



**UNIVERSIDAD NACIONAL
“PEDRO RUIZ GALLO”
ESCUELA DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS**



**“PROGRAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES PARA EL
DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL EN LOS ESTUDIANTES
DE LA ESPECIALIDAD DE PEDAGOGÍA ARTÍSTICA DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO”**

TESIS

**Presentada para obtener el Grado Académico de Maestro en
Ciencias con mención en Docencia Universitaria e Investigación
Educativa.**

AUTOR: Lic. Julio César Calderón Sanjinez

ASESOR: Dr. Percy Carlos Morante Gamarra

LAMBAYEQUE - PERÚ - 2017

**“PROGRAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES PARA EL DESARROLLO DE LA
PRÁCTICA CORAL EN LOS ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE
PEDAGOGÍA ARTÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ
GALLO”**

Lic. Julio César Calderón Sanjinez

AUTOR

Dr. Percy Carlos Morante Gamarra

ASESOR

**TESIS PRESENTADA A LA ESCUELA DE POST GRADO DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO PARA OBTENER EL GRADO ACADÉMICO
DE MAESTRO EN CIENCIAS CON MENCIÓN EN DOCENCIA UNIVERSITARIA
E INVESTIGACIÓN EDUCATIVA**

APROBADO POR:

Dra. Olinda Luzmila Vigo Vargas
Presidente del Jurado

Dra. Graciela Albino Cornejo
Secretaria del Jurado

Dr. Jorge Acosta Piscocoya
Vocal del Jurado

DEDICATORIA

A Dios, quien por su misericordia y gracia nos da vida, salud, inteligencia y fuerzas; él nos permite alcanzar aquello que nos proponemos y que es positivo y concordante con su voluntad.

A mi esposa e hija, por su comprensión, cariño y estimulación anímica y moral.

AGRADECIMIENTO

Expreso mi profundo agradecimiento a todas las personas, quienes de uno u otro modo contribuyeron e hicieron posible la culminación del presente trabajo de investigación. A la Escuela de Arte de la Facultad de Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo por permitirme verter mis humildes conocimientos en el Curso de Dirección coral. De igual modo a la Dra. Rosa Elena Sánchez Ramírez y a mi asesor de tesis, Dr. PERCY CARLOS MORANTE GAMARRA, quienes hicieron posible la conclusión exitosa de este trabajo.

“Una profunda cultura musical se desarrolló solamente donde su fundamento era el canto. La voz humana es accesible para todos y, al mismo tiempo, es el instrumento más perfecto y bello, por lo que debe ser la base de una cultura musical de masas”

Z. Kodály

INDICE

Dedicatoria.....	03
Agradecimiento.....	04
Índice	06
Resumen.....	12
Abstract.....	13
Introducción	14
CAPÍTULO I: ANÁLISIS HISTÓRICO TENDENCIAL DEL PROCESO DE LAS ACTIVIDADES MUSICALES EN EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL	20
1.1.Contextualización de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo y del Distrito de Lambayeque	21
1.1.1. Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la UNPRG.....	22
1.1.2. Escuela de Arte de la FACHSE de la UNPRG	23
1.2.Evolución histórico tendencial del Objeto de estudio.....	24
1.2.1. Realidad Problemática.....	24
1.3. Metodología de la Investigación.....	27
1.3.1. Diseño de la Investigación.....	27
1.3.2. Población y Muestra	28
1.3.3. Instrumentos de recolección	28
1.3. 4. Tratamiento de la Información	29
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	31
2.1. Teorías, métodos y referencias científicas sobre el objeto de estudio	32
2.1.1. Teoría Sociocultural de Vigotsky	32
2.1.2. Teoría Inteligencias Múltiples: Inteligencia Musical de Gardner	34
2.1.3. Método Dalcroze	34

2.1.4. Método Kodály	37
2.2. Bases Conceptuales.....	41
2.2.1. La Música	41
- El origen de la música	41
- Definición de la música	43
- La aptitud musical	44
- Organización de la Música: Elementos de la Música	45
- La notación musical y su simbología.....	46
2.2.2. La Voz.....	48
- El Aparato Fonador	49
- La higiene de la voz	51
2.2.3. El Canto	53
- Cualidades necesarias para el canto	53
- Técnica vocal	54
- Bases del canto	55
- Respiración	55
- Relajación	58
- Postura	58
- Emisión vocal	59
- Impostación vocal	60
- Vocalización	63
- Articulación	65
- Dicción	66
- Interpretación Musical	67
- Beneficios del canto coral	69

2.2.4. El Coro	72
- Las agrupaciones corales en la actualidad	76
- Práctica coral	78
- Clasificación de las voces	78
- Clasificación de las agrupaciones corales	80
- Tipos vocales en el canto coral	84
- El director del coro	84
- La colocación del coro	85
- Beneficios de la actividad coral	86
- Actividades musicales	87
CAPÍTULO III: RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN Y PROPUESTA	88
3.1. Esquema de la concreción del modelo de investigación	89
3.1.1. Resultados	89
3.2. Propuesta	105
3.2.1. Fundamentación para la construcción del Modelo Teórico de la Propuesta.	105
3.2.2. Fundamentación del Programa	110
- Presentación	110
- Objetivo	111
- Contenidos	111
- Secuencia estratégica	114
- Metodología	116
- Materiales didácticos	117
- Evaluación	117
- Desarrollo de Contenidos	118

Euritmia y solfeo rítmico según Dalcroze para desarrollar la rítmica de los estudiantes	118
Actividades Eurítmicas:.....	118
Actividad N° 01: Palabra y Movimiento	118
Actividad N° 02: Canto y movimiento	118
Actividad N° 03: Caminan libres y relajados cantando	119
Actividad N° 04: Producen clústers	120
Actividad N° 05: Solfeo rítmico... ..	121
Relajación para la concentración corporal y mental	124
Relajación pasiva	124
Actividad N° 01:	124
Relajación Activa.....	124
Actividad N° 02	124
Respiración Diafragmática	125
1. Inspiración o aspiración	125
2. Suspensión y bloqueo de aire	125
3. Expiración o espiración	125
Actividad N° 01: Respiración Básica	126
Actividad N° 02: Control de la permeabilidad nasal	126
Actividad N° 03: Ejercicios métricos para educar la respiración	126
Actividad N° 04: Salida de aire como silbido (Fuente: Madeleine Mansion) ...	127
Actividad N° 05: Diga sss.....	128
Actividad N° 06: Espire sobre zzz... éiii	128
Emisión e Impostación vocal.....	125
Actividades para trabajar los resonadores	129

Actividad N° 01: El golpe del arco del cantor	129
Actividad N° 02: Movimiento de la lengua y labios murmurando	129
Actividad N° 03: La eclosión de las vocales	130
Actividades de vocalización	130
Actividad N° 04: Vocalizan U,O,A. Ejercicios que combinen las vocales redondeadas	131
Actividad N° 05: Vocalizan E,I	132
Actividad N° 06: Ejercicios que combinan todas las vocales	133
Actividad N° 07: Actividades de articulación en el orden sugerido	134
Actividad N° 08: Vocalizan frases melódicas.....	136
Frases Melódicas con ayuda de la fononimia según Kodály.....	137
Escalas Mayor, menor y Cromática.....	139
Actividad N° 09: Sonidos largos.....	140
Actividad N° 10: Agilidad Vocal.....	141
Solfeo entonado	143
Actividad N° 01: Intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava	143
Actividad N° 02:Intervalos, consonantes y disonantes en diferentes grados de complejidad según Kodály	149
Clasificación de la voz	149
Actividad: Escalas para diferir los límites vocales	149
Práctica de Canon a 2 y 3 voces	151
Actividad N° 01: Tres voces de manera escalonada	151
Actividad N° 02: Interpretan canon a 3 voces en espiral	151
Progresiones armónicas	152
Actividad N° 02: Combinación acórdica	154

La justa entonación	154
Inicio del Canto a dos voces	155
Actividad N° 01: Pregunta y respuesta	155
Actividad N° 02: Práctica Melódica para voces mixtas	156
Repertorio sugerido para la práctica coral a 2,3 y 4 voces	157
CONCLUSIONES	176
RECOMENDACIONES.....	177
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	178
ANEXOS	186
Anexo 01: Encuesta para estudiantes	187
Anexo 02: Rutinas de entonación	189
Anexo 03: Imagen de cierre de ciclo del Coro de Pedagogía Artística.....	192

RESUMEN

La presente investigación está basada en la propuesta de un Programa de Actividades musicales para el desarrollo de la Práctica Coral, en el curso de Dirección Coral de los estudiantes de Pedagogía Artística, de la Escuela de Arte de la Facultad de Educación, de la Universidad Nacional “Pedro Ruiz Gallo” de Lambayeque – Perú, a través de una secuencia de ejercicios didácticos de respiración, relajación, emisión, solfeo rítmico y entonado, canon y repertorio para el desarrollo auditivo, rítmico y calidad interpretativa de los coreutas. La aplicación de los instrumentos de recojo de información dan cuenta de la inexistencia de material bibliográfico en la Escuela de Arte para el desarrollo del curso que se lleva en el 6to y 7mo ciclo según el plan de estudios; en efecto cada docente elabora su propio material de acuerdo a su experiencia y en forma general sin tener en cuenta las dificultades que trae consigo cada uno de los estudiantes. La investigación es de tipo Propositiva, el diseño de la investigación es mixto, no experimental, ya que se plantea un conjunto de actividades musicales organizadas, secuenciadas y experimentadas por diferentes autores en contextos diversos, pero que persiguen el mismo fin al planteado en nuestra investigación, que es mejorar el desarrollo de la práctica coral y al mismo tiempo lograr una eficiente formación musical en nuestros estudiantes, además de servir como material de consulta para el docente como para el futuro maestro cuando ejerza su profesión. Finalmente el programa de actividades musicales tiene como base dos métodos importantes de pedagogos musicales: Dalcroze para la rítmica y Kodály en el campo Coral, nos dan luces para el logro de los objetivos planteados y nos dicen: “A zene mindekié”, “Que la música pertenezca a todos”, otorga a la voz humana el rol principal como instrumento expresivo. Instrumento que todos los seres humanos poseen, esto implica que la práctica coral es un laboratorio de formación musical que todos debemos experimentar para nuestra formación integral.

Palabras Clave: Actividades musicales, Pedagogía Artística, formación musical.

ABSTRACT

The present investigation is based on the proposal of a Program of Musical Activities for the development of the Choral Practice, in the course of the Choral Direction of the Students of Artistic Pedagogy, of the School of Art of the Faculty of Education, of the National University "Pedro Ruiz Gallo" of Lambayeque - Peru, through a sequence of didactic exercises of breathing, relaxation, emission, rhythmic and intoned solfeggio, canon and repertoire for the auditory, rhythmic development and interpretive quality of the coreutas. The application of the instruments of information collection account for the lack of bibliographical material in the School of Art for the development of the course that is carried out in the 6th and 7th cycle according to the curriculum; in effect each teacher makes their own material according to their experience and in general form without taking into account the difficulties that each student brings. The research is of a Propositional type, the research design is mixed, not experimental, since it proposes a set of musical activities organized, sequenced and experimented by different authors in different contexts, but that pursue the same end to the one raised in our research , which is to improve the development of choral practice and at the same time to achieve an efficient musical training in our students, as well as serve as a reference material for the teacher as for the future teacher when exercising their profession. Finally the program of musical activities is based on two important methods of musical pedagogues: Dalcroze for the rhythmic and Kodály in the field Coral give us lights for the achievement of the objectives and tell us: "A zene mindekié", "That music belongs to everyone", gives the human voice the main role as an instrument expressive. Instrument that all human beings possess, this implies that the choral practice is a laboratory of musical training that we all must experience for our integral formation.

Palabras Clave: Musical activities, Artistic pedagogy, musical training.

INTRODUCCION.

El canto coral ha acompañado al hombre a través de la historia y hoy mantiene su vigencia.

La música practicada en grupo no sólo se debe al arte y al placer del canto sino que genera un espacio de socialización y como es un idioma universal, tiene la capacidad de unir diferentes culturas, géneros, identidades e ideologías bajo un mismo fin.

“Platón definía el canto como la unión de la palabra, la armonía y el ritmo. Más tarde se lo define como una modulación melódica del habla...es la capacidad del ser humano de producir sonidos vocales tónicos, con sucesivos cambios de altura y dinámica en un encadenamiento musical” (Escalada, 2009, p.13)

Cantar en coro, tanto para niños, jóvenes y adultos se concibe como una actividad integral donde cuerpo, mente y espíritu se conjugan en perfecta armonía para dar como resultado eso que llamamos música.

Según las palabras del director catalán Josep Vila i Casañas, “Coro es igual a las palabras: Todos juntos” y por esta afirmación entendemos que no se trata solo de cantar sino de la capacidad de involucrarse como un todo en la actividad del canto en grupo para obtener como resultado la música.

El aspecto del movimiento, la coordinación, la lateralidad, la motricidad gruesa y la expresión corporal son algunos elementos donde hay mayor incidencia en el desarrollo del joven que canta en coro por involucrar desplazamientos sincronizados y coreografías, *“Es todo el cuerpo, no solo del cuello hacia arriba” (Menehan, 2013, p.4)*. Del trabajo corporal y el movimiento, se pueden obtener resultados positivos tanto en ensayo como en concierto. A su

vez, el coro enseña a sus cantores a cuidar el cuerpo que es el instrumento que hace la música y esto se evidencia especialmente en la conciencia que se genera frente a la postura corporal y la salud de su aparato fonador.

Dentro de las investigaciones metodológicas y aportes de pedagogos musicales como Kodály, para la enseñanza musical y el trabajo de la voz en el coro; encontramos una estrecha conexión de éstas con el método Dalcroze, para la rítmica y el desarrollo motriz en los estudiantes de música. Por décadas estos métodos nos han servido para que muchas generaciones, desde el vientre materno, nivel inicial, primaria, secundaria y superior, obtengan una formación integral, descubran su talento, y sean portadores de un desarrollo musical más eficaz, con oportunidades para todos pues la música exige un esfuerzo mental añadido y ayuda a que los seres humanos seamos más humanos.

Un programa es una secuencia de actividades que deben llevarse a cabo para cumplir con los objetivos y metas propuestos, considerando el tiempo requerido para su realización. (Koontz 1995). Por lo tanto un programa para el desarrollo de la práctica coral es tan necesario, para encaminar, fortalecer, y alcanzar los objetivos que se requieren dentro del curso de Dirección Coral.

Las Actividades Musicales se conciben, como un espacio abierto y colectivo que favorece el desarrollo artístico y cultural en el cual el HACER, SABER Y SER se conjugan para potenciar la inteligencia musical y la sensibilidad estética del alumno, como individuo y como integrante de un grupo. (ANEP – CODICEN)

La voz cantada deja entrever la vida psíquica y emocional de quien se expresa siendo el único instrumento musical natural del hombre que compromete al cuerpo de manera global. La base de una buena educación vocal permite conocer y dominar este instrumento logrando

utilizar sus recursos sonoros y expresivos. (ANEP – CODICEN). Por lo tanto la interpretación musical en grupo posee implicaciones didácticas que la escuela debe aprovechar.

La musicalidad que tradicionalmente se otorga al acto de interpretar música coral reside en la condición impuesta por su propia estructura, al exigir ser abordada desde el elemento primordial del acto interpretativo es decir, desde el juego dialéctico escucha/respuesta como la base de cualquier complicación técnica de ejecución. Desde ahí, la tarea de aprendizaje musical se hace tan inagotable como inmensa, además de esto inherentes a esos hábitos están los mecanismos de relación interpersonal que necesariamente se verán implicados, pues la música se convierte en elemento catalizador de la relación con el otro.

El presente trabajo de grado se elaboró teniendo en cuenta la falta de material bibliográfico para el desarrollo de la actividad coral en el curso de dirección coral, proponiendo un Programa de actividades musicales para el desarrollo de la práctica coral, facilitando experiencias y estrategias que conlleven a mejorar la formación musical de los estudiantes de la especialidad de Pedagogía Artística de la Escuela de Arte, de la Facultad de Ciencias Histórico sociales y Educación de la Universidad Nacional “Pedro Ruiz Gallo”.

El investigador se enfocó en actividades musicales para todos los estudiantes incluyendo a los de poca afinación y dificultades rítmicas, para ello se tiene en cuenta ejercicios de relajación, respiración y emisión vocal, actividades rítmicas, solfeo entonado, pasando por el reconocimiento de nuestro organismo donde se produce la voz, su timbre, tesitura y los beneficios que produce el cantar en coro, todo ello para alcanzar interpretar adecuadamente el canto coral cumpliendo los objetivos del plan estudios y como herramienta pedagógica en el proceso de enseñanza aprendizaje de los estudiantes de Pedagogía Artística de la escuela de Arte.

Para el desarrollo de la presente investigación se planteó como **pregunta científica**: ¿En qué medida un programa de actividades musicales, basado en los métodos de Dalcroze y Kodály, mejoran la práctica coral de los estudiantes de la especialidad de Pedagogía Artística de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo”?

Por lo tanto **el Problema** es el siguiente: Se observa en los estudiantes de la especialidad de Pedagogía Artística de la Escuela de Arte de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación, de la Universidad Nacional “Pedro Ruiz Gallo” un escaso desarrollo de la práctica coral, lo cual se evidencia en:

- Serias dificultades rítmicas y de entonación para el canto.
- Exigua capacidad musical.
- Desconocen el manejo de los instrumentos musicales.
- Desconocimiento de los fundamentos para la clasificación de las voces.

En consecuencia **el objeto de estudio** es, el Proceso musical de la Práctica Coral de los estudiantes de Pedagogía Artística de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.

El Objetivo General, es proponer un Programa de actividades musicales para desarrollar la práctica coral en los estudiantes del VI y VII ciclo de la especialidad de Pedagogía Artística de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.

Los objetivos específicos, fueron:

1. Determinar el nivel de conocimientos que poseen los estudiantes de Pedagogía Artística, acerca de la práctica coral a través de la aplicación de una encuesta.
2. Diseñar y elaborar el Programa de Actividades Musicales para el desarrollo de la Práctica Coral de los estudiantes de Pedagogía Artística.

3. Validar el programa de actividades Musicales por juicio de expertos.

Así desde esta perspectiva, se plantea la siguiente **Hipótesis**:

Si se diseña, elabora y propone un programa de actividades musicales para el trabajo coral en los estudiantes del VI y VII ciclo basado en las Teorías: Sociocultural de Vigotsky, de las Inteligencias Múltiples: Inteligencia musical de Garner, y los métodos de Dalcroze y Kodály; entonces se contribuirá al desarrollo de la práctica coral de los estudiantes de Pedagogía Artística, de la Escuela de Arte, de la FACHSE-UNPRG.

El **Campo de Acción** es un Programa de Actividades Musicales para mejorar la práctica coral en los estudiantes de Pedagogía Artística de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.

Es así como se llevó a cabo una investigación ardua, estructurada en tres (3) capítulos: en el primero, se expone la problemática a abordar haciendo un planteamiento específico, el propósito a seguir en el proceso investigativo y se justifica de manera precisa la investigación; en el capítulo dos, se exponen distintos antecedentes conformados por trabajos de investigación que tienen estrecha relación con la temática abordada y se describen y explican distintos basamentos teóricos que sustentan y son soporte esencial de la investigación.

En el tercer capítulo, se describe el tipo o naturaleza de la investigación, especificando de igual manera la línea de investigación y temática correspondiente adscrita a la Escuela de Arte de la FACHSE; de igual manera, se describe el método y se procede a especificar el escenario de la investigación en el cual se detalla la selección de los encuestados; seguidamente, se presenta el guion de la encuesta y se procede a validar la investigación para sustentar lo investigado. También se da la presentación y fundamentación de la propuesta del

Programa de Actividades Musicales para el desarrollo de la Práctica Coral y así llegar a las reflexiones conclusivas finales de la presente investigación.

Este trabajo no podía concluirse si no es con la revisión exhaustiva del Juicio de expertos que le dan el valor y respaldo que merece.

CAPÍTULO I

ANÁLISIS HISTÓRICO TENDENCIAL DEL PROCESO DE LAS ACTIVIDADES MUSICALES EN EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL

1.1. Contextualización de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo y del Distrito de Lambayeque

La ciudad de Lambayeque en honor a su valiosa participación en la independencia del Perú recibió el título de “CIUDAD GENEROSA Y BENEMERITA” el 15 de Junio de 1822, título que fue notificado el 18 de Diciembre del mismo año por el Congreso; se encuentra ubicada en la parte de la costa norte peruana, a 765 Km. de la capital de la república (Lima), aproximadamente entre las coordenadas geográficas 5°28'36" y 7°14'37" de latitud Sur y 79°41'30" y 80°37'23" de longitud oeste del Meridiano de Greenwich. Limita por el norte con la región Piura, por el este, con la región Cajamarca, por el sur, con la región de La Libertad y por el oeste, con el Océano Pacífico. La región Lambayeque tiene un territorio costero con una pequeña extensión de su territorio que llega a la sierra. Tiene una superficie de 14,213.30 km², incluyendo el territorio insular, las Islas de Tierra y Lobos de Afuera y un territorio marítimo desde el litoral hasta las 200 millas.

