos Curwen.

Planeación de clase

1. Ejercicios PRE, calentamiento.

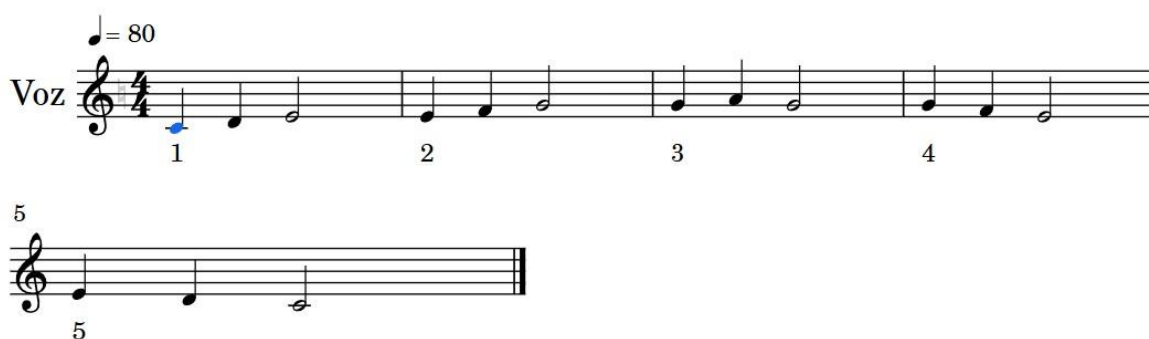
- a. Se realiza estiramiento del cuerpo completo para activar músculos y generar un ambiente de atención pidiendo a los estudiantes que realicen movimientos a petición del maestro tales como: manos arriba, a los lados, en cabeza, hombros, pies, rodillas, entre otros, mientras el maestro realiza movimientos completamente diferentes para confundir y hacer necesario una mayor atención por parte de los estudiantes.

- b. Luego se Ejecutan escalas ascendentes desde el grado 1 hasta el grado 5 por grado conjunto, y se pide a los estudiantes las canten con sílabas de solfeo numérico, y qué además, cuando canten el grado 1 toquen sus pies, grado 2 sus rodillas, grado 3 sus caderas, grado 4 sus hombros, grado 5 su cabeza, imaginando como el sonido sube tanto en altura como en la sensación de resonancia en su pecho para las notas más graves, y cabeza para las más agudas.
- c. Se realiza el último ejercicio de calentamiento vocal para introducir la dinámica de canto a voces con los estudiantes como se puede apreciar en la siguiente figura:

d r m, m f s, s l s, s f m, m r d

Figura 13

Escala de calentamiento vocal



Fuente: Ejercicio de calentamiento vocal creado por el autor del trabajo

Estudiante número 1 comienza el ejercicio, cantando las notas con la sílaba “la” y luego, estudiante número 2 comienza el ejercicio, cantando las notas de igual manera, cuando estudiante número 1 llega al segundo segmento después de la primera coma. Así. Sucesivamente, en canon, hasta que el último estudiante haya terminado la escala completa. Este ejercicio con el fin de que los estudiantes tengan un primer acercamiento a las voces simultaneas, y aunque esto genere muchas desafinaciones y desentonaciones, pueda ponerse de relieve la importancia de la escucha activa, la concentración en el rol de cada uno, y pensar el sonido como parte de una estructura organizada que hace mayor coherencia cuando se entreteje con el sonido del compañero. Este ejercicio es muy efectivo cuando hay algunos estudiantes que puedan tener problemas entonando, pero se rodeen de otros estudiantes que no tengan mayores problemas con la entonación, que lo hagan de manera adecuada, por lo cual, se hace necesario realizar cada parte del canon por lo menos en parejas, dependiendo del grupo de estudiantes con el que se trabaje.

2. Canción “El tordo”.

- a. Se repasa la canción el tordo varias veces, con los gestos Curwen alusivos a las notas musicales, buscando la mejor entonación posible y la dicción más clara.
- b. A medida que la canción se canta una y otra vez, se pide a algunos estudiantes, de manera progresiva, que realicen los siguiente ostinato melódicos con su voz, utilizando las sílabas de solfeo numérico, y que los repitan siempre que comience un compás:

d r d...

m s m...