Está dividido por tres provincias: Lambayeque, Chiclayo y Ferreñafe. Su clima es semitropical; con alta humedad atmosférica y escasas precipitaciones en la costa sur. La temperatura máxima puede superar a los 34° C (enero-abril) y la mínima es de 15° C en el mes de julio. La temperatura promedio anual es de 22,5° C y los 23° C”.

El presente trabajo de investigación se ha desarrollado en la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, ubicada en Av. Juan XXIII N° 391, Lambayeque – Perú, en el distrito, provincia y región del mismo nombre. Fue creada con Decreto Ley N° 18179, el 17 de Marzo de 1970 se tuvo el acierto de darle el nombre de uno de los más ilustres lambayecanos: el genial inventor, precursor de la aviación mundial y héroe nacional, Teniente Coronel Pedro Ruiz Gallo. Es la institución de formación profesional del más alto nivel académico en el Departamento, y que

por sus fines fundamentales, metas y objetivos, se ha ganado un posicionamiento que es importante mantener y desarrollar.

Dicha significación histórica es el resultado de la labor académica realizada por sus autoridades de las 14 facultades con sus 30 escuelas profesionales y su escuela de Postgrado, pero al mismo tiempo es producto de la presencia de sus egresados, cuya profesionalización es reconocida dentro y fuera del país.

1.1.1. Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la UNPRG

La Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación es pionera en la formación de profesionales de la Educación en el norte y en todo el Perú, a través de sus diferentes programas.

En la fecha, la Escuela Profesional de Educación viene funcionando académicamente orientada por el Diseño Curricular elaborado en 1998 que tiene como principios establecidos por el estudioso peruano Walter Peñaloza Ramella.

La Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación (FACHSE) se ubica dentro de la Ciudad Universitaria, entrando por la puerta principal, al lado derecho, pasando por la FEDURG, el cafetín universitario, oficina de grados y títulos, laboratorio de la facultad de Biología, el auditorio principal, los ambientes de la facultad de Medicina.

Tiene ambientes como el Departamento de Psicopedagogía, ambientes para centros federados de los estudiantes de las distintas carreras profesionales, cuyas construcciones es de madera, luego tenemos edificios construidos con material noble de dos y tres pisos, para la administración, aulas para estudiantes, sala de profesores, biblioteca y decanato , sala de multimedia, la lado norte se encuentra el laboratorio de Inglés.

Esta alma Mater forma profesionales de la Educación en las Especialidades de Ciencias Histórico Sociales y Filosofía, Matemática y Computación, Ciencias Naturales, Lengua y Literatura, Educación Física, Educación Primaria, Educación Inicial y hace cinco años la Escuela de Arte debido a la demanda por esta especialidad, previendo las necesidades de la actual exigencia curricular nacional y mundial.

1.1.2. Escuela de Arte de la FACHSE de la UNPRG:

El Proyecto de Creación de la Escuela de Arte, se realiza con miras a atender necesidades y demandas precisadas como “justificación de la Carrera” de estudiantes con vocación artística y de la cual la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo consiente del valor cultural y artístico Lambayecano da un primer paso en la aprobación por el Consejo de Facultad de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación (Sesión del 29 de mayo de 1996), retomado y hecho realidad con Resolución N° 262-2012-COG-CU (10 mayo 2012), por la gestión del Dr. José Gómez Cumpa, y la acción organizativa de Percy Morante Gamarra y Milton Manayay Tafur, para cumplir con los objetivos de promover una formación universitaria integral, científico-profesional, pertinente a las necesidades y demandas sociales de servicio e investigación artística y desarrollar propuestas de intervención del arte, en diversos escenarios, instituciones y procesos sociales. La escuela de arte cuenta actualmente con cinco especialidades que son: Artes Plásticas, Danza, Música, Teatro, Pedagogía Artística y se viene laborando con el plan de estudios del año 2012.

1.2. Evolución Histórica Tendencial Del Objeto De Estudio:

1.2.1. Realidad Problemática:

La música coral ha estado presente, de una forma u otra, a lo largo de toda la historia de la humanidad, desde tiempos ancestrales, unido a diferentes tipos de ceremonias, los individuos han sentido la necesidad de expresar sus sentimientos, sus emociones, a través del canto comunitario que se realiza en todo el mundo. En sus orígenes, nace como la imitación que hace el hombre de los sonidos que la naturaleza le brinda, después a medida que evoluciona, también la música se va desarrollando hasta llegar al nivel de perfección que en este siglo XXI ha alcanzado con el aporte de los grandes maestros compositores de todos los tiempos, y es frecuente hoy en día su práctica cotidiana en las diferentes esferas de la sociedad; los repertorios podrán ser diferentes, la música que interpretan muy diversa, pero el hecho socio-cultural de reunirse para cantar, es común a todos ellos.

Como señala Camara, A (2004):

Así como se evidencia la difusión masiva del canto, a su vez se presenta una contradicción que ha sido tratada en muchos foros, encuentros y seminarios relacionados con la música. Investigaciones realizadas demuestran que la práctica coral ha dejado de ser un aprendizaje que la escuela debe propiciar y difundir, y por lo contrario es en este recinto donde está perdiendo vigencia su práctica, reduciéndose muchas veces a un ejercicio rutinario o parte de alguna festividad. La percepción generalizada de que el canto va perdiendo espacio en el trabajo en el aula de música dentro del ámbito de la enseñanza básica, a partir de ciertas edades, nos debe llevar a la reflexión sobre el papel que juega la práctica de cantar en los diferentes niveles del sistema educativo. Es bien sabido por todos que el tiempo

lectivo asignado a la música dentro del horario escolar resulta insuficiente para educar musicalmente al alumnado y que el área de música, en muchas ocasiones, es la gran olvidada. El profesorado de música ha expresado reiteradamente su malestar ante la imposibilidad de abordar la educación musical desde todas sus dimensiones.

Cuando en la sociedad existe inercia en la práctica coral se percibe menos identidad musical, cultural y axiológica. Por lo tanto, es importante conocer los beneficios de cantar a voces, porque ayuda al reconocimiento personal, se aprende a escuchar, a identificar sonidos, alturas y timbres (Torres, 2013). “Se crea una “socialización musical”, donde los coristas comparten vivencias, capacidades, valores y aptitudes en búsqueda de una integración en conjunto” (Ortega, 2014). Logrando una actividad que permite el aprendizaje en grupo, compartiendo valores y culturas que a través de propuestas artísticas son presentados a la sociedad.

Los avances científicos y tecnológicos, han impactado de manera significativa en la práctica del canto; sin embargo, hay una fuerte tendencia a nivel mundial de utilizar la música y el canto con fines “comerciales”, lo que desnaturaliza su esencia misma, como una expresión auténtica del hombre, para expresar sus sentimientos, vivencias, modos de pensar, etc.

Desde que el ser humano está en formación; ya percibe una serie de estímulos sonoros (la voz de la madre, del padre, ruidos, etc.) que van estimulando sus sentidos y a la vez estructurando las bases para su vida futura, en los primeros años de vida el niño está rodeado de una infinidad de elementos musicales que se van convirtiendo en parte de sus vivencias, por lo que no le es extraño escuchar una infinidad de canciones y ritmos distintos a los que reacciona corporalmente y anímicamente que vinculado a la belleza y

la fantasía, manifiesta la capacidad creadora del ser humano y asimismo su capacidad de apreciar y sentir toda la gama de emociones y sentimientos que el canto es capaz de generar en él.

Camara, A; (2003) Sin embargo, a pesar del enorme valor educativo que la práctica de cantar posee, en la escuela, en los últimos cursos de Primaria, se va quedando relegada a un segundo plano. A medida que los niños van haciéndose mayores, el significado que para ellos tiene la música y el hecho de cantar se va trasladando a un contexto fuera del ambiente escolar. Además, en los últimos tiempos, la imposición mediática de los gustos musicales de los niños y jóvenes se ha convertido en un gigante contra el que resulta difícil competir. Ya no sólo se trata del tipo de música que consumen los niños, sino de los valores y actitudes que se transmiten a través de ella.

(Cenoposiciones 2013) a través de la canción el niño puede manifestar una serie de aspectos de su personalidad, de su estado de ánimo y transmitirlo a los demás, de manera que el canto se convierte en un proceso de comunicación. A través de la formación de coros escolares, podremos trabajar y profundizar en el canto de un repertorio de canciones adecuado a los intereses, motivaciones y capacidades de nuestros estudiantes, mediante tres tipos básicos de canto coral: monofónico, homofónico y polifónico, usando como referente una voz adecuada por parte del docente para la enseñanza de ese repertorio, y una buena técnica de dirección coral para desarrollar en los estudiantes la capacidad de conseguir una adecuada interpretación y guiarlos en su ejecución.

Las Instituciones de Educación Superior que forman a los profesores de música, en un número considerable, mantienen la tendencia academicista, donde si los estudiantes adquieren habilidades y destrezas en el dominio del campo musical, se presentan

debilidades en cuanto al conocimiento de los métodos más adecuados para la práctica coral, cuando éstos ejercen la docencia en las Instituciones Educativas de los diferentes niveles de estudio. En el proceso de formación de un docente, es indispensable que su desarrollo sea integral y que dicho estudiante tome conciencia de un proceso educativo donde se nutran todas las áreas de aprendizaje, tal como lo plantea De la Torre, citado por Camacho (2005).

Tras plantearse la perspectiva de actuación, se decidió centrar esta investigación con los estudiantes de pedagogía artística del 6to y 7mo ciclo de la Escuela de Arte de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo de Lambayeque, con el propósito de presentar una secuencia de actividades musicales para el desarrollo de la práctica coral, en el curso de Dirección Coral, teniendo en cuenta las evidencias encontradas sobre las deficiencias de entonación y ritmo en un grupo considerable de estudiantes, por lo que se ha elaborado diversos ejercicios prácticos en un programa de actividades musicales que orientan y responden a las necesidades de estos y así mejorar la calidad interpretativa coral de todos los estudiantes, además de contribuir con material bibliográfico de consulta para el desarrollo de las clases.

1.3. Metodología de la Investigación:

1.3.1. Diseño de la Investigación:

En cuanto a la metodología de la investigación, el presente trabajo, teniendo en cuenta el objetivo y la formulación de la hipótesis, se enmarca dentro del tipo de investigación Propositiva, en este sentido se propone un Programa de Actividades Musicales para la Práctica Coral basados en las Teorías de Dalcroze y Kodály que sirve de guía para mejorar y fortalecer la práctica y el canto coral en el curso de Dirección

Coral, de los estudiantes universitarios de Pedagogía Artística de la FACHSE - UNPRG y así mejorar su formación profesional.

El presente trabajo comprende una investigación de diseño Mixto, no experimental, cuya representación gráfica es la siguiente:

(E) 01 X

En donde:

E = Estudiantes de Pedagogía Artística.

01 = Encuesta

X = Propuesta. (Programa de Actividades Musicales).

1.3.2. Población Y Muestra

La población está constituida por todos estudiantes del VI y VII ciclo de la especialidad de Pedagogía Artística de la Escuela de Arte (58 estudiantes) de la FACHSE-UNPRG.

1.3.3. Instrumentos De Recolección

Dentro de los instrumentos de recolección de datos utilizados en el siguiente trabajo de investigación, encontramos a la Encuesta, este instrumento se organiza generalmente en un cuestionario con una serie de preguntas, las que fueron contestadas por los estudiantes en un formato breve y conciso. Sirvió para diagnosticar los conocimientos y dificultades que traen consigo los estudiantes de Pedagogía Artística acerca de la práctica coral en el curso de Dirección Coral.

Y como segundo instrumento y no por ello menos importante encontramos el juicio de expertos que analiza, discrimina el valor y la selección de cada actividad propuesta para mejorar el Programa de la Práctica coral.

Los métodos y procedimientos para la recolección de datos se realizaron de la siguiente manera: Primero se gestionó ante las autoridades competentes de la UNPRG, los permisos necesarios para ingresar a las aulas que corresponden a los estudiantes de Pedagogía Artística, en la FACHSE a efecto de poder aplicar la encuesta, a sí mismo para la realización de este trabajo se revisó bibliografía física que es muy escasa en nuestra casa de estudios y virtual de diversas Universidades Nacionales e Internacionales a efecto de recoger los aportes metodológicos y teóricos relevantes para enriquecer la presente investigación.

El siguiente trabajo de investigación se realiza teniendo en cuenta a dos importantes variables como lo son la variable independiente: **Programa de Actividades Musicales** y la variable dependiente: **Práctica Coral**.

1.3.4. Tratamiento de La Información

Para la presente investigación se ha elegido la encuesta y el Juicio de expertos para su debida valoración.

ENCUESTA: La encuesta la define el Prof. García Ferrando (1993) como “una investigación realizada sobre una muestra de sujetos representativa de un colectivo más amplio, utilizando procedimientos estandarizados de interrogación con intención de obtener mediciones cuantitativas de una gran variedad de características objetivas y subjetivas de la población”.

El Cuestionario de la encuesta se ha elaborado teniendo en cuenta los conocimientos, experiencias, y dificultades que se presentan en el desarrollo de la práctica coral con estudiantes del sexto y séptimo ciclo del Curso de Dirección Coral de la Escuela de Arte.

JUICIO DE EXPERTOS: Según Escobar y Cuervo (2008) lo definen como “una opinión informada de personas con trayectoria en el tema, que son reconocidas por otros como expertos cualificados en éste, y que pueden dar información, evidencia, juicios y valoraciones”. La ficha de validez del instrumento para la revisión del juicio de expertos se certificó por docentes de la Escuela de Formación Artística de Chiclayo ex Escuela de Música “Ernesto López Mindreau”.

CAPITULO II
MARCO TEÓRICO

2.1. Teorías, Métodos y Referentes Científicos Sobre el Objeto de Estudio.

2.1.1. Teoría Sociocultural de Vigotsky

Uno de los más grandes exponentes y creadores del constructivismo lo es el psicólogo soviético Lev Vigotsky; él plantea que los seres humanos nacemos en un ambiente social, allí permanecemos toda la existencia, nos desenvolvemos, nos desarrollamos y nos vamos apropiando poco a poco de una llamada cultura que es ese ente social que nos rodea. Esto implica una posición activa del sujeto que aprende, y que en todo momento está presente la intervención social, de los compañeros, del medio cultural, de los docentes, que se posicionan entre el conocimiento ya creado históricamente y el que está por construirse.

El constructivismo de Vygotsky (1978) se enfoca principalmente sobre la base social del aprendizaje en las personas. El contexto social brinda a los estudiantes la oportunidad de llevar a cabo, de manera más exitosa y fructífera, habilidades más complejas que lo que pueden realizar por sí mismos. Para Vigotsky (1978), el problema epistemológico entre el individuo y el objeto de conocimiento radica en la actividad del sujeto como una práctica social mediada por las condiciones históricas culturales; él plantea que el medio sociocultural ejerce un papel esencial y determinante en el desarrollo integral del individuo, ya que todo conocimiento que reciba activamente lo reconstruirá.

Señala el autor que el aprendizaje del alumno depende mucho del entorno social, el aprenderá más fácilmente si el contexto donde se desenvuelve, en este caso en el aula (docente y compañeros) le proporcione materiales, le brinde su apoyo, atención, una función correctora, lo motive e impulse para que se adueñe de una u otra manera de los conocimientos adquiridos y a largo plazo lo aporte a la comunidad. Un ejemplo de ello

es la práctica coral, a medida que los estudiantes comparten grupalmente por cuerdas, van adquiriendo mayor confianza y motivación para mejorar su canto, teniendo una participación importante como coreutas y en un futuro brindar los conocimientos y experiencias a sus estudiantes. En gran medida, la función social estará determinada por el conjunto de símbolos con los cuales se transmite y se enseña.

Usualmente los educadores hablan de zona de desarrollo próximo, pero, se dice que es el momento que el estudiante aprende, empero no existe un conocimiento profundo como para poder aplicar y ni siquiera alcanzar, o a veces por lo menos volar por esta zona. Medina cita a Vygotsky, en su definición de zona de desarrollo próximo, con sus propias palabras: No es otra cosa que la distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema, y el nivel de desarrollo potencial, determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con otro compañero más capaz (1978, p.86) (Medina, 2007).

Esto permite plantear la importancia del aprendizaje visto desde el enfoque social, tomando siempre en cuenta y apoyándose en los recursos del entorno sociocultural, ya que nunca es lo mismo resolver algún problema de manera individual, con las herramientas cognoscitivas que podamos poseer, a discutirlo y analizarlo con otra persona, bien sea un docente u otro compañero. Esto refuerza la importancia de los roles del estudiante y del docente, los cuales deben estar encaminados en el constructivismo social, y en este caso la práctica coral como consolidación de su formación musical.

2.1.2. Teoría Inteligencias Múltiples: Inteligencia Musical de Gardner.

La inteligencia musical es la capacidad de percibir, discriminar, transformar y expresar las formas musicales, incluye la sensibilidad al ritmo, al tono y al timbre. Está presente en compositores, directores de orquesta, críticos musicales, músicos y oyentes sensibles, entre otros. Los estudiantes que la evidencian se sienten atraídos por los sonidos de la naturaleza y por todo tipo de melodías. Disfrutan siguiendo el compás con el pie, golpeando o sacudiendo algún objeto rítmicamente. Gardner, Howard. (1983)

La inteligencia musical tiene sus propias reglas y estructuras de pensamiento, las que no necesariamente se encuentran vinculadas a otras clases de inteligencia. Stravinsky comentó en una oportunidad que *“La música se expresa a sí misma”* para destacar la independencia de esta forma de aptitud humana. La música es un lenguaje auditivo que emplea tres componentes básicos: tono, ritmo y timbre. Se les suele anotar con sistemas de símbolos especiales. Las numerosas combinaciones de estos tres elementos han dado lugar a la notable variedad musical que encontramos en el mundo. Howard Gardner afirma en *Inteligencias Múltiples* que cualquier individuo normal que haya tenido un contacto frecuente con la música puede manejar el tono, el ritmo y el timbre para participar en actividades musicales con un cierto grado de destreza, ya sea para la composición, el canto o la ejecución de instrumentos. (UPAEP pg. 3)

2.1.3. Método Dalcroze

Khun, L. (1999) nos dice que Emile jaques Dalcroze es de origen vienés, se destacó por sus trabajos en pedagogía y educación musical, los cuales conservan su vigencia en colegios e institutos de secundaria así como en agrupaciones musicales independientes, especialmente en países como Estados Unidos, Canadá, España, Venezuela y Argentina,

entre otros. Sus postulados están basados en la euritmia cuya propuesta se enfoca en el movimiento armonioso del cuerpo como respuesta a un sonido; así mismo todas las actividades se desarrollan bajo la figura del círculo lo cual nos permite inducir que hay un factor de socialización importante y un manejo controlado de la espacialidad corporal del intérprete, en este caso niño y joven cantor; es decir, tenemos que las primeras experiencias de aprendizaje y memorización son de orden motor y bajo la participación colectiva.

El método Dalcroze propone también una vivencia del ritmo a través del movimiento del cuerpo mediante desplazamientos donde se incorpora el sentido de lateralidad (derecha – izquierda; arriba – abajo) y lo cual permite que el joven descubra cómo puede ejecutar correctamente y *a tempo* la música desde la experiencia en vivo.

Su método comprende tres aspectos totalmente integrados entre sí: euritmia, solfeo e improvisación. De acuerdo a Jorquera, M. (2004), Dalcroze es el primero de los innovadores de la educación musical sustentando su método en la coordinación entre música y movimiento, acotando que la actividad del cuerpo permite crear la imagen mental del sonido que no se logra únicamente con la audición. También resalta que con el apoyo del ritmo se logra mejorar la concentración del estudiante, se favorece el automatismo muscular como reacción al movimiento sonoro y es por esta razón que la rítmica aparece como el punto central de esta forma de conducir el aprendizaje musical. La filosofía de trabajo de Dalcroze consistía en que el alumno debe experimentar la música física, mental y espiritualmente.

Dalcroze observó mientras fue profesor de teoría y solfeo, que no existía en sus alumnos una conexión efectiva entre la percepción musical y la duración de los sonidos. Después de varias observaciones hechas a sus alumnos Dalcroze concluyó que:

- a) La musicalidad pura es incompleta
- b) La arritmia musical es la consecuencia de una arritmia general
- c) Para crear armonías verdaderamente musicales es necesario poseer un estado musical interior

Tras el estudio de las dificultades encontradas en sus estudiantes, Dalcroze inventó una serie de ejercicios rítmicos, en los cuales sus alumnos debían caminar descalzos en el salón de clases. Estos ejercicios le causaron al maestro grandes problemas con la administración del conservatorio, pugna que provocó su renuncia a dicha institución y es entonces cuando decide abrir su propia academia de música patrocinada por los empresarios alemanes Johannes Wolf y Herald Dhorn en 1915. Todo este cúmulo de investigaciones y experiencias con sus alumnos, comenzó a condensar estos ejercicios en una sola línea de acción a la que denominó Eurytmia.

Por otro lado, la efectividad del solfeo propuesto por Dalcroze consiste en ayudar al estudiante a desarrollar su oído interno para escuchar y cantar de manera afinada. Los conceptos se refuerzan a través de la interacción entre experiencias físicas y auditivas. El método Dalcroziano se basa en un Do fijo para propósitos de entonación incorporando las sílabas de las notas restantes de la escala mayor melódica, además estos ejercicios de entrenamiento auditivo se refuerzan con gestos de dirección, los cuales hacen que la mente, los ojos y los oídos estén más atentos a la tarea.

El último eslabón de esta cadena Pedagógica lo constituye la improvisación, donde el estudiante demuestra que ha entendido y asimilado los nuevos conceptos adquiridos, mediante la expresión de ideas musicales propias. La improvisación funciona como una herramienta pedagógica que fomenta la creatividad, la concentración, agiliza la mente, y crea en los estudiantes la sensación de satisfacción y logro.

2.1.4. Método Kodály

Zoltan Kodály fue un compositor, gran pedagogo, musicólogo y folclorista húngaro de gran trascendencia. El valor de Kodály se cifra fundamentalmente en su labor musicológica realizada en la doble vertiente de la investigación folclórica y de la pedagógica.

Según Watkins Shaw H. (1950 - 1951). Su modelo pedagógico está basado principalmente en la música folclórica la cual desarrolla el sentido rítmico y su afinación; su sistema se apoya en los signos de Curwen como modelo de lectura musical para la enseñanza que permiten al coro asimilar de manera ágil y funcional el contenido melódico; sus postulados proponen una alternativa de dibujar con las manos los conceptos de ritmo, altura e intensidad para optimizar el aprendizaje del grupo. Otros aspectos interesantes en Kodály son: el proceso de enseñanza del canto y el desarrollo de la afinación teniendo como base las notas pilares de la escala diatónica. Esto estabiliza el aprendizaje de la melodía; con la imitación y la repetición como elementos que desarrollan la memoria musical mediante un proceso de aprendizaje acumulativo basado en uso de frases o patrones rítmico – melódicos cortos que se aprenden rápidamente y en corto tiempo.

Según Szöny (2013), algunos de los principios del método Kodály son:

1. La música es una necesidad diaria
2. Sólo lo auténticamente artístico es valioso para los niños.
3. La auténtica música folclórica debe ser la base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la educación.
4. Conocer los elementos de la música a través de la práctica vocal e instrumental.
5. Lograr una educación musical para todos, considerando la música en igualdad con otras materias del currículo.
6. El oído, el ojo, la mano y el corazón deben ser educados a la vez (p.61).

Kodály trabaja mucho con la canción, a través de la coral convierte el aprendizaje musical en algo útil para los niños. El mejor sistema para desarrollar las aptitudes musicales según Kodály, es la voz, la cual es accesible a todos. Kodály pensaba que el éxito en la formación musical está en el entrenamiento disciplinado del oído, de la sensibilidad, de la mente y de la habilidad manual, él recomienda los siguientes lineamientos (Enciclopedia General de la Educación, 1999, pág. 1302):

- Deben encontrarse las propias raíces de cada lugar como base para la enseñanza musical en sus niveles amateur y profesional.
- La sensibilidad auditiva es fundamental, por lo tanto deberá desarrollarse al tope con especial atención en el oído interno. Es aquí donde deberá realizarse la idea sonora de la música escrita.
- El canto se constituye en la base para la educación musical total y como medio ideal para el adiestramiento del oído interno. El conocimiento del folklore propio debe ser alcanzado por el alumno por medio de canciones cuya dificultad vaya en aumento y

sea ésta siempre acorde a su edad, a su desarrollo físico y psíquico y a sus posibilidades vocales.

- El Jardín de Niños es el lugar predilecto para iniciar la educación musical del niño, buscando siempre que la música enseñada sea de calidad por muy elemental que parezca.
- A partir de la vivencia de la música misma, es como debe darse el encuentro con la educación musical.
- En lo posible, deberá fomentarse la práctica de la lectura y la escritura musical como medio para acrecentar la cultura musical del lugar. Si se puede leer una partitura y al mismo tiempo tener una imagen Sonora interna de esto que se lee, tendremos asegurado un mejor entendimiento de la obra y una magnífica ejecución.

Uno de los aportes significativos de Kodály como pedagogo fue establecer una clara diferencia entre desafinación y desentonación, conceptos aparentemente similares entre sí. Cuando un niño reproduce con su voz el fragmento escuchado previamente en otra tonalidad pero respetando en cierto grado la secuencia interválica se habla de desentonación, mientras que cuando el niño reproduce sonidos totalmente distintos a los escuchados, con intervalos y ritmos distintos se habla entonces de desafinación. Kodály atribuye este problema a las dificultades que tienen algunos niños para desarrollar su oído musical, lo cual está relacionado en primer lugar con la imitación por referencia de una voz predominante en el entorno familiar. Si el padre o la madre son afinados el niño lo será por imitación directa.

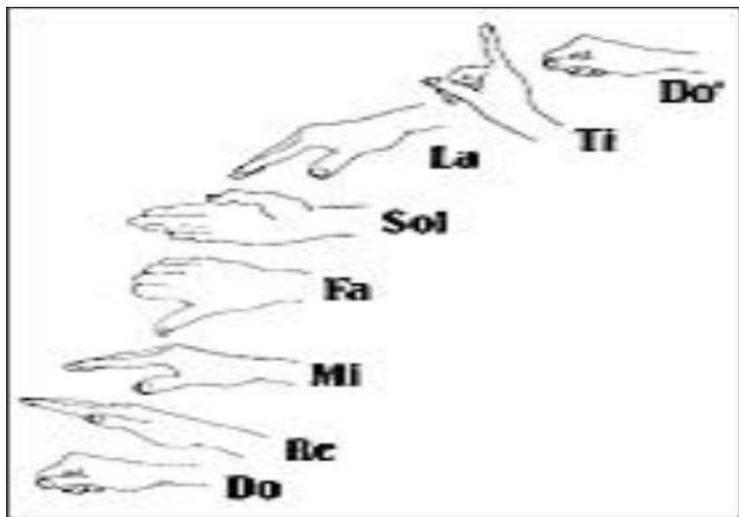
El método de Kodály se compone en tres aspectos fundamentales:

a) Sílabas rítmicas

La simplificación del estudio rítmico por sílabas representativas del valor rítmico de cada figura distinta, de este modo se ofrece un lenguaje palpable para leer los ritmos, que sean de ejercicios, dictados o de materia melódica

b) Signos Manuales

Son la representación visual de los grados relativos de la escala. Cada nota musical está representada entonces en la mano:



Signos Curwen para la enseñanza musical

Imagen tomada de Park High School, <http://www.livingston.k12.mt.us/Page/786>

c) Solfeo Relativo

Se le conoce también con el nombre de Do móvil, y tiene como principal objetivo el enfoque de la tonalidad relativa en lugar de las Alturas absolutas.

2.2. Bases Conceptuales

2.2.1. La Música

La música es al mismo tiempo un arte y una ciencia, por lo cual debe ser apreciada emocionalmente y comprendida intelectualmente. Como ocurre con cualquier arte y con cualquier ciencia, no existen límites a su perfeccionamiento ni a su comprensión (Salvat-Grandes Compositores)

Sucesión de sonidos agradables al oído. Arte de combinarlos (Diccionario LNS).

El origen de la música

Los orígenes de la música se desconocen, ya que en su origen no se utilizaban instrumentos musicales para interpretarla, sino la voz humana, o la percusión corporal, que no dejan huella en el registro arqueológico. Pero es lógico pensar que la música se descubrió en un momento similar a la aparición del lenguaje. El cambio de altura musical en el lenguaje produce un canto, de manera que es probable que en los orígenes apareciera de esta manera. Además, la distinta emotividad a la hora de expresarse, o una expresión rítmica constituye otra forma de, si no música, sí elementos musicales, como son la interpretación o el ritmo. Es decir, la música nació al prolongar y elevar los sonidos del lenguaje. Esta teoría científica lleva siendo sostenida desde hace mucho tiempo, y filósofos y sociólogos como Jean Jacques Rousseau, Johann Gottfried Herder o Herbert Spencer fueron algunos de sus mayores defensores.

En casi todas las culturas se considera a la música como un regalo de los dioses. En la Antigua Grecia se consideraba a Hermes como el transmisor de la música a los humanos, y primer creador de un instrumento musical, el arpa, al tender cuerdas sobre el caparazón de una tortuga. Hace unos cinco mil años, un emperador en China, Haong-Ti,

ordenó crear la música a sus súbditos, y les dijo que para ello debían de basarse en los sonidos de la naturaleza. Entre la mitología germánica se cree que Heimdall, tenía un cuerno gigantesco que debía tocar cuando comenzara el crepúsculo de los dioses. Las leyendas son similares para el resto de culturas primitivas, tanto perdidas como modernas. Al provenir la música, en general, de entidades superiores, habría que comunicarse con estas entidades también mediante esta música. Muchos pueblos primitivos actuales utilizan la música para defenderse de los espíritus, para alejar a la enfermedad, para conseguir lluvia, o para cualquier otro aspecto de la vida religiosa y espiritual. De esta manera, la magia que concebían que tenía la música hizo que solamente pudieran exteriorizarla chamanes, sacerdotes, u otros líderes espirituales.

Además, en la propia naturaleza o en las actividades cotidianas se podía encontrar la música. Al golpear dos piedras, o al cortar un árbol, se producía un sonido rítmico, y que el mantenimiento de algo rítmico ayudaba a la realización de esa actividad, facilitándola. Pudo haber un primer grito o palabra que servía como ánimo, apoyo, y para elaborar más eficazmente una determinada actividad. Irían evolucionando a pequeñas frases, versos, hasta terminar ligándolos en una canción. El economista y sociólogo Karl Bücher fue su máximo defensor.

Charles Darwin desarrolló una teoría en la que explicaba el origen de la música como una solicitud amorosa, como hacen los pájaros u otros animales. La relación entre amor y música es conocida, en todos los periodos históricos (tanto en la Historia Antigua como en la Edad Media, o incluso en la música popular moderna).

La antropología ha demostrado la íntima relación entre la especie humana y la música, y mientras que algunas interpretaciones tradicionales vinculaban su surgimiento a actividades intelectuales vinculadas al concepto de lo sobrenatural (haciéndola cumplir una función de finalidad supersticiosa, mágica o religiosa), actualmente se la relaciona con los rituales de apareamiento y con el trabajo colectivo. (Climent A.J educatube).

Definición de la Música

Jauset (2008) refiere que la música es un lenguaje universal el cual está presente en todas las culturas desde la historia de la humanidad. Este código se ha considerado también como un arte.

Para Palacios (2012) la música es mucho más que una definición, mucho más que una materia para ser estudiada, es más que un medio de expresión y comunicación. Él considera que la música lo es todo. Desde el punto de vista educativo, la música estimula todas las facultades del ser humano: imaginación, memoria, orden, compromiso personal mediante la creatividad, etc. Este arte capacita para sentir, conocer, valorar, interpretar y apreciar el hecho sonoro, sus raíces populares, la historia que ha configurado todos los cambios y estilos aparecidos a lo largo de ella. Además, un sinnúmero de variables y fenómenos físicos y acústicos que la generan hacen de la música algo indispensable para crecer social y culturalmente de la manera más completa.

La aptitud musical.

En el primer tercio del siglo XX surge una preocupación por averiguar la medida de la habilidad musical específica, la aptitud musical y la realización música-aprendizaje. Se trata de definir la naturaleza del talento musical para detectar individualidades relevantes de cualidades innatas y valorar adecuadamente las realizaciones de la educación musical (Lacárcel, 1995: 42). Diversos autores se afanan en el estudio del concepto de aptitud musical y en la búsqueda de una definición única, así como en la defensa del carácter innato de la aptitud (Vera, 1989) o adquirido, sin que hayan llegado a un criterio único. Si la aptitud se define por lo que el individuo es capaz de hacer, la aptitud musical vendrá dada por la capacidad de producir un rendimiento en un campo específico de actividades, en este caso musicales, como la audición, la interpretación o la creación (Del Río, 2000). Esta disposición natural e innata se mantiene y puede verse incrementada por la educación y el ejercicio. Además de los defensores del talento innato musical, otros autores hacen referencia a la existencia de diferentes grados de predisposición biológica, defendiendo el carácter único de la aptitud musical. La posición contraria o analítica, se basa precisamente en la complejidad de la música y por tanto, en la existencia de una aptitud musical compleja que debe ser analizada en sus elementos.

Con este motivo se realizan pruebas sobre la aptitud musical general, pero no resulta sencillo encontrar una coincidencia en la definición de aptitud musical que, por el contrario, suele ser difícil de diferenciar de la propia realización musical. Siguiendo el análisis realizado por Lacárcel (1995), mediante la utilización de estos test se pretende evaluar:

- a) La habilidad musical, mediante la confección de test diseñados para valorar el potencial individual sin tener en cuenta el aprendizaje previo musical.
- b) La realización musical, los test valoran el conocimiento individual de logros alcanzados en música como las habilidades de actuación y los conocimientos obtenidos, es decir, valoran los efectos de la instrucción musical.
- c) La preferencia musical, valoran las respuestas estéticas a la música.
- d) La creación musical.

Organización de la música: Elementos de la música

Ritmo

En la música lo determina la combinación de sonidos de distinta duración. En realidad, el ritmo existe en muchos aspectos de la vida; es algo parecido al orden, a la respiración, al movimiento interno. En realidad todos los movimientos tienen una duración determinada, y según cómo combinemos estas duraciones, resultará uno u otro ritmo. La cualidad duración nos lleva al ritmo.



Tanto la figura negra como su silencio duran un tiempo.

Melodía

La altura del sonido nos lleva a la melodía. En un contexto musical, la combinación de sonidos graves y agudos da lugar a la melodía. Por lo tanto, podemos considerar que

las melodías son un conjunto de sonidos de diferentes alturas organizados con una intención expresiva.

La cualidad altura nos lleva a la melodía.

MI PERU

MI PERU (Vals) Mauel Raygada



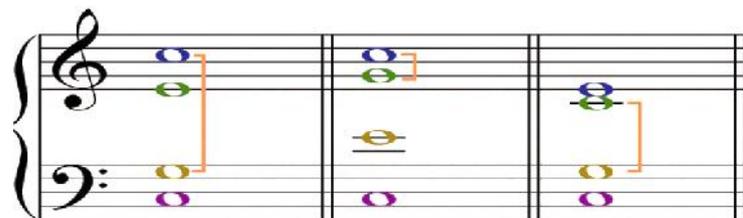
Tea-goel or - gu-llo de ser pe - rua-do y soy fe - liz.

Armonía

Al escuchar una determinada melodía a varias voces nos damos cuenta de que los sonidos se combinan en dos dimensiones.

a) Horizontal.- Mediante la cual percibimos una sucesión de sonidos que forman la melodía.

b) Vertical.- En la cual la audición sonora se percibe simultáneamente formando acordes de cuyo estudio (formación, enlace entre ellos, etc.) trata la armonía.

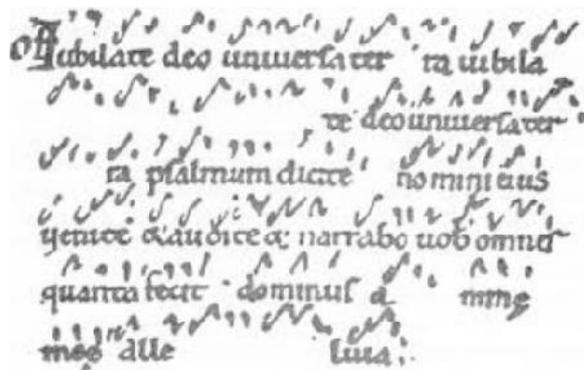


La notación musical y su simbología

Antiguamente la música era retenida mentalmente por imitación, por ejemplo, imaginemos memorizar una gran cantidad de cantos gregorianos, sin la ayuda de la notación no podrían repetirse la versión original de cada uno de los cantos, pero gracias a la notación, la trasmisión del patrimonio musical es posible.

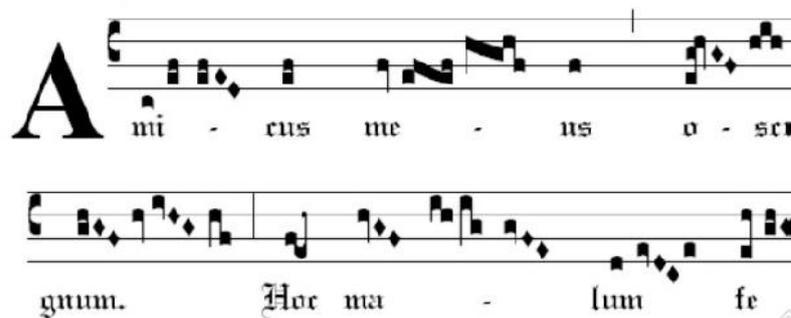
Es el conjunto de signos convencionales que indican gráficamente el sonido en todos sus parámetros (altura, intensidad, duración, expresión, etc.). Remontándonos a la historia podemos identificar que la primera expresión de la notación estuvo representada por los NEUMAS, que consistía en otorgar a un sonido una determinada letra. Más adelante tenemos la representación por medio de la NOTACIÓN CUADRÁTICA, y por último la NOTACIÓN PROPORCIONAL que se utiliza hasta la actualidad y que permite representar en forma conjunta las cualidades del sonido como: altura, duración, intensidad y timbre.

Como manifiesta Rubén López, “El signo es un objeto o pensamiento, una percepción tangible o intangible, un sentimiento, algo real o soñado, un movimiento, un gesto; en definitiva cualquier cosa que nos permite comprender algo más a lo que es en sí misma”.



Neumas

Primera representación de los sonidos y textos. Internet.



Notación Cuadrática (Historia de la Notación musical)

NOMBRE	FIGURA	SILENCIO	VALOR/PULSOS
Redonda			4 Tiempos
Blanca			2 Tiempos
Negra			1 Tiempo
Corchea			1 / 2 Tiempo
Semicorchea			1 / 4 Tiempo
Fusa			1/8 Tiempo
Semifusa			1/16 Tiempo

Notación proporcional: Figuras y Silencios actualmente (Imágenes Wikipedia)

2.2.2. La Voz.

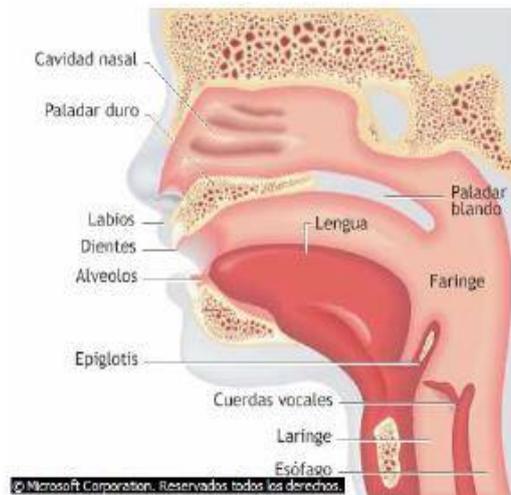
La voz constituye una característica propia y exclusiva de la naturaleza humana, íntimamente ligada a la personalidad de cada individuo; es el instrumento esencial de expresión y comunicación por el que emana la sensibilidad y afectividad de la persona y a la vez constituye el reflejo de su individualidad, tanto fisiológica como psicológica (Dinville, 1996).

“La vibración, ruido o sonido que se produce en la garganta y que sale por la boca como ruido, sonido o lenguaje. Fisiológicamente es el movimiento vibratorio de las cuerdas vocales producido por la columna aérea ascendente, que transformado en ruido o sonido se amplía en las cavidades de resonancia” (Gómez, 1971: 26).