Figura 14

Ostinato melódico #1



Fuente: Ejercicio de ostinato melódico creado por el autor del trabajo

Una vez, aprendido y ejecutado correctamente en simultaneo con la canción, se cambia a diferentes estudiantes para que realicen los ostinatos, primero a dos voces (un solo ostinato con la canción), y luego a tres voces (los dos ostinatos en simultaneo con la canción), con la intención de explorar dificultades en los estudiantes que no entonan con facilidad. Se pide a los estudiantes que ejecutan los ostinatos que realicen los gestos Curwen como apoyo kinestésico al proceso, y se procura agrupar estudiantes que no entonan correctamente con estudiantes que sí, para reforzar la idea de escuchar un modelo vocal correcto.

- c. Finalmente se cambia de tonalidad la canción, por una segunda o tercera mayor ascendente como tónica, para afianzar la idea de estructura tonal, de sensación de grados de la escala, y también para darle un poco de variedad y dificultad al ejercicio. Se sigue trabajando bajo la misma secuencia de notas, sílabas de solfeo numérico y misma dinámica progresiva de canon.

3. Como último ejercicio, se propone cantar una vez más la canción, esta vez asignando la melodía principal a las voces más claras y afinadas, y se pide a estos estudiantes realizar ostinatos rítmicos alusivos a la sesión anterior, mientras los estudiantes con dificultades de entonación realizan los ostinatos melódicos en pareja con estudiantes afinados. Luego se cambian los roles.
4. Se finaliza la sesión con unas reflexiones, se pregunta a los estudiantes cómo se sintieron y qué necesidades se pudieron encontrar para trabajar en torno a la entonación.

Observaciones de clase

Algunas cosas interesantes e importantes a resaltar de esta sesión fueron las siguientes:

- Los estudiantes con dificultades en la entonación trabajan muy cómodos en un ambiente en el que no se haga del problema un foco de atención, sino que, en simultáneo con otros ejercicios, se puedan abordar diferentes habilidades que permitan integrar soluciones prácticas para el problema de manera divertida y sencilla.
- Es importante el uso de un modelo vocal correcto, y emplearlo como asistencia en los roles en los que los estudiantes con dificultades deben trabajar más. Para ello trabajar por pares, donde uno entona y el otro tiene dificultad, es muy efectivo.
- Hacer el cambio de roles entre un ejercicio difícil y uno más familiar y sencillo entre estudiantes en simultáneo, permite que los estudiantes puedan articular las dificultades que van encontrando en el camino con los retos superados anteriormente, comprendiendo que todo hace parte de una misma estructura donde la familiaridad, la práctica constante y la escucha activa es fundamental.

Novena Sesión: Canto a dos voces

Objetivo de la clase

Integrar las herramientas adquiridas en las sesiones anteriores para montar una pequeña obra a dos voces con la mejor entonación posible, dicción clara y una técnica vocal adecuada.

Objetivos complementarios

Promover estrategias útiles para enfrentar la frustración o el estancamiento en procesos vocales con obras que se tornan difíciles.

Uno de los retos de esta sesión, que se acerca al final de este taller, es dar a entender a los estudiantes la importancia del trabajo progresivo que se ha venido realizando, no solo en la división de sesiones, sino también, en la forma en que se abordan los ejercicios. Por lo cual, en esta sesión, se hará un énfasis especial en la forma de trabajar los diferentes ejercicios, para que los estudiantes encuentren mecanismos, formas de estudio y práctica musical útiles para sus posteriores proyectos.

Planeación de clase

1. Ejercicios PRE, calentamiento

- a. Se realizan ejercicios de respiración profunda, estirando los brazos hacia arriba, y luego bajándolos lateralmente hacia los costados con espiraciones lentas.

- b. Se repiten las respiraciones del ejercicio anterior, con movimiento circulares del cuello, y luego cambiando de dirección.
- c. Se pide a los estudiantes improvisen patrones rítmicos de negras y corcheas con consonantes explosivas a su elección para ser repetidas por los demás. El ejercicio se realiza por turnos, hasta que todos tengan la oportunidad de improvisar al menos una vez.
- d. Como ejercicio de calentamiento vocal y de escala, se propone la estructura melódica de “*Prepare the way of the lord*” de sesiones anteriores, usando las sílabas de solfeo numérico, y subiendo de tonalidad de manera cromática con la ayuda del piano:

s₁ l₁ **d**, m f s, s l s m **d** l₁ **d**, tal cual como en el ejercicio número dos de la cuarta sesión de este taller, como se muestra en la figura 5.