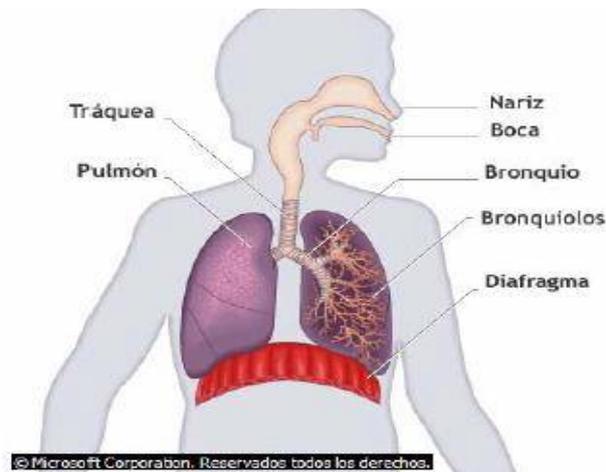
El aparato Fonador

El aparato fonador es el resultado de una agrupación de diferentes órganos del ser humano que se fueron adaptando por la necesidad que ha tenido el hombre de emitir sonidos.

Este aparato comprende la boca, la nariz, la faringe, la laringe, la tráquea, los pulmones y el diafragma; órganos que a su vez hacen parte del aparato respiratorio.



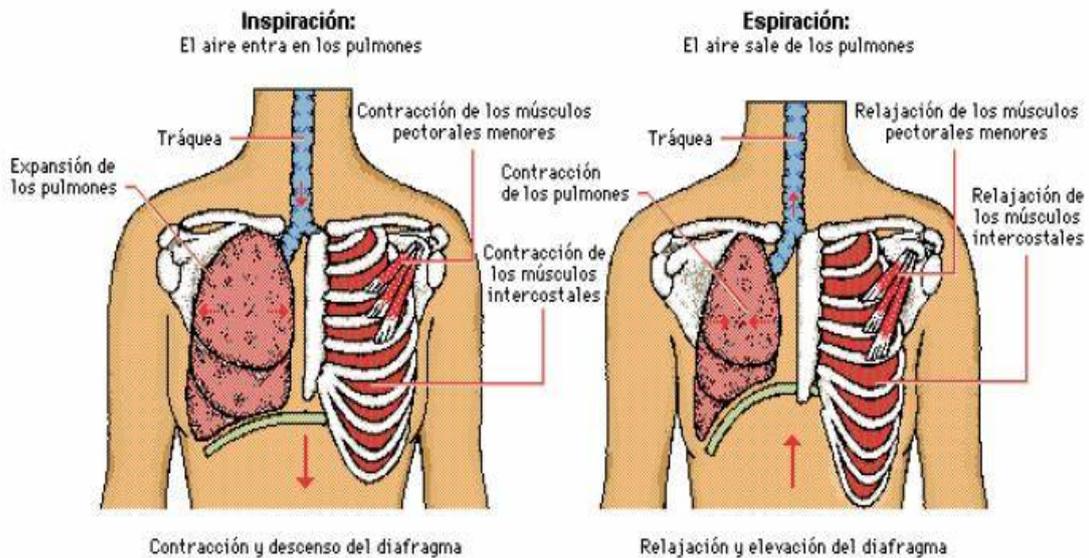
Fuente: Microsoft Encarta 2007



Fuente: Microsoft Encarta 2007

Los pulmones (principal órgano de respiración dentro de la técnica de canto). Son almacenadores flexibles de aire, que se comprimen, en el proceso de respiración

(espiración e inspiración). Se encuentran dentro de la caja torácica, apoyados sobre el músculo más importante en la fonación, el diafragma.



Fuente: Microsoft Encarta 2007

Cuando el diafragma se contrae y se mueve, hacia abajo, los músculos pectorales menores y los intercostales presionan las costillas hacia fuera. La cavidad torácica se expande y el aire entra con rapidez en los pulmones a través de la tráquea para llenar el vacío resultante. Cuando el diafragma se relaja, adopta su posición normal, curvado hacia arriba; entonces los pulmones se contraen y el aire se expulsa.

Para que se produzca el sonido, el aire procedente de los pulmones, debe provocar una vibración, siendo la laringe en primer lugar en que se produce.

La laringe está formada por un conjunto de cartílagos y una serie de ligamentos y membranas que sostienen unas bandas de tejido muscular llamadas cuerdas vocales. La tensión, elasticidad, altura, anchura, longitud y grosor de los pliegues vocales pueden

variar dando lugar a diferentes efectos sonoros; el espacio comprendido entre las cuerdas vocales se llama glotis, la cual se abre para la inspiración y se cierra para la fonación.



Fuente: Microsoft Encarta 2007

Figura 4. Cuerdas vocales

Después de pasar por la laringe, la corriente de aire continua por el tracto vocal; a lo largo de este camino, esta corriente se ve modificada por una serie de órganos móviles como la lengua, y otros órganos fijos, como los dientes, haciendo que la onda sonora se modifique, dando lugar a sonidos distintos. La producción de diferentes sonidos por estos órganos se llama articulación.

Además de modificarse por los diferentes órganos, la onda sonora se amplifica y modula en las cavidades del tracto vocal que actúan como cajas de resonancia.

La higiene de la voz.

Podríamos resumir este apartado con un dicho popular: más vale prevenir que curar. Si es importante aprender a cantar y disfrutar de una bella voz, también lo es su conservación el mayor tiempo posible con las cualidades alcanzadas intactas. Como señala Tulón (2000: 44) “la voz normal es muy resistente si se conserva la mecánica

original; si no se establece ningún mal hábito; si ningún elemento perturbador altera la tonicidad muscular de los repliegues vocales, el equilibrio de la mucosa, el equilibrio psicológico, etc.”.

Cuidar la voz para evitar contraer enfermedades es más positivo que tratar la voz dañada, porque conlleva una reeducación vocal costosa y prolongada en el tiempo. Es necesario por tanto, observar un cuidado del aparato vocal y del cuerpo en general adecuado. Una voz bonita requiere un cuerpo sano, debiendo poner especial atención en aquellos órganos que intervienen directa o indirectamente en la producción de la voz. El examen médico previo al inicio de los estudios de canto es requisito imprescindible para el futuro cantante profesional y muy aconsejable para los cantantes aficionados. En su mayoría, éstos no son conscientes del estado de su propia voz, en particular de sus órganos fonatorios y del esfuerzo que el canto va a suponer para ellos, máxime si no tienen los conocimientos técnicos indispensables.

La higiene de la voz abarca comportamientos y actitudes muy diversas que el cantante debe observar o evitar, ya que el aparato vocal es muy amplio. La importancia radica precisamente en este punto. Así como no está en nuestra mano transformar la disposición genética o constitución anatómica con la que nacemos, sí que es posible modificar nuestras costumbres para favorecer la salud general. Sobre su importancia y conveniencia, prácticamente son de la misma opinión todos los autores consultados, ya que los órganos del cuerpo trabajan solidariamente, la actividad individual repercute, para bien o para mal, en el conjunto. En este sentido, la mayoría de los autores ofrecen una serie de consejos orientados al cuidado de la voz hablada y fundamentalmente a la voz cantada, evitando en toda ocasión el levantar la voz y gritar por ejemplo en nuestras

sesiones de clase como pedagogos, en su lugar, hacer uso de la impostación vocal para dirigirnos a los estudiantes y para ir haciendo de esta técnica algo tan natural en nosotros.

2.2.3. El Canto.

Canto es la emisión de una serie modulada de sonidos con los órganos de la voz, donde se ponen de manifiesto las características de los factores constitucionales de cada cuerpo y cada personalidad, así como la situación vital del momento.

El Diccionario Harvard de Música define la palabra “canto” como: “La utilización de la voz como un instrumento musical con la boca abierta (como algo distinto de tararear con la boca cerrada). El arte de cantar.

Por ser la forma más habitual e instintiva de hacer música, el canto ha mantenido los vínculos más amplios posibles con otras actividades humanas y el cantante ha sido también en ocasiones sacerdote, curandero, actor, poeta y muchas otras cosas” (Randel, 2001: 206-207).

Cualidades necesarias para el canto.

Debemos considerar al cantante como un intérprete musical y por tanto, debe poseer las cualidades musicales elementales para todo músico. Cuando se habla de las cualidades necesarias para cantar, la mayoría de los textos y métodos de canto se refieren a las cualidades que debe ostentar el cantante profesional para iniciar sus estudios de canto. Estas cualidades deben presentarse en altas cotas si el alumno aspira a salir de la mediocridad y hacerse con el reconocimiento del público; así pues, no sólo debe poseer

una hermosa voz, un oído musical perfecto y una técnica vocal impecable, además es necesario que tenga una completa salud corporal y fortaleza de mente, inteligencia y sensibilidad musical.

Todos los cantantes deben poseer estas cualidades en alguna proporción, incluso aquellos que no son profesionales aunque no les sea exigible la misma cualificación y perfección pues no se trata solamente de cantar, sino de cantar bien, por tanto se hace necesaria una evaluación de ingreso a los estudiantes que elijan la carrera de Arte y música, para cumplir con los requerimientos que exige el canto.

Técnica vocal

Dentro de esta parte vamos a contemplar todo tipo de ejercicios como de respiración, relajación, fortalecimiento bucal y vocalización.

Sabemos que para lograr un excelente trabajo vocal tenemos que someternos a diferentes clases de ejercicios, sin estos es imposible conseguir superación. Para ello trataremos de dar las técnicas necesarias para ser aplicadas dentro de un trabajo con un coro o un cantante independiente. Es necesario saber que existen muchos ejercicios, pero veremos los más relevantes.

Bases del canto

Respiración.

La respiración se constituye como la piedra angular de los métodos: el ritmo de la respiración, el aliento y la energía, el aliento y las emociones; en resumen, el control de la respiración. Sobre la adecuada respiración asienta la educación corporal en general y, en particular, la relajación y la técnica vocal. No se puede ser buen cantante si no se posee un control perfecto de la respiración. Antes de comenzar el estudio y práctica de ésta técnica es aconsejable tomar conciencia de la constitución y estado de las vías respiratorias, así como de la forma en la que el individuo realiza la función respiratoria y otros aspectos de la misma. Para un profesional de la voz es indispensable realizar un reconocimiento médico previamente al inicio de la educación vocal y siempre resulta aconsejable para quienes son aficionados al canto. También se puede conocer el grado de permeabilidad de las fosas nasales y su simetría, mediante la sencilla prueba de colocar un espejo horizontalmente bajo la nariz y expeler el aire (Gómez, 1971).

Para ejercitar correctamente la respiración es aconsejable utilizar un espacio adecuado, tranquilo y en silencio, a fin de facilitar la concentración y toma de conciencia corporal. Su práctica será periódica, previa a la emisión vocal, y teniendo cuidado que no haya interferencias con la función digestiva, es decir, con el estómago vacío. La duración de los ejercicios será progresiva y dependerá de la preparación técnica del individuo.

La respiración se produce en dos movimientos (inspiración y espiración) y dos pausas (pausa pre-inspiratoria y pausa pre-espiratoria), que se realizan habitualmente de

forma tranquila y rítmica, siendo esta periodicidad alterada al aumentar las dificultades en la voz cantada.

La inspiración es un movimiento muscular automático que se produce por mandato de los centros nerviosos del bulbo raquídeo (Regidor, 1981: 35). La toma de aire ha de ser preferentemente por la nariz, a fin de beneficiarse con las ventajas que ofrece al cantante la inspiración nasal: aire limpio, caliente y húmedo. La ejercitación de la respiración nasal es un punto importante de la técnica vocal (Tulón, 2005; Mansión, 1947) que significa la auténtica defensa del tubo vocal y del árbol bronco alveolar (Escolá, 1989: 97). Sin embargo, en la mayoría de los casos la inspiración nasal puede resultar insuficiente por lo que también se tomará aire por la boca. La inspiración ha de ser profunda pero natural, un exceso de aire inspirado es tan perjudicial para la emisión vocal como la falta de aire. En el canto se debe tomar el aire preciso teniendo en cuenta la frase musical que se vaya a interpretar.

La pausa pre-espírotoria tiene gran importancia en la cultura oriental, pues el momento de retención del aire pulmonar es un periodo de concentración energética y el más oportuno para la concentración mental. Se debe controlar la retención del aire para que, una vez inspirado, esté preparado para iniciar la emisión de la voz y en particular el canto, en el momento preciso y de la forma requerida.

La espiración es el movimiento activo en el canto, momento en el que se realiza la emisión del sonido y donde radica la diferencia fundamental entre la respiración normal y la respiración fonatoria (Escolá, 1989.p.69).

La presión sobre el aire ha de ser un movimiento continuo y se debe aprender a no realizar la espiración por impulsos para no desperdiciar el aire. La potencia de la presión

abdominal espiratoria está siempre en función de la altura e intensidad de los sonidos a emitir; a mayor frecuencia e intensidad, mayor fuerza espiratoria. Por tanto, el cantante debe aprender a graduar esta fuerza, lo que implica un conocimiento de sus características y posibilidades respiratorias. El estudio de la obra otorga al cantante el conocimiento del tipo de emisión vocal que va a realizar y consecuentemente la presión aérea necesaria para el ataque, pues dependiendo del sonido con el que se va a comenzar, agudo o grave, fuerte o suave se realizará la inspiración. La pausa pre-inspiratoria se produce después de la salida del aire y es el momento de preparación para la nueva inspiración.

Cada individuo respira siguiendo su propio proceder, dependiendo de muchos factores y órganos de distinta naturaleza y carácter que intervienen en la función respiratoria, como son los músculos, huesos, etc. La fisiología admite y describe tres tipos respiratorios clásicos, aunque estos tipos no suelen darse en estado puro, sino que se combinan entre sí. Estos tipos son: respiración superior o clavicular (en la que se contrae el abdomen hacia dentro y asciende el pecho), respiración media o costal (con expansión de las costillas), y respiración inferior o abdominal (en la que se aprecia el abultamiento del vientre). La respiración completa es aquella que implica la respiración abdominal y costal (Gómez, 1971).

Como hemos visto, la respiración está en la base de las técnicas y métodos de educación corporal y en las técnicas de relajación, lo que significa que existe un trabajo de respiración previo a la emisión vocal y posterior con producción de sonido. Fundamentalmente se trata de estudiar y ejercitar la respiración completa, costo-diafragmático-abdominal, que es el tipo respiratorio apropiado para el canto.

Progresivamente se controlará la expulsión fluida y continua del aliento así como su duración y fuerza. Todos los métodos de canto incluyen ejercicios de control respiratorio.

Relajación.

La relajación pretende conseguir un estado de reposo físico de los músculos, que consiste en liberar la tensión y alargar las fibras musculares, al tiempo que la mente se libera de toda preocupación. Cuando se habla de relajación se hace referencia tanto al estado global de reposo, como a la técnica de relajación progresiva. Se asocian con los estados de tensión y relajación: el sistema nervioso autónomo (el sistema nervioso simpático capacita al cuerpo para hacer frente a los estímulos externos y el sistema nervioso parasimpático restablece un estado de calma en el cuerpo) y el sistema endocrino (las glándulas liberan hormonas que modifican la acción de los órganos internos en respuesta a los estímulo ambientales), así como la musculatura esquelética.

Existe una gran diversidad de métodos y técnicas de relajación, solo optaremos por ejercicios sencillos ayudados de la respiración profunda, rítmica y el movimiento corporal relajando las extremidades para que puedan ser utilizados de forma individual o en pequeños grupos y no precisen conocimientos especializados.

Postura.

Es importante adquirir y utilizar una posición corporal correcta para que la respiración y la energía vital fluyan libremente, siendo ambas necesarias para el canto. Chun-Tao Cheng (1995: 90-91) nos ofrece algunas indicaciones para adoptar una postura correcta. El cuerpo debe mantenerse derecho, en posición erguida pero natural, alineada la cabeza con cuello y columna vertebral, manteniendo el equilibrio corporal sin ladearse.

El torso debe reposar en las caderas y a su vez en las rodillas flexibles, sin bloquear. El cuerpo encontrara su firme base en los pies, algo espaciados entre sí, alternando el peso del cuerpo entre un pie y otro. Siempre que sea posible, se deja que los brazos cuelguen sueltos a lo largo del cuerpo y relajados hasta la punta de los dedos. Cuando se canta en posición sentada, se dejan los pies apoyados en el suelo sin cruzar las piernas, la espalda recta ligeramente inclinada hacia adelante y las manos sobre las piernas. Es fundamental que la zona costo-abdominal se mantenga consistente, a la vez flexible y libre, para que permita los movimientos respiratorios en toda su amplitud.

La cara debe expresar naturalidad, sin rigidez ni contractura, la boca moderadamente abierta, con el mentón descendido hacia abajo y algo hacia adelante; la mirada proyectada hacia adelante, en un punto lejano, difuso y algo elevado. En el canto coral, el trabajo vocal se realiza de pie como norma general, lo que facilita la respiración completa y una posición del órgano vocal adecuada, de manera que todo el cuerpo siente y participa de la vibración, mientras que la laringe se mantiene relajada y abierta para emitir sin que el cantante sienta su presencia.

Emisión vocal.

Para emitir el sonido con un ataque correcto, es conveniente acostumbrarse a atacar los sonidos con una consonante y con preferencia las nasales, porque relajan la laringe y ayudan la impostación del sonido (M o N). El sonido se emite suavemente desde el inicio de la emisión, como una caricia, para evitar esfuerzos contraproducentes, dirigiéndose el aliento hacia el cavum y aumentando la presión hasta que se localice la sensación vibratoria muy alta. Si se sitúa las manos sobre las mejillas y alas de la nariz, se adquiere mayor consciencia de estas sensaciones (Rivas y Fiuza, 2001, 124). Una vez atacado el

sonido, la expulsión de la columna de aire en el canto se hace por la boca fundamentalmente y de forma excepcional por la nariz únicamente (canto con la boca cerrada).

Se puede finalizar el sonido de diferentes formas, pero lo correcto es que “la espiración debe detenerse con el canto. Habiendo seguido a la voz en su crescendo o decrescendo final, terminaran ambas al tiempo” y evitando el escape de aire o el ahogo; la voz debe llegar al final con todas sus cualidades intactas (Mansión, 1947: 50).

Impostación Vocal.

Podemos definir este concepto, tan específico de la técnica vocal, de la impostación como la colocación correcta en las cavidades de resonancia del sonido emitido en la laringe, cavidades que deben colocarse con la forma y volumen adecuado para que absorban un mínimo de la energía. Gómez considera que es “la utilización máxima, técnica e inteligente de las cavidades de resonancia, mediante un sonido glótico libre, con presión neumática adecuada, con intensidad vocal variable de acuerdo al tipo de voz que se use y las exigencias del ambiente y auditorio” (Gómez, 1971: 169-170).

Para conseguir una buena impostación vocal es preciso ampliar convenientemente las cavidades de resonancia, boca y garganta, relajando el velo del paladar, para ello es indispensable realizar ejercicios posturales de ahuecamiento, adoptando las posiciones llamadas de bostezo, vómito o boca de bobo para una mejor proyección de la voz. Con la impostación vibran todas las cavidades de resonancia para mejorar las capacidades sonoras de la voz, –incluida la rinofaringe y la nariz, gracias a la elevación del velo del paladar–, según las condiciones anatómicas del individuo. La nasalización de la voz

depende de la mayor o menor separación del velo del paladar, siendo el papel de la resonancia nasal en menor porcentaje que la bucal. La elevación del paladar óseo es fundamental para la impostación vocal; recibe las ondas sonoras procedentes de la garganta y las refleja hacia el exterior. Para poder realizar esta expulsión sonora es necesario orientar bien la vibración hacia el paladar y abrir suficientemente la boca, descendiendo la lengua para que las vibraciones no encuentren obstáculos a su paso.

El cantante seleccionará la proyección de la vibración en diferentes zonas, según el tono vocal, es decir que colocará la voz. Se producen sensaciones subjetivas diferentes según el tamaño de las cavidades y las zonas donde se efectúe la ampliación de los tonos. Como podríamos observar en cualquier instrumento musical, existe una relación entre las variaciones tonales de que son capaces las cuerdas vocales y su capacidad de adaptación, de tal manera que en las cavidades de resonancia más grandes (garganta y boca) resuenan los sonidos más graves y en las más pequeñas (nariz y rinofaringe) los más agudos. De este fenómeno vibratorio de orden físico, que se realiza de forma automática en la voz natural, mediante la técnica vocal se realiza de forma consciente y reflexiva, denominando este trabajo “colocación de la voz”.

El cantante debe tener la sensación de enviar el sonido que produce a un punto situado delante de la cara y a nivel de la raíz de la nariz o al entrecejo. De esta imagen surge la expresión de “cantar en la máscara” o “cantar hacia adelante”, utilizando una visualización imaginativa (uso cenestésico) para ver la colocación del sonido emitido en un punto entre los dos ojos. El cantante siente con intensidad el sonido situado en la base nasal, dirigiendo la voz al punto más lejano, al tiempo que ofrece el sonido emitido como si fuera en una bandeja. La misma impostación se realiza para el sonido de intensidad

fuerte que para el suave, sólo que en éste último es necesario utilizar menos aire y articular mejor. Por el contrario, una impostación defectuosa implica la utilización de una resonancia parcial preponderante. El sonido engolado es el que toma por base de su amplificación la cavidad de la faringe y sin usar de la cavidad bucal para la modificación y proyección del sonido. Carece de timbre y posee un exceso de fuerza que limita su extensión. Por el contrario, la impostación nasal da origen al sonido gangoso producido por un exceso de resonancia de las fosas nasales en la emisión del sonido.

Una vez que la voz está correctamente emitida, suena con toda la pureza y belleza, con la máxima naturalidad y el mínimo esfuerzo. La emisión impostada da seguridad y firmeza a la voz, evita el cansancio y la fatiga vocal, además de ser la base del trabajo musical. La afinación en la interpretación musical es fundamental: el cantante debe emitir el tono justo, es decir el número exacto de vibraciones por segundo y es una cualidad imprescindible que como ya hemos visto, depende en buena parte del oído musical. En muchas ocasiones el cantante apoya su afinación en el acompañamiento instrumental pero tiene dificultades para mantenerla cuando se suspende el acompañamiento. A veces su corrección depende de la memoria muscular que se origina gracias a la automatización de la información táctil y propioceptiva de la laringe, lo que requiere un aprendizaje previo minucioso de autocontrol auditivo y emisión afinada. Así pues, la desafinación puede deberse a una audición limitada, o a una emisión errónea. Cuando falta justeza en la emisión del sonido se produce una desviación del tono generalmente hacia el grave, que puede ser debido a la falta de tensión de las cuerdas vocales o a la escasa presión de aire en las mismas, es decir, por insuficiencia respiratoria. Cuando por el contrario se produce un desafino hacia el agudo, puede ser debido a la excesiva tensión muscular o nerviosa o por exceso de presión aérea en las cuerdas. Para tener una imagen clara y

correcta del sonido que se quiere producir, Chun-Tao Cheng (1995) aconseja escuchar a los mejores cantantes, en directo o en grabación, así como grabar la propia voz para conocer toda su variedad de matices, colores y saber cuándo suena realmente bien.

Vocalización.

“Vocalizar significa cantar sobre las vocales. Vocalizar es hacer ejercicios de canto sin texto, para dominar la voz” (Perelló et al., 1982: 134). Según este autor “su finalidad es colocar el aparato fonador en las máximas condiciones de flexibilidad para obtener una extensión apropiada a las condiciones físicas de cada individuo” (Perelló et al., 1982: 134). Mediante el trabajo de vocalización se pretende desarrollar la respiración conjuntamente con la correcta impostación del sonido y las cualidades sonoras de la voz como la potencia, brillantez o mordiente, volumen y espesor. Las vocales se forman por la libre vibración de las cuerdas vocales al paso de la columna de aire, sin que encuentre a su paso más oposición en las cavidades de resonancia, nasal y bucal que la indispensable para modificar su dirección, rebote y salida a través de la boca.

Las vocalizaciones deben practicarse como precalentamiento de la voz, antes de comenzar el canto; con ellas se toma conciencia de la posición corporal, del aparato resonador y de los articuladores (boca, labios, mandíbula y lengua). Para explicar la apertura de la boca adecuada, los autores utilizan imágenes como el “bostezo”, la “sorpresa” (Mansion, 1947; Chun-Tao Cheng, 1995) o la “boca de tonto” (Gómez, 1971), indicando con ello la naturalidad y amplitud que la boca debe mantener en el canto. Los ejercicios de vocalización deben realizarse utilizando todas las vocales, se colocan de acuerdo a los moldes vocálicos preparados previamente sin sonido. Posteriormente se

emitirán en todos los registros, en toda la extensión de la voz, en todas las intensidades y con todas las velocidades. Inicialmente son notas mantenidas sobre un tono y diferentes vocales, memorizando la adecuada posición y sensación, manteniendo la resonancia apoyada. Normalmente los maestros de canto utilizan el orden de vocales /u/, /o/, /a/, /e/, /i/, ascendiendo y descendiendo por la escala musical, antes de pasar a las series de sonidos conjuntos y posteriormente disjuntos, y en último lugar, integran los saltos interválicos de mayor dificultad.

La /a/ se considera la vocal más primitiva porque se asemeja al quejido, es la vocal intermedia y fundamental a causa del gran espacio bucal que produce. La lengua plana se coloca sobre el paladar inferior, la punta de la lengua en contacto con los incisivos inferiores, mandíbula descendida y paladar alto. El apoyo se manifiesta en el centro de la bóveda palatina. La /e/ y la /i/ se sitúan delante y su apoyo se percibe cercano a los dientes superiores. La /u/ y la /o/ son difícilmente identificables en los agudos, al contrario de la /i/, que es perfectamente reconocible en la emisión del agudo.

Para Perelló (Perelló et al., 1982: 142) en la voz cantada, las vocales deben conservar la pureza sonora, articulándolas distintamente y sin deformarlas. La /a/ se distingue por su claridad; la /e/ por su facilidad; la /i/ por su sonoridad; la /o/ por su suavidad y la /u/ por su conductibilidad. Recomienda vocalizar sobre la /u/ a las voces que tienen tendencia a la aspereza a fin de suavizarlas; los que tienen la voz opaca, adquieren claridad trabajando la /i/ y la /a/; las voces demasiado blancas y chatas lo harán sobre la /u/ (bien colocada hacia adelante) y la /a/.

Articulación.

Al hablar o al cantar se realiza, de forma simultánea, la emisión de las vocales (vocalización) y los movimientos propios de las consonantes (articulación) entrelazados en el lenguaje, de tal manera están íntimamente unidas que puede parecer una misma cosa. Sin embargo no es así: vocalizar es proyectar el sonido al exterior mientras que articular es hacer la serie de movimientos propios de las consonantes (Gómez, 1971: 152). Así pues, este autor define la articulación como *“la serie de movimientos que realizan las partes móviles de las cavidades de resonancia, con los cuales el ruido o sonido glótico se transforma en palabras y lenguaje”* (Gomez, 1971: 148).

Quiñones (1997: 57) clasifica las consonantes formando grupos que dependen del lugar donde se interrumpe el chorro del aire, ordenándolas de acuerdo con el lugar de articulación y el órgano articulador en labiales, labiodentales, linguodentales, linguoalveolares, linguopalatales y linguovelares. Resulta conveniente vocalizar con las consonantes /m/ y /n/ delante de las vocales para dirigir mejor el sonido; con la misma indicación, se pueden utilizar los fonemas /s/, /m/, /l/ y/p/. La /r/ contribuye especialmente a la elevación de la laringe y el velo del paladar. Esta autora recomienda que se cante una melodía con este fonema antes de utilizar la voz como precalentamiento. Para Caballero (1994: 59-61) el estudio de la articulación se refiere a los fonemas como elementos sonoros del lenguaje y distingue tres tipos: timbres básicos, producidos en las cuerdas vocales y que corresponde con las vocales y son objeto de la impostación vocal. Los sonidos auxiliares producidos por la vibración del aparato resonador (paladar, lengua, etc.) y corresponde a las consonantes sonoras. El tercer grupo está integrado por los ataques, que no son propiamente sonidos, ya que son modos de iniciar un timbre

básico o un sonido auxiliar; liberan la columna de aire y se diferencian por el sonido que emite la forma de apertura de la oclusión.

Para conseguir una correcta articulación es necesaria una buena movilidad de los órganos articulatorios, concretamente mandíbula, labios y lengua, independizando cada movimiento a fin de disminuir la dificultad en la articulación. La gimnasia articulatoria se realizará a través del control visual (observando ante el espejo la movilidad bucal), sensorial (sintiendo el movimiento de los músculos bucales) y auditivo (escuchando la claridad de la dicción). Sin embargo, “la gesticulación exagerada en la articulación vocal es contraproducente para la buena emisión del sonido y facilita la asociación involuntaria de movimientos musculares de laringe y cuello que estorban a la libre vocalización” (Gómez, 1971:151).

Dicción.

Dicción es la manera más o menos estética de articular, de pronunciar las palabras (Mansion, 1947:67). Transmite inteligencia y sensibilidad al canto y agrega vida y encanto a las palabras, constituyendo así uno de los principales elementos de una buena interpretación. Así pues, su primera finalidad estriba en la comprensión del texto que se canta por parte de su auditorio, que debe prestar atención y comprender el mensaje que encierran las palabras y no percibir únicamente la melodía. La articulación bien trabajada, junto con la flexibilidad de la voz, da como resultado una dicción perfecta que permite al cantante exteriorizar los matices más variados y colorear su voz de acuerdo con los sentimientos que experimenta, es decir, le permite interpretar. Caballero (1994), McCallion (1998) y Berry (2006) aportan sendos métodos para ejercitar la dicción.

Interpretación musical.

La interpretación como dice Mansion (1947: 69) “es la meta y la culminación de todo el trabajo vocal”. Consiste en la reproducción y recreación de la partitura musical y se basa en una buena articulación y dicción, el cantante debe conocer a fondo el texto para poder identificarse con el poeta y con el músico, dando vida y emoción a la obra musical. Los intérpretes y los oyentes atribuyen una intencionalidad emocional o expresiva a la música; existe pues, una intencionalidad comunicativa en la interpretación musical que está unida a la gestualidad, y más aún cuando se trata del canto (Mauleón, 2010). En el canto es necesario controlar perfectamente la respiración; resulta imposible una buena interpretación del canto para que la frase textual y melódica carezca de interrupciones que rompan el significado de las palabras y de las ideas plasmadas. Lo mismo ocurre con la impostación de la voz y la articulación correcta, debe alcanzar un grado de perfección y naturalidad que permitirá al cantante exteriorizar sus sentimientos con libertad.

Los adornos y efectos requeridos en la interpretación musical son numerosos y deben ser dominados por el cantante profesional (Perelló et. al, 1982) no así los cantantes aficionados que sólo ocasionalmente deberán practicar alguno de ellos, fundamentalmente los que implican la dinámica de la obra coral. La cuadratura es la igualdad de duración de los fragmentos en que se divide un periodo musical. Entre los cantantes se comprende con esta palabra la exacta medición de los valores musicales y especialmente el ritmo de los compases. El cantante que tiene buena cuadratura debe saber cuándo empezar, cuándo acelerar y cuándo retardar, desarrollando una sensibilidad interpretativa. El cantante debe ejercitar la agilidad vocal como facilidad de variar de un

sonido a otro o repetirlo con la mayor rapidez posible, tanto cuando se cambia de un sonido a otro inmediato o cuando hay una diferencia de más de dos tonos, de modo que se perciba la diferencia entre los sonidos; emitiéndolas en la forma requerida por el compositor y reflejada en la partitura, picada o ligada, pero ligera. Ligar un sonido es pasar de un sonido a otro sin interrupción, sin sacudida y sin emitir los tonos intermedios y es una de las principales cualidades de un buen cantante. No se debe interrumpir la corriente de aire espirada sino solamente cambiar de tono. Las dos notas deben tener la misma intensidad y el mismo color.

Trabajar la agilidad es necesario para todas los tipos de voces, aunque tienen más facilidad las voces claras, finas y límpidas (Mansion, 1947). Los ejercicios de agilidad se practican a media voz, comenzando muy lentamente e individualizando cada nota; cuando comienza el pasaje a perfeccionarse se aumentará progresivamente la velocidad. La intensidad de la voz es uno de los recursos expresivos más utilizados en el canto. En el crescendo la voz debe aumentar lenta, uniforme y progresivamente, aumentando la intensidad de la espiración sin modificar para nada el volumen ni las cavidades de resonancia. El diminuendo se consigue justo al contrario del anterior, disminuyendo la intensidad de la corriente respiratoria. En el filado se emite un tono con una intensidad muy débil, aumentándolo hasta llegar a gran potencia de voz para seguir luego disminuyéndolo hasta volver al pianísimo inicial. Para conseguir que la emisión de un filado resulte natural, sin forzar el aliento, ha de distribuirse este con gran economía para no llegar al final del ejercicio fatigado. Se debe retener el aliento, reforzar y retirar gradualmente, sin interrupciones ni empujones. El portamento es otro adorno que consiste en deslizarse muy suavemente sobre los intervalos que separan una nota de otra nota más aguda; el picado, sonidos instantáneos lanzados contra el dorso de la nariz,

atacando el sonido para abandonarlo rápidamente y staccato, emisión de notas muy breves y rapidísimas que son articuladas por separado. Trinos, grupettos, glissandos, apoyaturas y rubatos son figuras expresivas para el canto lírico casi exclusivamente y muy alejadas del canto coral.

Beneficios del Canto Coral

Gackle y Fung (2009) realizaron un estudio donde se documenta y evalúa el proceso llevado a cabo por 35 cantantes de un coro de USA, con edades comprendidas entre los 14 y 18 años, para aprender piezas corales chinas durante un periodo de cuatro meses. La metodología utilizada fue la observación, las entrevistas y la evaluación de la interpretación musical. Los resultados obtenidos se clasificaron en ocho temas principales, entre los que se encuentra: el disfrute de la estética, la comprensión de las letras, la prolongación de su contexto cultural y la facilitación de la cultura. Las conclusiones manifestaron que las estrategias utilizadas para el aprendizaje de dicho repertorio habían sido eficaces, las cuales repercutieron positivamente sobre cuatro áreas de los estudiantes: la musical, la pedagógica, la cultural y de actitud, y la personal.

Al analizar el método empleado por los profesores y estudiantes para el aprendizaje de las piezas de música coral china, se percibe el gran desarrollo que la educación musical ha sufrido en los últimos años. Por ello, independientemente del método utilizado es importante que el docente transforme el método en una metodología propia, innovadora y flexible.

Tal y como describen Gackle y Fung cuando se trata la adquisición de conocimientos musicales, a nadie extraña que al cantar en un coro estos aumenten. Ahora bien, al hacer referencia a la actitud, surge una pregunta: ¿Se puede modificar la conducta de una persona que canta en un coro? Naturalmente, la acción de hacer música posee un conocimiento, un valor intrínseco, que por consiguiente predispone a la persona en cuestión hacia una actitud determinada y como resultado final, esta desemboca en una actitud concreta. Son abundantes los trabajos pedagógicos que destacan la importancia de la transmisión de valores en la educación (Marín, 1976; Touriñán, 2007; Quilaqueo y Rapimán, 2006). Por ello, se han abordado numerosos estudios que demuestran que el hecho de cantar en un coro desarrolla el conocimiento musical, así como otra serie de capacidades que benefician en otros aspectos a las personas que lo cultivan. De acuerdo con Touriñán y Longueira (2010: 176): "La formación integral que debe facilitar la educación general queda sesgada e incompleta si descuida las posibilidades de la experiencia artístico-musical como ámbito general de la educación". Así mismo, Ferrer (2009) evidencia dicha afirmación desde la educación en valores que conlleva el canto coral, en una experiencia en L'Escola de Música de Palafrugell.

Desde el ámbito universitario coral, el trabajo de Sichivitsa (2003) realiza una evaluación sobre la influencia de los padres y el soporte que estos ofrecen a sus hijos. Se trata aspectos del auto concepto en las habilidades musicales, el valor de la música y la integración académica de los estudiantes en el coro universitario fuera y dentro de la Universidad. En la encuesta participaron 154 estudiantes del coro de una Universidad Pública del sur de EEUU. La investigación se enmarca en un estudio cuasi-experimental donde el 50% de los participantes tenían como intención la integración social en el coro. Dicho estudio evidencia uno de los valores fundamentales que posee el canto coral: su

capacidad inclusiva. Así mismo, la educación inclusiva ha sido ampliamente contextualizada desde los años noventa en la Conferencia Mundial sobre Educación para Todos celebrada en Tailandia. Pero en una formación coral, las personas que la integran deben aprender a escuchar a sus compañeros, aprender a esperar, comenzar en el momento oportuno, con una dinámica, una frecuencia (tono), etc. El hecho de cantar en una agrupación coral desarrolla un modelo educativo inclusivo de forma inherente, como afirma el maestro Abreu (Premio Príncipe de Asturias de las Artes, 2008): "la música es un instrumento irremplazable para unir a las personas".

El canto coral no sólo ha servido como medio para desarrollar o mejorar aspectos de la educación, la medicina o la psicología, sino que también se ha utilizado como herramienta de expresión política (Deniz Silva, 2001). De hecho, pueden encontrarse titulares de periódicos que ratifican esta afirmación, como por ejemplo: "Urkullu apuesta por convocar a la sociedad vasca para hacer un canto coral" (Noticia del 24/10/2011 en el Periódico digital La Vanguardia, consultado en <http://goo.gl/KAjfS> el 22/12/2011). Mediante la expresión "un canto coral", el presidente del PNV se refiere a la expresión de manera conjunta. En este mismo sentido, y desde la psicología, Hurtado Llopis (2011; 2006) presenta diferentes trabajos de reflexión sobre el desarrollo personal y social que el acto de cantar en coro produce para la educación. El autor aborda ampliamente el desarrollo de la asertividad en la Coral Allegro ONCE de Valencia (España), la cual dirige desde su creación en 1982. Fundada desde un colegio de educación especial, se trata de un perfecto ejemplo de la capacidad inclusiva y de los beneficios que esta revoca de forma directa en la educación.

2.2.4. El Coro

Desde un principio no se le llamaba coro, era simplemente un grupo de personas que se reunían a cantar; Inicialmente fue la utilización de la voz humana imitando a la naturaleza, después a medida que el hombre evolucionaba y se desarrollaba, también en los aspectos musicales logró hacer de su voz un instrumento musical humano.

El coro va tomando forma y auge en Grecia, donde nacieron varias de las artes. Los coros eran utilizados para adorar a sus deidades (dioses) y como lo menciona el arqueólogo, musicólogo, numismático, historiador del arte, filósofo e inventor español Vicente Requeno y Vives “las preocupaciones de los escritores modernos, sobre el cantar de los griegos hacen más oscuro el camino para rastrear las reglas del antiguo canto” (Abajo, Antonio: 2008. 618p). También en otras culturas como la hindú se utiliza el canto, esta era una manera de adorar al dios Bahaman que era su deidad superior, también se contaban historias, por medio del canto como la de la creación del mundo.

En el antiguo Egipto la música era considerada como la jerarquía inmediata al Faraón y los principales músicos de la orquesta del palacio real, pero en primer lugar el cantante principal era considerado con rango de parientes de Rey. (Wikipedia®)

En Mesopotamia la música estaba íntimamente asociada con ritos de adoración a los astros y dioses, el dios Ea protector de la música representado por el sonido de un gran tambor y no solo adoraban con intervención de la música, si no que los relacionaban con ella directamente, consideraban que algunos dioses eran músicos según muestran escultores y relieves. En la antigua China a la música la relacionaban, con el orden del

universo y podía afectar la armonía del mundo, se le atribuía a los sonidos poderes mágicos, esta música era capaz de afectar la vida humana positiva o negativamente. (Rodríguez F.sf)

En casi todas estas civilizaciones solo permitían cantar a los hombres, pero a diferencia de Mesopotamia se organizaban coros de mujeres, los cuales al momento que ellas recibían a los hombres, cuando llegaban victoriosos de la guerra entonaban, un canto de alabanza " Coro de Mujeres" al estilo (Antifonal). (Aschero S. 2013)

El coro surgió en la antigua Grecia como expresión musical y teatral colectiva, el coro siguió existiendo en Roma, donde consta su presencia en actos musicales de circo Flavio, en la época del emperador Claudio como dijo Wladyslaw Tatarkiewicz “fue una música exclusiva vocal” Ligado a la Edad Media a las funciones litúrgicas, el coro fue adquiriendo mayor importancia gracias a la polifonía en los dos siglos que precedieron al renacimiento, el coro es un ejercicio colectivo que históricamente nace en el momento en el que un grupo de personas se disponen a cantar juntas bajo unas mismas directrices marcadas por ellos mismos o por la personalidad de un director. (Tatarkiewicz W. 1990 320p)

El “Coro” proviene del griego “ronda”. Los coros griegos eran formaciones de hombres, mujeres, mixtos o de hombres y niños. Cantaban solamente música monódica, normalmente en el teatro. En el Antiguo Testamento está documentada la existencia de coros organizados en Israel. Eran coros escolásticos con acompañamiento instrumental cuyo repertorio se transmitía de generación en generación. Los coros estaban compuestos únicamente por varones adultos aunque se permitía añadir niños. (Aschero S. 2013)

En la Edad Media se forman coros en las iglesias y monasterios para acompañar a la liturgia, normalmente integrados solo por hombres (monasterios masculinos y catedrales) o solo mujeres (monasterios femeninos). En la liturgia habitual respondía y cantaba todo el pueblo conjuntamente (hombres y mujeres). Es también la Edad Media la que inventa una notación musical que llega hasta nuestros días y que nos permite construir el repertorio coral. (Ibid pag.4)

A principios del siglo X, en el periodo conocido como Ars antigua, aparece la polifonía que permite el desarrollo de las agrupaciones vocales. Se canta en principio a dos voces y más tarde a tres y cuatro voces, aunque no en forma de coro sino de solistas (tríos y cuartetos), de allí que las escrituras fuesen cambiantes también, se comienza a experimentar el trabajo en equipo y todas las características añadidas al proceso.