2. Canción “*San José y María*” (Zuleta, 2009)

- a. Se repasa la canción, repitiéndola varias veces, usando los gestos alusivos a la letra de la canción para recordarla con mayor facilidad.
- b. Se enseña una segunda parte de la canción que será usada como parte del ejercicio vocal a dos voces:

Figura 15*San José y María, parte 2*

Voz

$\text{♩} = 80$

va - mos - ya va - mos ya va - mos al por - tal

5

va-mos va-mos va - mos va-mos al por-tal a ver la be-lle - e - za

8

con el a - za - har

Fuente: Adaptación de segunda estrofa elaborada por el Maestro Zuleta.

- c. Se canta varias veces la segunda parte de la canción, haciendo uso de los gestos Curwen para las notas respectivas. Se resalta la importancia de ser muy precisos en las diferentes alturas, si es necesario, se hace más lento para cantar correctamente los saltos interválicos grandes.
- d. Luego, se canta la canción, pero esta vez con las sílabas de solfeo numérico respectivas.
- e. Se divide el grupo en dos, y se cantan las dos partes de la canción completa, de la siguiente forma, a manera de canon:
 - i. Grupo 1 comienza la primera parte, y al terminar comienzan a cantar la segunda parte, mientras el grupo 2 comienza a cantar la primera parte.

- ii. Luego el grupo 2 canta la segunda parte, mientras el grupo 1 vuelve a comenzar la canción desde el principio.
- iii. El grupo que cante la primera parte deberá realizar los gestos alusivos a la letra.
- iv. El grupo que cante la segunda parte, deberá cantar la letra de la segunda parte de la canción, y realizar los gestos Curwen alusivos a las notas de la canción.

Nota: procurar cantar la segunda parte de la canción algunas veces con letra, otras veces con sílabas de solfeo numérico.

- f. Se finaliza el ejercicio con la canción cantando todos a unísono solo la segunda parte, remplazando la letra con las sílabas de solfeo numérico respectivas, y gestos Curwen, procurando la mejor entonación posible, y el pulso más estable y parejo posible.

Nota 2: Recordar que los estudiantes con dificultades para entonar deberán ser agrupados con otros estudiantes que entonen con mayor facilidad para que puedan tener un modelo vocal correcto de apoyo.

- 3. Se finaliza la clase con unas reflexiones y apreciaciones por parte de los estudiantes sobre cómo se han sentido con los ejercicios de clase, qué les gustaría que se trabajara y las dificultades que han encontrado en el camino, para realizar una retroalimentación grupal sobre el proceso, y recordar la importancia de estudiar y practicar por etapas, de manera progresiva, usando las herramientas aprendidas en clase.

Sesión final – Recopilación

Objetivo de la clase

Aplicar de manera integral las herramientas y técnicas aprendidas durante las sesiones del taller por medio de una recopilación de repertorio que permita a los estudiantes examinar su progreso durante las sesiones de clase y encontrar una ruta de trabajo para seguir fortaleciendo las debilidades detectadas.

Objetivos complementarios

Divertirse, hacer música. Uno de los pilares de este taller es encontrar mecanismos, didácticas, para que los estudiantes puedan fortalecer aquellos aspectos técnicos por medio del hacer musical. Se busca que esta sesión pueda ser un ejemplo de cómo integrar las herramientas pedagógicas y el repertorio en busca de mejorar sus procesos vocales, pero logrando que sea divertido, interesante, dinámico, y que aun cuando el enfoque del taller sea trabajar sus dificultades en torno a la entonación, la problemática no sea puesta tan de relieve, logrando así, una mejor disposición de parte de los estudiantes.