En los siglos XIV y XV, en el periodo conocido como Ars nova, los niños pasan a formar parte de los coros, constituyendo las voces agudas de las obras polifónicas, de allí el cambio de la figura masculina, solista, a la variante de Infante con un registro similar. En el siglo XVI aumenta el número de integrantes y se nombran las voces según su tesitura (cantus, altus, tenor y bassus). En los siglos XVII y XVIII, en los periodos denominados Barroco y Clasicismo, los coros siguen aumentando el número de integrantes y por ello también las voces que designan su tesitura las cuales son nombradas con los términos actuales (soprano, contralto, etc.). Aumenta el número de partes vocales reales. Es la época de las grandes obras corales de Händel, Bach, Vivaldi, Haydn y Mozart. En el siglo XIX, durante el romanticismo, se da una revolución en el mundo coral con la megalomanía de los conjuntos corales que llegan a agrupar a más de ochocientos integrantes y el fenómeno de socialización, siendo los coros considerados

como medios de solidaridad y formación de los individuos. Se destaca entonces los procesos sociales y educativos desarrollados por la actividad de integrar el coro, además de las ventajas individuales de progresivamente revelar aumento en diferentes habilidades comunicativas, personales, sociales y musicales. El siglo XX continúa con el fenómeno de socialización. (Ibid)

El canto coral ha ido evolucionando: a inicios empleado en ceremonias religiosas, actualmente utilizado como una herramienta de enseñanza musical y de integración social. Debido a eso, en muchos países el interés por realizar esta actividad progresa y se investiga (Fernández N. 2013).

En nuestro medio no somos ajenos a ello, todos hemos experimentado la práctica coral en parroquias o templos mientras asistimos a las ceremonias donde se le rinde culto a Dios con alabanzas y cantos de forma masiva, esta es la primera experiencia donde se comparte el canto coral; luego, en nuestras aulas de clase como actividad motivadora y estrategia de aprendizaje en todos los cursos más aún el de arte o como parte de los números artísticos en las Instituciones educativas, en las Universidades y si se decide, dentro de la carrera de música como curso obligatorio.

Las Agrupaciones Corales en la actualidad.

Las agrupaciones corales han conservado hasta la actualidad sus características principales: el canto como elemento esencial y aglutinador, la colectividad del sujeto que participa y la capacidad formativa, artística y cultural de la actividad. La mayoría de los

coros han mantenido su esencia durante el siglo XX, su voluntariedad, no profesionalidad, metodología similar y un importante papel en la cultura social.

Los métodos de canto coral han sido de gran ayuda para los aficionados a la música coral y cantores interesados en aprender o mejorar su canto o los profesionales de la música, docentes, intérpretes o directores, en su instrucción o que buscan contrastar sus propias opiniones sobre algunos aspectos del repertorio o de la dirección y organización coral. En este sentido se recurre a la lectura de textos que, aporten ayuda con respecto a cómo mejorar en el canto, sin transmitir más inseguridad, y lo hagan con diferentes objetivos y niveles, como afirma Hewitt (Hewitt, Lassaletta, Bellwood y Fernández, 1981).

Algunos profesores de Conjunto Coral han publicado sus manuales con el fin principal de poner a disposición de los alumnos de Conservatorio de la asignatura de Conjunto Coral, los conocimientos y el material seleccionado en base a la experiencia adquirida en sus años de docencia (López, 1998 a y b; Aizpurua, 1988; Cobo, 1989; Rodríguez, 1993). Incluyen una parte teórica en la que se tratan aspectos generales y básicos para la formación del alumnado: aparato vocal, clasificación de las voces, el coro, sistema de trabajo, historia de la música coral, etc. Además incorporan material práctico, selección de obras para dos, tres o cuatro voces y diferentes grados de dificultad, con indicaciones sobre respiración, fraseo etc. y una visión de conjunto de la actividad coral.

En muchas unidades escolares, actualmente, se ha perdido la tradición de la práctica coral, tal vez por falta de interés, por falta de profesores en la especialidad o por el desconocimiento de que la música puede servir como estrategia e influir en el

desarrollo integral de los estudiantes. Conscientes de la importancia de esta actividad es preciso que el aprendizaje de los niños y adolescentes mejore con menos complejidad, pues diversos estudios indican que la música ayuda a que los niños desarrollen capacidades, habilidades, destrezas creativamente escuchándola o haciéndola.

En el Perú a pesar de la obligatoriedad que tiene la práctica coral en las escuelas de música según el plan de estudios que la acredita y conociendo sus beneficios para la formación musical de los estudiantes de música y arte, hay una gran escases de coros a nivel Nacional por muchos motivos: ya sea por la falta de maestros en la especialidad, por la escases de material bibliográfico específico de consulta o porque solo se lleva en dos ciclos académicos, quedando muy fragmentada la experiencia coral por tanto los docentes no se sienten en capacidad de guiar el trabajo coral, más aún si la música solo se ve desde el aspecto comercial y no de un disfrute social y cultural quedando sin apoyo y difusión encallando en el desánimo; en tal sentido, la formación coral en el contexto peruano tiene poca proyección y se mantiene vigente: por iniciativa propia, con la ayuda de algunas instituciones particulares o ad honorem.

Práctica Coral

La práctica coral permite la intervención activa del educando, afianza el sentimiento de fraternidad y el espíritu de colaboración, equilibra los esfuerzos, da belleza al alma, infunde optimismo a quien lo practica. El educando percibe a través de su intervención en el coro, la influencia poderosa de la música. (Educando 2005).

En el presente trabajo de investigación la práctica es la acción que se desarrolla con la aplicación de ciertos conocimientos. A través de la práctica, no solamente se refuerza lo

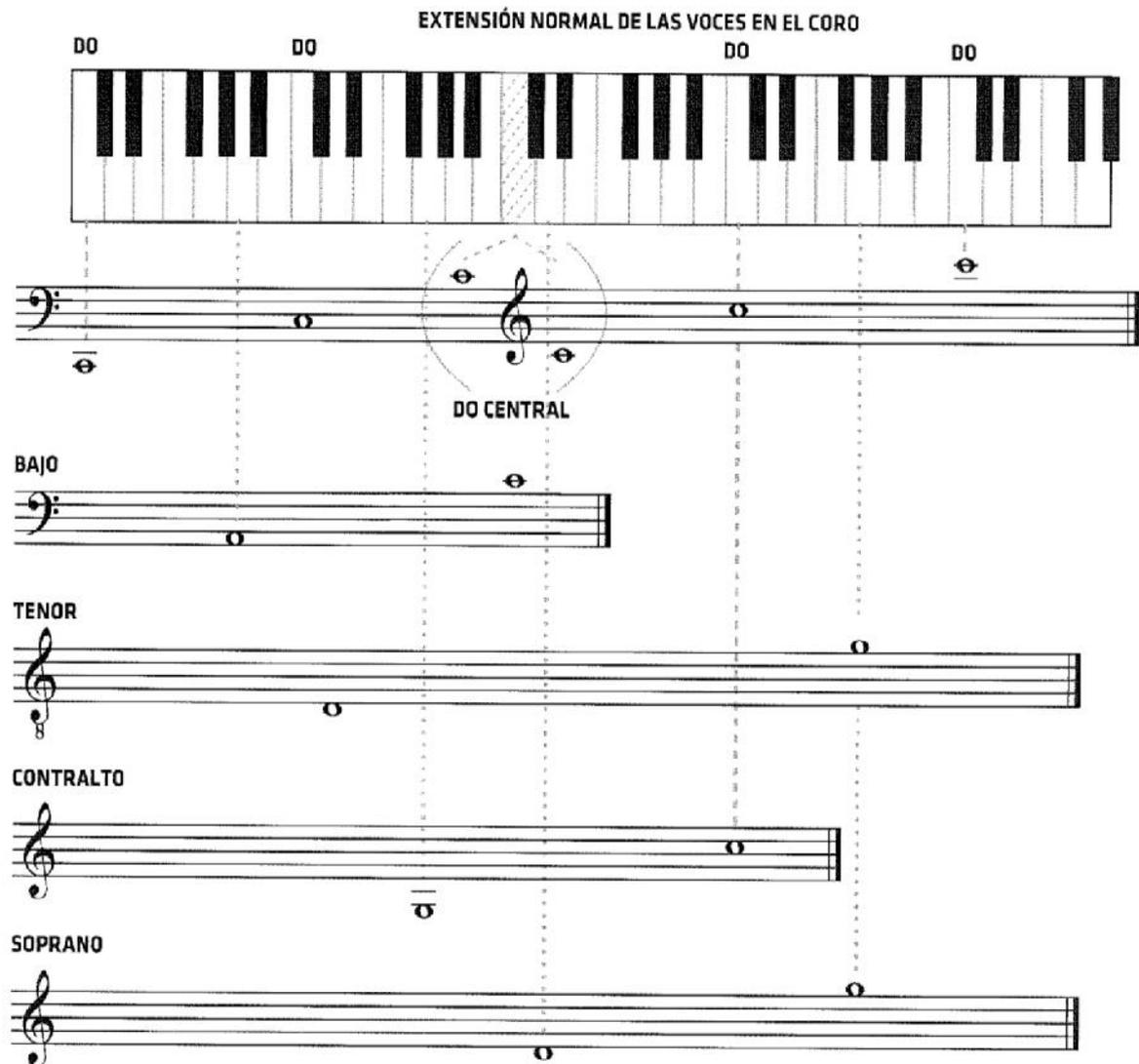
aprendido, sino que se descubren nuevos conceptos, algunos de los cuales pueden resultar reveladores, imposibles de hallar a través del estudio de la teoría.

Clasificación de las voces en el Coro

Esta tarea puede ser una parte muy difícil para el director, ya que se requiere de mucho conocimiento y experiencia para conseguir una correcta clasificación de las voces. Dentro de esta parte se tendrá en cuenta lo siguiente:

- Tener mucha atención en el momento de la prueba para no cometer errores que puedan perjudicar o atrasar a futuro el trabajo.
- Atender los aspectos de extensión o tesitura y timbre. Estos son indispensables para poder conocer desde y hasta donde pueden emitir sonidos sin esfuerzo, donde se sientan cómodos para cantar, y descubrir el tipo de voz que posean.
- En la prueba de musicalidad a la que el estudiante sea sometido, el director puede determinar la clasificación de su voz. No obstante, se deben explorar más sus posibilidades vocales, para ello el director tendrá que hacer unos ejercicios de vocalización sencillos, ascendiendo y descendiendo por semitonos.
- Para tener éxito en una correcta clasificación, es necesario ayudar al aspirante a conducirse correctamente al sonido vocal. Sabiendo que la mayoría de los estudiantes nunca han cantado en un coro y mucho menos conocen la técnica vocal. Entonces para que mejore su rendimiento, hay que sugerirle al estudiante algunos aspectos como: abrir más la boca bajando el maxilar, relajarse, redondear el sonido, o demostrarle como colocar un sonido agudo, etc.

Inmediatamente pasaremos a determinar las clasificaciones de las diferentes voces que existen. Las tesituras que se presentan a continuación son un aproximado, ya que pueden variar.



Clasificación de las agrupaciones corales

La clasificación más clara y común entre los diversos autores es la que contempla la edad de sus componentes, en función de la diferencia que existe principalmente entre los coros infantiles y adultos. Sin embargo, se hace necesario adoptar un enfoque más definido en cuanto al estudio de las diferentes etapas vitales, aunque los límites entre

ellas puedan resultar imprecisos. La prolongación y calidad de vida alcanzada en los últimos tiempos y el interés despertado en algunos investigadores por el estudio científico de la voz, en etapas intermedias como la adolescencia, ha propiciado la aparición de propuestas más didácticas en torno a la formación vocal y en su aplicación al canto coral. Por ese motivo, haremos referencia a los conjuntos vocales formados específicamente por componentes de edades determinadas, haciendo referencia a los coros infantiles, coros adolescentes o juveniles, coros adultos y coros sénior o de personas mayores.

A) Coros infantiles.

Los coros infantiles se constituyen en esencia, de forma semejante a los coros de adultos, pero con las peculiaridades derivadas de la edad y características de sus componentes. Estas agrupaciones están integradas por niños de edades comprendidas entre los 6 y los 14 años para algunos autores (Aranguren y Jimeno, 2009) o entre los 7 y los 12 años (Shirokij, 2001) y aunque en esta edad el aparato vocal no está desarrollado completamente, es durante este periodo cuando se inicia el proceso de proyección de la voz y el aprendizaje de los hábitos de respiración y canto.

Las voces no se dividen de manera estricta como las voces adultas, ya que la extensión vocal no es tan amplia. El estudio de la voz del niño y la clasificación de las voces es un tema que suscita diferentes opiniones. Ortega (2004: 25) considera que “la forma más segura de clasificar la voz cantada infantil resulta de la medición de la tesitura, observando preferentemente las notas más cómodas graves para cada niño” cotejada, además, con la nota de pasaje. Shirokij (2001) analiza la tesitura y las características de su sonoridad vocal según las diferentes etapas de edad. En la primera etapa (niños de 7 a

10 años de edad), su diapason natural de voz responde, según las posibilidades de las cuerdas vocales, finas y cortas, al esquema de Re4 - Re5. Aunque algunos niños pueden alcanzar la entonación de sonidos graves como Si o La, no tienen color ni expresión, por tanto no se les suele dividir en sopranos y mezzos. Entre los 10 y 11 años se les detecta el color de la voz, la resonancia de pecho, aunque en su opinión, no se debe abusar de esas sonoridades, ya que el timbre es aún muy irregular en entonación y proyección vocal. Sin embargo Brünner estima que aunque no de forma estricta, “se podrán determinar como primera voz los niños cuyo registro se extienda naturalmente hasta el fa ag.; segunda voz serán los niños cuyo mejor sonido esté comprendido entre fa-re ag. y lo emitan sin esfuerzo y pertenecerán a tercera voz los niños cuyo registro se entienda hasta el la grave” (Brünner, 2009: 12). Igualmente encontramos discrepancias en cuanto a la disposición del coro. Brünner (2009) opina que para comenzar se debe cantar con un mínimo de 18 niños y un máximo de 30; sin embargo Shirokij (2001) considera que el coro de niños no debe formarse con menos de 25 ó 30 niños ni debe exceder de 60 ó 70.

B) Coros adolescentes y juveniles.

Serapio (2006) recoge la delimitación cronológica de la adolescencia, que según el uso general que recibe en la actualidad se refiere al periodo de la vida comprendido entre los 13 y los 19 años. La OMS ha definido como el periodo adolescente el comprendido entre los 10 y los 19 años de edad y la juventud entre los 15 y los 24 años.

(Rosabal, 2009: 51). Según este autor, el proceso de cambio de la voz adolescente masculina puede entenderse en dos etapas diferenciadas, mientras que la voz femenina experimenta cambios que pueden ser percibidos como gradaciones de variación o fases

de desarrollo. Freer y Elorriaga consideran que los varones adolescentes progresan a través de seis estadios de desarrollo vocal; “el límite más grave de registro desciende rápidamente y se estabiliza a continuación por un tiempo. Sin embargo, el límite superior sigue este patrón de descenso de un modo más gradual y paulatino” (Freer y Elorriaga, 2013: 16-17).

Los cambios madurativos laríngeos que se producen en ambos sexos, en direcciones opuestas (la laringe femenina aumenta poco en longitud pero más en altura, es por tanto más alta y estrecha que la masculina), tiene consecuencias en sus características vocales diferenciales (Muñoz y Elorriaga, 2011). Para clasificar la voz adolescente, la prueba de voz puede hacerse de forma individual, observando la afinación media de la voz hablada hasta situar la tesitura cantada del individuo, o de forma colectiva, cantando todo el grupo una canción muy conocida en distintas tonalidades.

C) Coros de personas mayores.

Se considera coro de personas mayores aquel que está integrado en su totalidad por individuos de más de 65 años. Con la jubilación, muchas personas inician un período nuevo de su vida, en el que –libres de ataduras laborales– pueden dedicar su tiempo, de forma indefinida y voluntaria, a realizar aquellas actividades que siempre tuvieron en su pensamiento y que no pudieron realizar con anterioridad; en otras ocasiones, son nuevos retos o metas las que se surgen en estos momentos. Una de las características vocales de estos grupos, como nos señala Olivella (2013), reside en la aparición de inevitables condicionamientos físicos derivados de la edad de sus componentes, que disminuyen el volumen y la potencia de su voz, aunque no necesariamente tiene por qué afectar a sus

capacidades expresivas. Estos cantores pierden en parte la capacidad de modificar comportamientos y actitudes, por lo que el director, con paciencia y comprensión, deberá corregir reiteradamente los mismos errores.

Olivella (2013) señala: como hábitos incorrectos más habituales, aquellos adquiridos por mecanismos instintivos o por prácticas anteriores, que están relacionados principalmente con la falta de atención. El director debe instar al cantante, a fin de que sea paciente y escuche atentamente el modelo que se le da y cuantas veces sea necesario, antes de proceder a su imitación, pues “la mente de una persona mayor necesita un tiempo para identificar, retener y archivar unos sonidos –una melodía, por ejemplo– para luego poder reproducirlos mediante la voz” (Olivella, 2013 p.87).

A pesar de lo expuesto por este autor, debemos diferenciar un coro que está integrado en parte o en su totalidad por miembros de esta edad que han cantado durante diez, veinte o treinta años (con unos cocimientos adquiridos y una experiencia que puede suplir la posible disminución en su capacidad auditiva y vocal) frente a otro grupo cuyos miembros se enfrenten por primera vez al reto de cantar y pertenecer a un conjunto coral.

Tipos vocales en el canto coral.

Muchos autores abordan el estudio de las voces solistas, sus características y los límites de sus tesituras. Regidor (1977: 28) recoge una clasificación tradicional de cada tesitura, de límites amplios donde se pueden acomodar las diferentes voces que se incluyen en cada categoría. Aunque cada voz individual presenta factores que la

diferencian de las demás, en los coros mixtos se agrupan funcionalmente en torno a cuatro cuerdas (sopranos, contraltos, tenores y bajos), que responde al repertorio interpretado por las agrupaciones, generalmente a cuatro voces, aunque la división en seis cuerdas resulta más adecuada vocalmente (sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos).

El director de coro.

El director es el verdadero intérprete musical y su misión adquiere siempre el papel esencial en el planeamiento, preparación e interpretación de la música y es el único miembro del grupo que conserva su identidad personal. En la figura del director, confluyen la atención de cantores y público, es por tanto el mayor exponente de la agrupación coral, protagonista indiscutible de la actividad musical y máximo responsable del proceso y de los resultados obtenidos. Es el centro de gravedad del grupo y por tanto, “el funcionamiento del conjunto en casi todos sus aspectos sea un fiel reflejo de su personalidad, tanto artística como humana. En este sentido, no es exagerado afirmar que no hay buenos o malos coros, sino buenos o malos directores, y esto lo saben muy bien los conjuntos corales que, a lo largo de su trayectoria, han sido dirigidos por distintas personas” (Jaraba, 1989: 116).

El director debe concebirse a sí mismo como un maestro de técnica vocal y dotar a los cantores de buenos hábitos vocales a nivel individual, ya que para la gran mayoría de ellos, este será el único entrenamiento vocal y musical de su vida.

La Colocación del Coro

La colocación del coro, o mejor, la forma de colocar al coro en el lugar del concierto no es sólo una cuestión de “buena imagen” para su grata presentación, como es el caso del uniforme coral que, salvo este aspecto, no aporta nada a la interpretación o audición de la obra.

La forma de colocarse el coro es un hecho condicionante, más allá de lo estético, que influye siempre en la audición y, a veces en obras concretas, en la interpretación o en la intención interpretativa; entonces se convierte en un problema derivado de la responsabilidad general del director como intérprete último de la obra coral.

El ideal de un estrado o tarimas en las que los cantores se ubiquen con comodidad, anchura conveniente entre ellos, y visibilidad del director, rara vez se cumplen en los conciertos, salvo en los teatros dotados de buena infraestructura. La mayoría de las veces hay que acomodarse a las posibilidades que nos ofrece el Presbiterio de una Iglesia o el escenario de un Salón de Actos, tan precarias a veces que, no habiendo ni una pequeña tarima para elevar al director, éste tiene que dirigir con el gesto elevado sobre su cabeza para que pueda ser visible para los cantores de la segunda fila (o tercera, si la hay), cosa molesta para el director, menos clara para los cantores, y antiestética ante el público.

La actividad coral.

Aunque el concierto es considerado el momento culminante, parte final y visible de la actividad coral, sin embargo éste no es más que el resultado de la práctica del

ensayo, que por tanto, se erige en el aspecto principal. Su planificación y aprovechamiento es la clave del éxito de unos coros y del fracaso de otros, por lo que la frecuencia, duración y los planteamientos técnicos del ensayo, son de una importancia vital en el desarrollo funcional de los coros (Jaraba, 1989)

Beneficios de la Actividad Coral

Según Espinosa R. (2012), Fernández H. (2013), Barbosa B. (2014), Pérez-Adelguer S. (2014), Fernández M. (2015) los beneficios de la actividad coral se relacionan con diferentes aspectos, en la siguiente relación se encuentran recopilados.

Desde lo Musical:

- ✓ Desarrollo de Competencias musicales.
- ✓ Desarrollo de la percepción musical.
- ✓ Dinámicas en comienzos y finales de frases.
- ✓ Mejora la formación vocal en coristas y directores.

Desde lo pedagógico:

- ✓ Aprendizaje en grupo.
- ✓ El coro como instrumento de integración social.
- ✓ Se puede vincular con otras materias, por ejemplo: con educación física, para el desarrollo de coreografías y de la motricidad

Desde lo cultural o de actitud

- ✓ A través del repertorio conoce historia y otras culturas.
- ✓ Se desarrolla la interculturalidad.

- ✓ Se conoce y aprende otros idiomas.
- ✓ Construcción de la identidad vocal y de género.
- ✓ Aprende el valor de la música.

Desde lo Personal

- ✓ Mejora la autoestima.
- ✓ Disminuye los niveles de depresión y estrés.
- ✓ Se fomenta la relajación.
- ✓ Se mejora la Expresión facial.
- ✓ Desarrollo de coordinación

Actividades Musicales

Se conciben como un espacio abierto y colectivo que favorece el desarrollo artístico y cultural en el cual el HACER, SABER Y SER se conjugan para potenciar la inteligencia musical y la sensibilidad estética del estudiante, como individuo y como integrante de un grupo. Anep – Codicen (2003)

CAPÍTULO III:
RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN
Y PROPUESTA

Esquema de la Concreción del Modelo de investigación

3.1.1. Resultados

Análisis de los resultados de las encuestas aplicadas a los estudiantes de Pedagogía Artística de la Escuela de Arte:

TABLA N°01.

**CONOCIMIENTO DE PRACTICA CORAL DE LOS ESTUDIANTES DE LA
ESPECIALIDAD DE PEDAGOGIA ARTISTICA DE LA UNPRG – 2017**

ITEMS	SI		NO		TOTAL	
	N°	%	N°	%	N°	%
1. ¿Has pertenecido anteriormente a un coro?	4	7	54	93	58	100
4. ¿Has tocado alguna vez un instrumento musical?	11	19	47	81	58	100
5. ¿Conoces ejercicios de calentamiento de voz?	5	9	53	91	58	100
7. ¿sabes cuál es tu tesitura se voz?	8	14	50	86	58	100
8. Consideras que la práctica coral solo debe llevarse en dos ciclos según el plan de estudios de la Escuela de Arte de la UNPRG.	15	26	43	74	58	100
9. Si se contara con un programa de actividades musicales para desarrollar la práctica coral ¿mejoraría tu interpretación grupal e individual?	58	100	0	0	58	100
10. ¿consideras que las actividades musicales que experimentas te servirán de guía para cuando ejerzas tu profesión?	58	100	0	0	58	100

FUENTE: ENCUESTA DE ESTUDIANTES

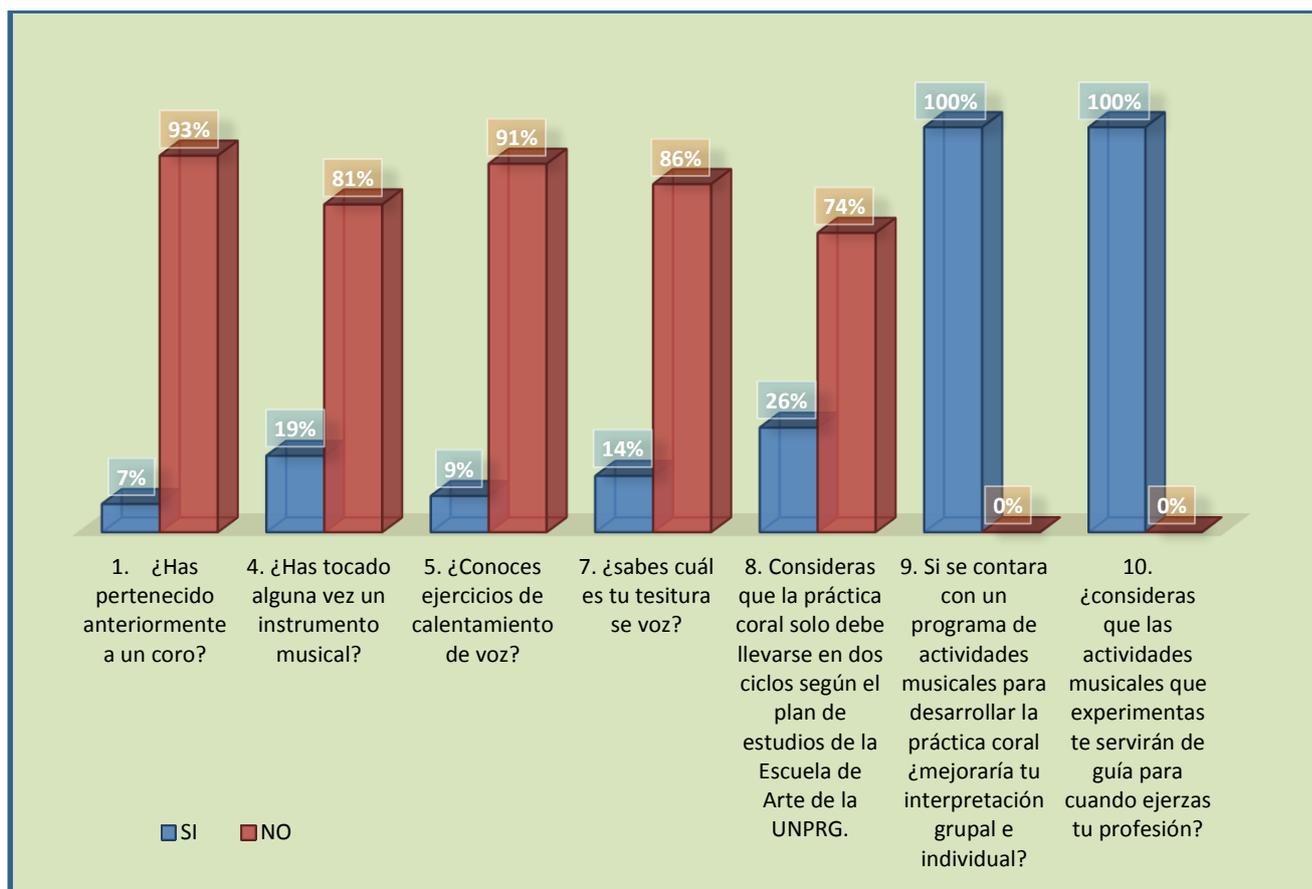


FIGURA 1. Conocimiento de Práctica Coral

TABLA N°02. DIFICULTADES DE PRÁCTICA CORAL DE LOS ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE PEDAGOGIA ARTISTICA DE LA UNPRG - 2017

ITEMS	SIEMPRE		A VECES		NUNCA		TOTAL	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
2. ¿Tienes dificultades para entonar una melodía?	37	64	12	21	9	15	58	100
3. ¿Te es difícil llevar el ritmo de las canciones?	33	57	13	22	12	21	58	100
6. Después de cantar ¿tu voz queda ronca o afónica?	30	52	22	38	6	10	58	100

FUENTE: ENCUESTA DE ESTUDIANTES

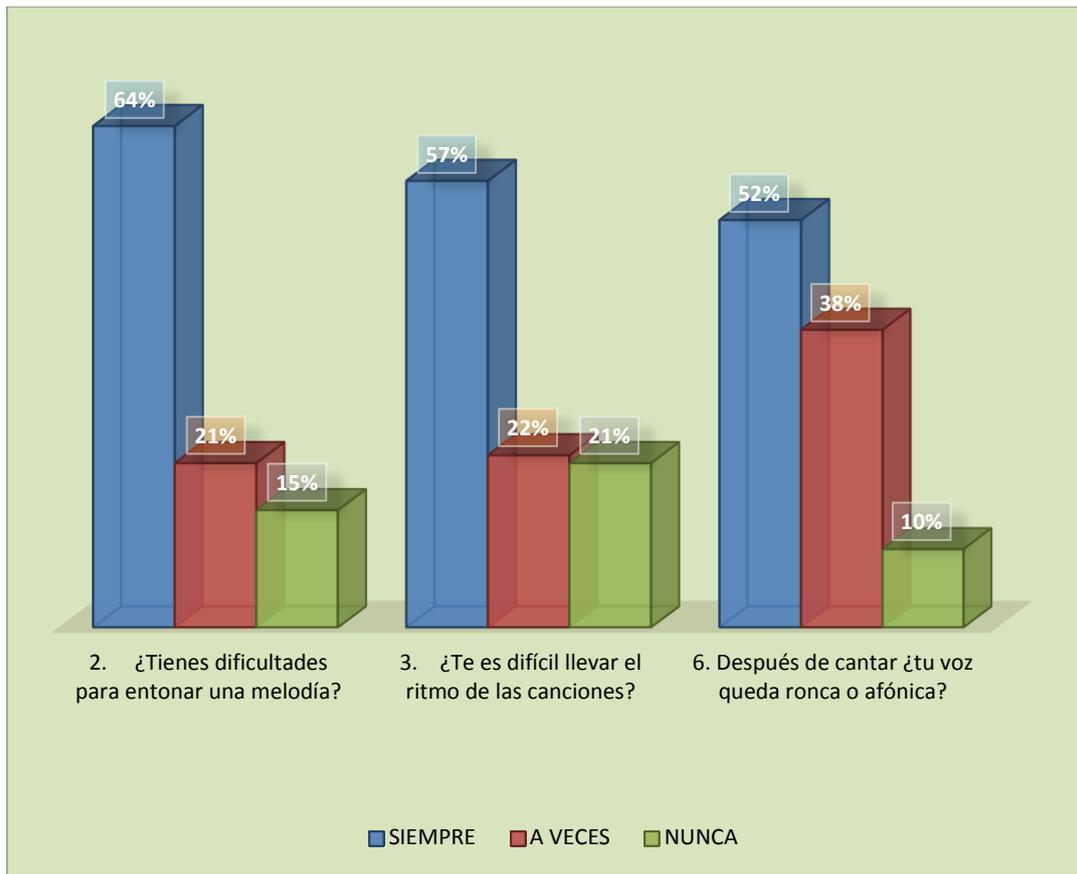


FIGURA 2. Dificultades de Práctica Coral

Resultados de la evaluación de la propuesta por los expertos quienes validaron en concordancia a la categoría de muy buena, es decir una connotación de certeza del 100%.



ANEXO
UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
Lambayeque
FICHA DE VALIDEZ DE INSTRUMENTO

DATOS GENERALES:

1. NOMBRE DEL INSTRUMENTO : Cuestionario de encuesta.
2. NOMBRE DEL EXPERTO : Mg. *Eduardo Sialar Pisfil*
3. RESPONSABILIDAD ACADÉMICA : *Coordinador de Programa de Música*
4. TIEMPO DE EXPERIENCIA EN DOCENCIA UNIVERSITARIA:

INSTRUCCIONES : Luego de analizar y cotejar el instrumento de investigación: CUESTIONARIO DE ENCUESTA A DOCENTES, ESTUDIANTES, EGRESADOS, ARTISTAS Y PÚBLICO, con la matriz de consistencia de la presente investigación, le solicitamos que en base a su criterio y experiencia profesional, valide dicho instrumento, de acuerdo a los siguientes criterios.

1. Inadecuado 2. Poco adecuado 3. Adecuado 4. Muy adecuado.

CRITERIOS DE VALIDEZ	PUNTUACION					OBSERVACIONES
	1	2	3	4	5	
Expresado en lenguaje claro y apropiado					✓	
Existe una organización a lógica.					✓	
Es útil y adecuado para la investigación					✓	
Adecuado para valorar la variable a medir.					✓	
TOTAL PARCIAL					20	
TOTAL						

ESCALA DE VALORACIÓN:

De 4 a 11	Reformular totalmente
De 12 a 14	Modificar ítems observados
De 15 a 17	Validar y mejorar redacción
DE 18 a 20	Validar y aplicar

VALORACIÓN DEL EXPERTO:

20

Fecha: Lambayeque, Noviembre de 2017
 Escuela Superior de Formación Artística Pública
 "ERNESTO LÓPEZ MINDREAU"

[Firma]
 Prof. **Eduardo Sialar Pisfil**
 COORDINADOR DEL PROGRAMA
 ACADÉMICO DE MÚSICA



ANEXO

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
Lambayeque

FICHA DE VALIDEZ DE LA PROPUESTA

DATOS GENERALES:

- 1. NOMBRE DE LA PROPUESTA : PROGRAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES PARA EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL EN LOS ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE PEDAGOGÍA ARTÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
- 5. NOMBRE DEL EXPERTO :
- 2. RESPONSABILIDAD ACADÉMICA :
- 3. TIEMPO DE EXPERIENCIA EN DOCENCIA UNIVERSITARIA:

INSTRUCCIONES : Luego de analizar y cotejar EL PROGRAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES PARA EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL EN LOS ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE PEDAGOGÍA ARTÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO con la matriz de consistencia de la presente investigación, le solicitamos que en base a su criterio y experiencia profesional, valide dicho instrumento, de acuerdo a los siguientes criterios.

0: No Adecuado 1: Poco adecuado 2: Adecuado 3: Muy adecuado

ASPECTOS QUE DEBEN SER EVALUADOS RELACIONADOS A LA TESIS	0	1	2	3
I- Redacción Científica				
1.1 La redacción empleada es clara, precisa y debidamente organizada.				✓
1.2 Los términos utilizados son propios de la investigación científica.				✓
II. Lógica de la Investigación:				
2.1 Problema de Estudio				
2.2.1 Describe de forma clara y precisa la realidad problemática tratada.				✓
2.2.2 El problema se ha definido según evidencias tangibles.				✓
2.2 Objetivos de la Investigación				
2.2.1 Expresan con claridad la intencionalidad de la investigación.				✓
2.2.2 Guardan coherencia con el título, el problema,				✓

objeto de estudio, hipótesis, campo de acción, supuestos teóricos y metodologías e instrumentos utilizados.				
ASPECTOS QUE DEBEN SER EVALUADOS RELACIONADOS A LA TESIS				
2.3 Previsiones metodológicas				
2.3.1 Se ha caracterizado la investigación según criterios pertinentes.				✓
2.3.2 Los escenarios y los participantes seleccionados son apropiados para los propósitos de la investigación.				✓
2.3.3 La selección de la muestra se enmarca dentro de los cánones de la investigación.				✓
2.3.4 Presenta instrumentos apropiados para recolectar datos.				✓
2.3.5 Los métodos y técnicas empleados en el tratamiento de la información son propios de la investigación.				✓
2.4 Fundamentación teórica y epistemológica				
2.4.1 Proporciona antecedentes relevantes a la investigación y está referida al modelo de la propuesta.				✓
2.4.2 Proporciona sólidas bases teóricas y epistemológicas, sistematizadas en función de los objetivos de la investigación.				✓
2.5 Referencias Bibliográficas				
2.5.1 Presenta las referencias bibliográficas consultadas y/o citadas que fundamentan la teoría y el diseño de la investigación.				✓
2.6 Anexos				
2.6.1 Los anexos presentados son consistentes y contienen los datos más relevantes de la investigación.				✓
III Fundamentación y viabilidad de la Propuesta				
3.1. La fundamentación teórica y epistemológica de la Propuesta guarda coherencia con el enfoque sistémico y la ciencia.				✓
3.2. El modelo de la propuesta es coherente, pertinente y trascendente.				✓
3.3. La propuesta es factible de aplicarse en otras instituciones u organizaciones.				✓

Se le agradece cualquier observación, sugerencia, propósito o recomendación sobre cualquiera de los acápites propuestos. Por favor, refiéralas a continuación:

ESCALA DE VALORACIÓN:

De 0 - 13	DEFICIENTE
De 14 - 27	REGULAR
De 28 - 41	BUENA
DE 42 - 54	MUY BUENA

Validado por la Con la categoría de:

Muy Buena

Escuela Superior de Formación Artística Pública
"ERNESTO LOPEZ MINDREAU"

[Firma]
PROF. Eduardo Sialer Pistil
COORDINADOR DEL PROGRAMA
ACADÉMICO DE MÚSICA

NOMBRES Y FIRMA



ANEXO
UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
Lambayeque
FICHA DE VALIDEZ DE INSTRUMENTO

DATOS GENERALES:

1. **NOMBRE DEL INSTRUMENTO** : Cuestionario de encuesta.
2. **NOMBRE DEL EXPERTO** : AARON LUIS MARTIN WALTERSDORFER, M.
3. **RESPONSABILIDAD ACADÉMICA** : DOCENTE DE MUSICA - MAGISTER EN EDUCACIÓN
4. **TIEMPO DE EXPERIENCIA EN DOCENCIA UNIVERSITARIA:**

INSTRUCCIONES : Luego de analizar y cotejar el instrumento de investigación: CUESTIONARIO DE ENCUESTA A DOCENTES, ESTUDIANTES, EGRESADOS, ARTISTAS Y PÚBLICO, con la matriz de consistencia de la presente investigación, le solicitamos que en base a su criterio y experiencia profesional, valide dicho instrumento, de acuerdo a los siguientes criterios.

1. Inadecuado 2. Poco adecuado 3. Adecuado 4. Muy adecuado.

CRITERIOS DE VALIDEZ	PUNTUACION					OBSERVACIONES
	1	2	3	4	5	
Expresado en lenguaje claro y apropiado					✓	
Existe una organización a lógica.					✓	
Es útil y adecuado para la investigación					✓	
Adecuado para valorar la variable a medir.					✓	
TOTAL PARCIAL					20	
TOTAL						

ESCALA DE VALORACIÓN:

De 4 a 11	Reformular totalmente
De 12 a 14	Modificar ítems observados
De 15 a 17	Validar y mejorar redacción
DE 18 a 20	Validar y aplicar

VALORACIÓN DEL EXPERTO:

20

Fecha: Lambayeque, Noviembre de 2017


 NOMBRES Y FIRMA
 AARON LUIS MARTIN WALTERSDORFER M.



ANEXO

**UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
Lambayeque**

FICHA DE VALIDEZ DE LA PROPUESTA

DATOS GENERALES:

1. **NOMBRE DE LA PROPUESTA :** PROGRAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES PARA EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL EN LOS ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE PEDAGOGÍA ARTÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
5. **NOMBRE DEL EXPERTO :**
2. **RESPONSABILIDAD ACADÉMICA :**
3. **TIEMPO DE EXPERIENCIA EN DOCENCIA UNIVERSITARIA:**

INSTRUCCIONES : Luego de analizar y cotejar EL PROGRAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES PARA EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL EN LOS ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE PEDAGOGÍA ARTÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO con la matriz de consistencia de la presente investigación, le solicitamos que en base a su criterio y experiencia profesional, valide dicho instrumento, de acuerdo a los siguientes criterios.