Planeación de clase

1. Calentamiento

- a. Se realizan ejercicios de estiramiento y movilidad articular de cuello como en sesiones anteriores

- b. Se pide a los estudiantes realizar ejercicios de respiración con consonantes explosivas con patrones rítmicos diferentes por grupos de dos personas. Dos estudiantes realizan ostinatos con figuras de negra, dos estudiantes con figuras de corchea, dos estudiantes con figuras de tresillo, y dos estudiantes con figura de blanca. Se realiza este ejercicio varias veces, buscando el apoyo del diafragma, poca tensión y presión en el cuello.
- c. Se repite el mismo ejercicio intercambiando de figuras entre los grupos de estudiantes.
- d. Como calentamiento vocal se pide a los estudiantes hacer un par de rondas del juego/canción “*Sa-chi-chi*”.

2. Canción “*Prepare the way of the lord*”

- a. Se canta la canción tres veces con los estudiantes a manera de repaso. Se utiliza los gestos Curwen para reforzar la melodía con los grados numéricos de la escala.
- b. Los grados de la escala en los que se hace énfasis al realizar los gestos Curwen son:

S₁ l, **d**, m f s, s l s m **d** l₁ **d**
- c. Después de practicar varias veces la canción se divide al grupo primero en dos y luego en tres, para cantar a dos voces y luego a tres en canon. Se pide a los estudiantes cantar siempre con el apoyo de sus manos con los gestos Curwen.

3. Canción “*El tordo*”

- a. Se repasa la canción tres veces, haciendo uso del texto, con apoyo de los gestos Curwen. se pide a los estudiantes una gesticulación clara, una voz suave y ligera.

- b. Se pide a los estudiantes realizar el ostinato rítmico de la misma canción a manera de canon con las palmas, mientras cantan la canción, como se realizó en el ejercicio número dos, de la sesión siete, como se muestra en la figura 10.
- c. Luego se divide el grupo en tres para realizar ostinatos melódicos encima de la melodía de la canción de la siguiente manera, tal como en el ejercicio número dos, de la sesión ocho, como se muestra en la figura 13:
 - i. Un grupo canta con sílabas de solfeo numérico las notas: **d r d.**
 - ii. Otro grupo canta, igualmente con sílabas de solfeo numérico las notas: **m s m.**
 - iii. El otro grupo canta la canción.
- d. Se repite varias veces el ejercicio anterior intercambiando los roles entre los tres grupos. A continuación, se muestra la imagen del ejercicio anterior para una mejor comprensión:

4. Canción “*San José y María*”

- a. Se repasa la canción tres veces, usando los gestos alusivos de la letra.
 - b. Se repasa la segunda parte de la canción tres veces, haciendo uso de los gestos Curwen como apoyo melódico de los grados de la escala complementando la letra.
 - c. Finalmente se divide el grupo en dos, pidiendo a un grupo que cante la primera parte, y cuando llegue a la segunda parte el segundo grupo comenzará a cantar desde el principio, generando el canon a voces.
5. La sesión termina con unas reflexiones finales sobre todo el proceso de los estudiantes, donde manifiestan sus opiniones sobre el progreso grupal e individual, posibles retos a futuro y la idea de seguir trabajando en su voz y entrenamiento

musical. Se agradece, además, a los estudiantes por su participación, por su apoyo y compromiso, y por su buena actitud durante las diez sesiones trabajadas, deseándoles el mayor éxito en sus futuros proyectos.

CAPÍTULO CUATRO, CONCLUSIONES

Finalmente, después de un largo trabajo de investigación, de planeación del taller de entrenamiento vocal, y de desarrollo del mismo, se ha podido responder a la pregunta: ¿cómo mejorar la entonación vocal en estudiantes con dificultades auditivas del curso Pre Básico de la Escuela de Música de la Universidad del valle? Y en este apartado, se plantean tres conclusiones importantes que se exponen a continuación.

- Es fundamental conocer **cuáles son las causas o factores que afectan la voz y la entonación en el momento de cantar**, y entender que la dificultad para entonar correctamente, para afinar y para cantar de manera adecuada va más allá que del simple hecho de tener talento o no. La mayoría de estudiantes pueden llegar a hacerlo correctamente con una guía y acompañamiento adecuado, y eso es algo que se ha podido observar por medio de esta investigación. Los estudiantes que participaron del taller no solo fueron muy receptivos durante el desarrollo del mismo, sino que, además pudieron ir comprendiendo poco a poco conceptos muy importantes a la hora de cantar de manera entonada, aplicando estos conceptos de forma práctica por medio de los ejercicios planteados. Si bien, los estudiantes presentaron dificultades durante todo el taller, sí se logró percibir mejorías importantes, las cuales los mismos estudiantes pudieron reconocer al final del trabajo que se realizó con ellos. Al comienzo del taller algunos estudiantes no podían identificar alturas específicas, ni podían replicarlas con su voz, y cuando se lograba entonar una altura correctamente, les era muy difícil mantenerla y afinar de manera precisa, dando a entender que no sabían con precisión cuándo estaban entonando y cuándo no. Al suceder esto, un

maestro normalmente suele concluir que el estudiante “no tiene oído musical”, pero el desarrollo de este trabajo de investigación, nos permite comprender que, si bien el estudiante en el momento no es capaz de hacerlo, no quiere decir que no pueda desarrollar ese oído musical. Esta labor requiere de un trabajo adecuado y de mucha paciencia, tanto del estudiante como del docente de música.

Por todo lo anterior, se recomienda trabajar desde la hipótesis de que cualquier estudiante, siempre y cuando tenga uso normal de sus facultades mentales y físicas, podría ser capaz de desarrollar oído musical, independiente de lo mucho que le cueste inicialmente, siempre y cuando el maestro que haga acompañamiento a su proceso de aprendizaje se haya capacitado para identificar las causas por las cuales el estudiante presenta tales dificultades, y pueda elaborar y trazar una ruta de trabajo adecuada para el estudiante, que permita que se aborden esos aspectos técnicos y auditivos que dificultan el desarrollo musical del estudiante.

- La escogencia del repertorio, ejercicios, y herramientas pedagógicas y didácticas a usar durante el taller es clave en la efectividad de todo el proceso con los estudiantes. En el caso de estudiantes que no han podido gozar de una educación musical adecuada durante su infancia o etapa escolar, que no han tenido un modelo vocal correcto en casa, ni prácticas educativas, sociales o culturales que permitan desarrollar estas habilidades de manera natural y progresiva, se percibe una gran dificultad para ejecutar, incluso los ejercicios vocales más sencillos y un bloqueo constante por miedo a la reprobación de quienes los escuchan. Este temor se ve más acentuado por la idea que se ha venido reforzando de falta de talento y oído musical.

Al trabajar con los estudiantes los ejercicios planteados en el taller se percibió un ambiente de mucha comodidad por parte de ellos, y esto debido no solo a la actitud paciente del docente, sino al uso adecuado de los conceptos pedagógicos abordados en este trabajo, los cuales articulados a la planeación del taller, permitieron generar ejercicios musicales efectivos, sencillos, fáciles de comprender y también divertidos, por medio de los cuales los estudiantes pudieron apropiarse poco a poco de los conceptos aplicados sin la necesidad de sentirse evaluados constantemente.

Se concluye, por lo tanto, la efectividad del taller en la medida que se tenga en cuenta y se apliquen los principios pedagógicos pilares de este trabajo de investigación.

- Un aspecto muy importante al que se concluye con esta investigación es la falta de tiempo para una mayor efectividad y alcance. Si bien el trabajo realizado fue muy productivo, se resalta la importancia no solo de tener más tiempo para obtener mejores resultados con el grupo a trabajar, sino también, el poder abrir más espacios como estos, donde muchos estudiantes que aparentemente no tienen oído musical o una formación académica que los haga competitivos en el medio, sí tienen un profundo deseo de aprender y mejorar en sus procesos educativos. Estos estudiantes necesitan una atención especial, con espacios apropiados y docentes capacitados para atender estas necesidades específicas, sin sentir ese rechazo del sistema, que no les permite mejorar habilidades que con un trabajo adecuado sí se pueden mejorar.

Lo anteriormente dicho es importante no solo para los estudiantes con dificultades para entonar, sino para las escuelas de música en general, ya que el generar conciencia en la importancia de estos espacios y talleres permite poner de relieve una problemática de base que se percibe en las escuelas de música, incluso entre estudiantes de la carrera, y es el hecho de que se hace cada vez más necesario preparar mejor vocal y auditivamente a los estudiantes para el estudio musical.

Una mejor preparación previa a la carrera, y el desarrollo de más talleres de este tipo, abierto a toda clase de público, va a lograr que en las escuelas de música se encuentren profesionales mejor preparados, más competentes, y también más satisfechos con sus procesos educativos.

- Es también de suma importancia resaltar la necesidad que hubo de adaptar el desarrollo del taller y el cumplimiento riguroso de uno de los objetivos planteados inicialmente, y es el hecho de poder realizar un trabajo comparativo entre un grupo focal y un grupo de control, que permitiera analizar la información y datos concretos sobre el progreso de los estudiantes y compararlos con un grupo que no tuviera dificultades con la entonación. La posibilidad de desarrollar esta comparación y tener esa información disponible es algo que no se pudo lograr debido a las circunstancias en las que se tuvo que seleccionar el grupo con el cual trabajar el taller. Al inicio del proceso de selección se abordó a la maestra encargada del grupo Prebásico, la maestra presentó a los estudiantes, y una vez se hizo un proceso de preselección, audición y diagnóstico se notó que el grupo sería muy pequeño. Además, no había suficientes estudiantes dispuestos para trabajar en el taller como para dividirlo correctamente en un grupo focal y uno de control, por lo cual, al discutirlo con la maestra, y al meditarlo

se decidió que sería mucho más viable escoger un solo grupo entre dentro del cual se encontrara tanto estudiantes con dificultades para entonar como estudiantes sin mayores dificultades. Esto permitió que el taller se desarrollara de manera efectiva y tener un grupo suficientemente grande para poder trabajar los ejercicios planteados.

A pesar de esta situación y los ajustes que se tuvieron que realizar, se considera que el trabajo hecho no demerita un resultado favorable para la investigación, puesto que no solo se pudo evidenciar una mejora en los procesos de los estudiantes, sino que además se pudo plantar una semilla que permite abrir la puerta para trabajar en proyectos similares a futuro, con una mayor elaboración y con la coordinación del mismo programa de Música de la Escuela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

Allen B Waterman H. (2022) *Etapas de la adolescencia*. recuperado de <https://www.healthychildren.org/Spanish/ages-stages/teen/Paginas/Stages-of-Adolescence.aspx>

Appelman, Ralph. (1967) *The Science of Vocal Pedagogy*. University Press. Bloomington, Indiana. Recuperado de <https://publish.iupress.indiana.edu/read/the-science-of-vocal-pedagogy/section/772e92d2-639a-48d5-97b2-7954680adc19>

Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Recuperado de <https://books.google.es/books?hl=es&id=9DgXMPPiZJYC&q=glissando#v=snippet&q=glissando&f=false>

Guzman, M. (2023). *Cintura escapular*. Recuperado de <https://www.kenhub.com/es/library/anatomia-es/cintura-escapular-es>

Marchand, K. (2019). *Timbre Lingo | Timbre and Orchestration Writings*. Recuperado de <https://timbreandorchestration.org/writings/timbre-lingo/2023/1/26/passaggio-and-register-in-the-singing-voice>

Piñeros Lara, M. O. (2004). *Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles*. Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Área de Música, Programa Nacional de Coros. Recuperado de <https://mng.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Introducci%C3%B3n-a-la-pedagog%C3%ADa-vocal-para-coros-infantiles.aspx>

Piñeros Lara, M. O., Salazar, G. (2008) *Taller de pedagogía vocal: propuesta de estrategias para resolver dificultades, de entonación*. Artículo de investigación publicado en revista *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* (febrero 2008). (<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/2919>)

Real Academia Española. (s.f.). *Afinar*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 13 de junio de 2025, de <https://dle.rae.es/afinar#0yHSHtT>

Real Academia Española. (s.f.). *empírico*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 13 de junio de 2025, de <https://dle.rae.es/emp%C3%ADrico>

Rodríguez Mesa, S. (2017) *Estrategias para resolver dificultades de entonación en el aprendizaje del canto en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia*. Recuperado de <http://upnblib.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1629?show=full>

Vargas Enciso, A. (2015) *Estrategias de estudio y práctica por fuera del aula de música para superar dificultades de afinación en poblaciones juveniles entre 17 y 20 años*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/16592>.

Zuleta Jaramillo, A. L. (2003). El método Kodály y su adaptación en Colombia. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 1(1), 66–95. Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6420>

Zuleta Jaramillo, A. L. (2009). *Antología Kodály colombiana*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <https://ulibros.com/antologia-kodaly-colombiana-qztua.html>