0: No Adecuado 1: Poco adecuado 2: Adecuado 3: Muy adecuado

ASPECTOS QUE DEBEN SER EVALUADOS RELACIONADOS A LA TESIS	0	1	2	3
I- Redacción Científica				
1.1 La redacción empleada es clara, precisa y debidamente organizada.				✓
1.2 Los términos utilizados son propios de la investigación científica.				✓
II. Lógica de la Investigación:				
2.1 Problema de Estudio				
2.2.1 Describe de forma clara y precisa la realidad problemática tratada.				✓
2.2.2 El problema se ha definido según evidencias tangibles.				✓
2.2 Objetivos de la Investigación				
2.2.1 Expresan con claridad la intencionalidad de la investigación.				✓
2.2.2 Guardan coherencia con el título, el problema,				✓

objeto de estudio, hipótesis, campo de acción, supuestos teóricos y metodologías e instrumentos utilizados.				
ASPECTOS QUE DEBEN SER EVALUADOS RELACIONADOS A LA TESIS				
2.3 Previsiones metodológicas				
2.3.1 Se ha caracterizado la investigación según criterios pertinentes.				✓
2.3.2 Los escenarios y los participantes seleccionados son apropiados para los propósitos de la investigación.				✓
2.3.3 La selección de la muestra se enmarca dentro de los cánones de la investigación.				✓
2.3.4 Presenta instrumentos apropiados para recolectar datos.				✓
2.3.5 Los métodos y técnicas empleados en el tratamiento de la información son propios de la investigación.				✓
2.4 Fundamentación teórica y epistemológica				
2.4.1 Proporciona antecedentes relevantes a la investigación y está referida al modelo de la propuesta.				✓
2.4.2 Proporciona sólidas bases teóricas y epistemológicas, sistematizadas en función de los objetivos de la investigación.				✓
2.5 Referencias Bibliográficas				
2.5.1 Presenta las referencias bibliográficas consultadas y/o citadas que fundamentan la teoría y el diseño de la investigación.				✓
2.6 Anexos				
2.6.1 Los anexos presentados son consistentes y contienen los datos más relevantes de la investigación.				✓
III Fundamentación y viabilidad de la Propuesta				
3.1. La fundamentación teórica y epistemológica de la Propuesta guarda coherencia con el enfoque sistémico y la ciencia.				✓
3.2. El modelo de la propuesta es coherente, pertinente y trascendente.				✓
3.3. La propuesta es factible de aplicarse en otras instituciones u organizaciones.				✓

Se le agradece cualquier observación, sugerencia, propósito o recomendación sobre cualquiera de los acápite propuestos. Por favor, refiéralas a continuación:

ESCALA DE VALORACIÓN:

De 0 - 13	DEFICIENTE
De 14 - 27	REGULAR
De 28 - 41	BUENA
DE 42 - 54	MUY BUENA

Validado por la Con la categoría de:

Muy Buena


NOMBRES Y FIRMA
MARON LUIS MARTIN WALTERSDORFER M.



ANEXO

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
Lambayeque

FICHA DE VALIDEZ DE INSTRUMENTO

DATOS GENERALES:

- 1. NOMBRE DEL INSTRUMENTO : Cuestionario de encuesta.
- 2. NOMBRE DEL EXPERTO : *Briberio Flores Ramos*
- 3. RESPONSABILIDAD ACADÉMICA : *Docente de Música - Grado Magister en Educación*
- 4. TIEMPO DE EXPERIENCIA EN DOCENCIA UNIVERSITARIA:

INSTRUCCIONES : Luego de analizar y cotejar el instrumento de investigación: CUESTIONARIO DE ENCUESTA A DOCENTES, ESTUDIANTES, EGRESADOS, ARTISTAS Y PÚBLICO, con la matriz de consistencia de la presente investigación, le solicitamos que en base a su criterio y experiencia profesional, valide dicho instrumento, de acuerdo a los siguientes criterios.

- 1. Inadecuado
- 2. Poco adecuado
- 3. Adecuado
- 4. Muy adecuado.

CRITERIOS DE VALIDEZ	PUNTUACION					OBSERVACIONES
	1	2	3	4	5	
Expresado en lenguaje claro y apropiado					✓	
Existe una organización a lógica.					✓	
Es útil y adecuado para la investigación					✓	
Adecuado para valorar la variable a medir.					✓	
TOTAL PARCIAL					20	
TOTAL						

ESCALA DE VALORACIÓN:

De 4 a 11	Reformular totalmente
De 12 a 14	Modificar ítems observados
De 15 a 17	Validar y mejorar redacción
DE 18 a 20	Validar y aplicar

VALORACIÓN DEL EXPERTO:

20

Fecha: Lambayeque, Noviembre de 2017

[Firma]
NOMBRES Y FIRMA



ANEXO

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
Lambayeque

FICHA DE VALIDEZ DE LA PROPUESTA

DATOS GENERALES:

- 1. NOMBRE DE LA PROPUESTA : PROGRAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES PARA EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL EN LOS ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE PEDAGOGÍA ARTÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
- 5. NOMBRE DEL EXPERTO :
- 2. RESPONSABILIDAD ACADÉMICA :
- 3. TIEMPO DE EXPERIENCIA EN DOCENCIA UNIVERSITARIA:

INSTRUCCIONES : Luego de analizar y cotejar EL PROGRAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES PARA EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL EN LOS ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE PEDAGOGÍA ARTÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO con la matriz de consistencia de la presente investigación, le solicitamos que en base a su criterio y experiencia profesional, valide dicho instrumento, de acuerdo a los siguientes criterios.

0: No Adecuado 1: Poco adecuado 2: Adecuado 3: Muy adecuado

ASPECTOS QUE DEBEN SER EVALUADOS RELACIONADOS A LA TESIS	0	1	2	3
I- Redacción Científica				
1.1 La redacción empleada es clara, precisa y debidamente organizada.				✓
1.2 Los términos utilizados son propios de la investigación científica.				✓
II. Lógica de la Investigación:				
2.1 Problema de Estudio				
2.2.1 Describe de forma clara y precisa la realidad problemática tratada.				✓
2.2.2 El problema se ha definido según evidencias tangibles.				✓
2.2 Objetivos de la Investigación				
2.2.1 Expresan con claridad la intencionalidad de la investigación.				✓
2.2.2 Guardan coherencia con el título, el problema,				✓

objeto de estudio, hipótesis, campo de acción, supuestos teóricos y metodologías e instrumentos utilizados.				
ASPECTOS QUE DEBEN SER EVALUADOS RELACIONADOS A LA TESIS				
2.3 Previsiones metodológicas				
2.3.1 Se ha caracterizado la investigación según criterios pertinentes.				✓
2.3.2 Los escenarios y los participantes seleccionados son apropiados para los propósitos de la investigación.				✓
2.3.3 La selección de la muestra se enmarca dentro de los cánones de la investigación.				✓
2.3.4 Presenta instrumentos apropiados para recolectar datos.				✓
2.3.5 Los métodos y técnicas empleados en el tratamiento de la información son propios de la investigación.				✓
2.4 Fundamentación teórica y epistemológica				
2.4.1 Proporciona antecedentes relevantes a la investigación y está referida al modelo de la propuesta.				✓
2.4.2 Proporciona sólidas bases teóricas y epistemológicas, sistematizadas en función de los objetivos de la investigación.				✓
2.5 Referencias Bibliográficas				
2.5.1 Presenta las referencias bibliográficas consultadas y/o citadas que fundamentan la teoría y el diseño de la investigación.				✓
2.6 Anexos				
2.6.1 Los anexos presentados son consistentes y contienen los datos más relevantes de la investigación.				✓
III Fundamentación y viabilidad de la Propuesta				
3.1. La fundamentación teórica y epistemológica de la Propuesta guarda coherencia con el enfoque sistémico y la ciencia.				✓
3.2. El modelo de la propuesta es coherente, pertinente y trascendente.				✓
3.3. La propuesta es factible de aplicarse en otras instituciones u organizaciones.				✓

Se le agradece cualquier observación, sugerencia, propósito o recomendación sobre cualquiera de los acápites propuestos. Por favor, refiéralas a continuación:

ESCALA DE VALORACIÓN:

De 0 - 13	DEFICIENTE
De 14 - 27	REGULAR
De 28 - 41	BUENA
DE 42 - 54	MUY BUENA

Validado por la Con la categoría de:

Muy Buena


NOMBRES Y FIRMA

**PROGRAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES PARA
EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA CORAL EN
ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE
PEDAGOGÍA ARTÍSTICA UNPRG**

3.2. PROPUESTA

3.1.2. Fundamentación para la Construcción del Modelo Teórico de la Propuesta.

Según Lago (2005) en su trabajo de grado “Estudio y análisis de las principales obras musicales, distintas técnicas para el acercamiento didáctico a las obras corales de los grandes compositores”, realizado en la Universidad de Almería (España), plantea como influyen distintas técnicas en el acercamiento didáctico de obras musicales de grandes compositores, teniendo como objetivo general acceder al conocimiento de un amplio repertorio de obras corales a través del análisis de audición. Entre los objetivos específicos de dicho trabajo de grado está desarrollar la capacidad de escucha musical y de identificación de los elementos percibidos, experimentar y tomar conciencia sobre las formas de percepción musical y facilitar las herramientas necesarias para favorecer el desarrollo auditivo.

Este autor sugiere en su planteamiento la necesidad de acercar las obras corales de los grandes compositores a los estudiantes de música, a través de audiciones musicales para su análisis respectivo de elementos que se perciben (escalas, intervalos, matices etc.) para experimentarlos, tomar conciencia de ellos y que objetivamente se logre un desarrollo auditivo fundamental para el trabajo coral.

Aguilar (2007) en su trabajo de investigación titulado “Técnicas didácticas para la enseñanza de la audición musical mediante el taller coral” realizado en la Universidad de Buenos Aires (Argentina) específicamente en el Dpto. de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, plantea mediante el taller coral un marco de trabajo centrado en la producción musical y por otro, el desarrollo de los elementos teóricos indispensables para que el estudiante o cantante comprenda la tarea que está realizando, resaltando que el taller es un mecanismo que

produce música y una gran herramienta pedagógica; todas las actividades enmarcadas en el taller tienen estas dos vertientes.

Se entiende que la práctica coral es una actividad musical, que complementa el desarrollo musical y artístico de los estudiantes, haciéndolos participes de un lenguaje universal y de un desarrollo auditivo que es esencial para la correcta interpretación y producción musical de obras corales.

Cabe destacar que Aguilar (2007) resalta que:

La práctica coral es importante tanto para los instrumentistas como para cantantes. Por medio de ella, los que estudian instrumentos armónicos (piano, guitarra, acordeón, etc.) acceden rápidamente al conocimiento y dominio de percepciones armónicas y pueden luego trabajarlas en su instrumento. Los estudiantes de pedagogía musical o dirección coral necesitan especialmente esta práctica, la observación de sus propias reacciones y la de sus compañeros ante fenómenos armónicos y el estudio de técnicas didácticas empleadas por el profesor les aportaran infinidad de ideas y recursos que luego podrán aprovechar y utilizar en su trabajo con los alumnos. (p.17)

Desde este punto de vista la práctica coral es un requisito experiencial para todos los estudiantes de música por que se familiarizan con el trabajo de la armonía tanto en los instrumentistas, en el acompañamiento de una pieza musical, como para los de dirección coral al distinguir las diferentes voces que conforman el coro, ambos necesitan el dominio de estas dos actividades que le servirá en un futuro para el trabajo con sus estudiantes.

Otro de los aspectos que se estimulan con el canto coral lo es la afinación, que a su vez es el entrenamiento del oído melódico y armónico. Según Peña (2010) en su trabajo de grado titulado “Cantar afinadamente, una habilidad para elegidos” realizado en la Universidad Nacional de la Plata (Argentina), se fundamenta en analizar si la posibilidad de cantar afinadamente es una competencia que se inicia a edades muy tempranas y si su dominio depende tanto del grado de práctica vocal sostenida como de la frecuentación a modelos vocales con afinación correcta.

Tuvo como objetivo general seleccionar situaciones de clase en las que el proceso de enseñanza y aprendizaje del canto constituye el eje central; de igual manera, plantea como objetivos específicos, identificar disfunciones de afinación típicas de alumnos insertos en grupos numerosos y describir estrategias aplicadas por un docente de música en la detección de disfunciones de afinación y corrección de las mismas

Coincidiendo con el autor, se recoge la necesidad de evaluar para identificar si los estudiantes cuentan con las competencias necesarias para el canto coral o carecen de ellas en la misma práctica, además que es necesario contar con un programa de actividades musicales, que favorezcan el desarrollo de la práctica coral y sirva estratégicamente para que todos los estudiantes, incluyendo a los que presentan disfunciones de afinación, se les corrija y ellos mismos puedan observar sus avances y logros.

Peña (2010) resalta que: *“la competencia del canto evoluciona en etapas en las que las habilidades comprometidas se van ajustando poco a poco y por aproximaciones sucesivas, el desarrollo transcurre de modo intuitivo y en relación a la estructuración del lenguaje musical”* (p.1). Es decir; la habilidad de cantar va evolucionando consecutivamente tanto

individual como grupalmente dependiendo en gran parte del avance que se vaya obteniendo en lenguaje musical y para relacionar dicho lenguaje con la entonación precisa de la melodía leída.

En su investigación, fueron motivo de estudio las estrategias pedagógicas puestas en juego durante todo el proceso de enseñanza de la afinación en el canto, constituyendo el objeto de estudio, las competencias musicales del educador que resultan imprescindibles ante la detección de errores y posterior corrección, tanto como las implicadas en la tarea de modelado. Su metodología se basó en filmar cuatro clases de música en las que se había considerado desarrollar un trabajo vocal grupal específico; el foco estuvo dirigido predominantemente sobre la actuación del educador musical y sobre eventuales intervenciones de los alumnos que por azar protagonizaran sucesos específicos relativos a la problemática.

Seguidamente, se analizaron minuciosamente las acciones desplegadas por el educador y los alumnos durante esas situaciones, analizando la interacción educador-alumno. Como resultado del análisis de la filmación, se pudo aislar disfunciones vocales específicas así como las estrategias docentes correspondientes aplicadas a cada caso. La validez de la problemática eje del trabajo, resultó indiscutible a la luz de las dificultades que encuentran muchos educadores para resolver dificultades de afinación; destaca que la persistencia del problema en el campo actual de investigaciones especializadas da cuenta de la importancia que requiere su tratamiento y este puede ser el canto coral.

Como conclusión, destacó que es posible identificar y estimular un mejoramiento de la afinación por medio del canto grupal; asimismo, pone de manifiesto características

observables de una realidad posible, alcanzable y deseable en relación al desarrollo vocal y auditivo.

Dicho trabajo de grado tiene una estrecha vinculación con la presente investigación, ya que aborda de manera concreta el desempeño del educador musical, pieza clave en el entrenamiento auditivo y la entonación por medio de ejercicios de solfeo en el canto coral, para ello es necesario contar con educadores que posean las habilidades necesarias para hacer un análisis exhaustivo del proceso de afinación, utilizando estrategias para corregir las veces en que sea necesario. Cabe destacar la importancia que dicho trabajo de grado posee al tener un objetivo general que tiene relación directa con los objetivos planteados en nuestra investigación, el cual hace un diagnóstico de los estudiantes que improvisadamente muestran disfunciones de entonación en la práctica coral y se propone de un Programa de Actividades Musicales para desarrollar la práctica coral de los estudiantes, en este caso de Pedagogía Artística, he allí un punto vital que es contar con material bibliográfico de consulta y de ayuda, para dar oportunidad a todos los estudiantes de música desarrollen sus competencias corales.

3.2.2. Fundamentación del Programa

En la Escuela de Arte de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo de Lambayeque se viene dictando el curso de Dirección Coral a los estudiantes de la especialidad de Pedagogía Artística dentro del plan de estudios 2012, como parte de la formación musical que permite que los futuros maestros en música cubran la demanda artística musical coral que necesitan los estudiantes en los diferentes niveles educativos, en ese sentido es preciso que nuestros maestros adquieran las competencias necesarias para desenvolverse en el mundo laboral, por ello se hace necesario un programa con actividades musicales que coadyuven al objeto de estudio de la presente investigación, teniendo en cuenta la aptitud musical que trae consigo el estudiante, garantizando una mejor preparación y desempeño en la práctica coral.

Presentación

La propuesta de nuestra investigación es un programa con actividades musicales que guían y fortalecen la práctica coral de los estudiantes de la especialidad de pedagogía artística, teniendo en cuenta la aptitud musical de cada uno de ellos.

El trabajo colectivo y en sociedad según Vigotsky, ayudará a que se perciba un ambiente social, solidario, de compañerismo y ayuda mutua por parte del docente y la colaboración de estudiantes por cuerdas que mejoren su desempeño, fortalezca sus actitudes y aptitudes para el canto, desarrollando habilidades innatas que todos los seres humanos tienen según Gardner.

Las actividades contempladas en este programa cuentan con los aportes de las teorías de Dalcroze y Kodály, grandes pedagogos musicales para lograr un desarrollo rítmico y de entonación más eficaz en la práctica coral.

Este programa está basado en los siguientes textos:

- Dirección de Coro: Ricardo Rodríguez,
- El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada: Madeleine Mansión
- Propuestas Pedagógicas para el trabajo Coral a Través de tres Obras Colombianas: Amalia Restrepo Díaz.
- Crecer cantando, crecer soñando. Guía didáctica de materiales educativos sobre emprendimiento: Junta de Andalucía
- Ritmo y lectura 1: Encarnación López de Arenosa.
- Practical Method: Nicola Vaccai
- LAZ. Método graduado de solfeo: Lambert Alfonso Zamacois
- Interpretación – Banaha (canon): María Jesús Camino

Objetivo

• Contribuir en la formación musical de los estudiantes de pedagogía artística del VI y VII ciclo de la Escuela de Arte de la UNPRG a través de un Programa de actividades musicales para la práctica coral.

Contenidos

1. Euritmia y Solfeo rítmico

1.1 Actividades Eurítmicas:

- 1.1.1 Palabra y movimiento
- 1.1.2 Canto y movimiento
- 1.1.3 Caminan libres y relajados cantando
- 1.1.4 Producen clúster

1.2 Solfeo rítmico: Lectura, pulso y acento

2. Respiración diafragmática

2.1 Respiración Básica

2.2 Control de la permeabilidad nasal

2.3 Ejercicios métricos para educar la respiración.

2.4 Salida de aire como un silbo

2.5 Diga sss.. y zzz...

3. Emisión e impostación Vocal

3.1 El golpe de arco del cantor

3.2 Movimiento de lengua y labios murmurando

3.3 La eclosión de las vocales

3.4 Vocalizan U,O,A ejercicios que combinen las vocales redondeadas

3.5 Vocalizan E,I ejercicios que combinen estas vocales

3.6 Ejercicios que combine todas las vocales

3.7 Actividades de articulación en el orden sugerido

3.8 Consonantes dobles

3.9 Vocalizan frases melódicas y con la ayuda de la Fononimia

3.10 Actividades con sonidos largos

3.11 Actividades de agilidad vocal

4. Escalas mayores y menores

4.1 Escalas mayores y menores ascendente y descendente

4.2 Escala cromática

5. Solfeo entonado

5.1 Intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava

5.2 Intervalos consonantes y disonantes en diferentes grados de complejidad

según Kodály

6. Clasificación de la voz.

Escalas para definir los límites vocales o la tesitura

7. Práctica de canon a 2 y 3 voces

7.1 Tres voces de manera escalonada

7.2 Interpretan canon a 3 voces en espiral

8. Progresiones armónicas.

8.1 Progresión armónica por semitonos ascendente y descendente

8.2 Combinación acórdica.

8.3 La justa entonación

9. Canto a dos voces según Kodály

9.1 pregunta y respuesta

9.2 práctica melódica para voces mixtas

10. Repertorio a 2, 3 y 4 voces.

Secuencia estratégica

1. Empezaremos con la actividad Eurítmica: palabra y movimiento, ya que nos permite socializar en círculo e imitar como lo dice Dalcroze y Vigotsky entre los integrantes del grupo para desarrollar la rítmica. Luego iniciar con la relajación pasiva (5 min) y relajación activa (5 min) seguido de ejercicios de: salida de aire como un silbo, para la emisión vocal el golpe de arco del cantor y la eclosión de las vocales.
2. Iniciamos con el ejercicio 01 de la actividad: solfeo rítmico, lectura pulso y acento en grupos de 3 integrantes por separado, para observar el trabajo del mismo ejercicio rítmico en cada grupo. Luego de evaluar y reforzar, hacemos ejercicios de respiración básica y vocalizan frases melódicas con la ayuda de la fononimia (Kodály), para mejorar la afinación y concentración.
3. Empezaremos con la actividad Eurítmica: “Canto y movimiento ya que nos permite socializar en círculo e imitar como lo dice Dalcroze y Vigotsky y su respectiva variación. Luego iniciar con la relajación pasiva (5 min) y relajación activa (5 min) vocalizan frases melódicas con la ayuda de la fononimia (Kodály), para mejorar la afinación y concentración
4. Iniciamos con el ejercicio 02 de la actividad: solfeo rítmico, lectura pulso y acento en grupos de 3 integrantes por separado para observar el trabajo del mismo ejercicio rítmico en cada grupo. Luego de evaluar y reforzar iniciar con la relajación pasiva (5 min) y relajación activa (5 min), el golpe de arco del cantor y escalas mayores ascendente y descendente, y repertorio sugerido.

5. Iniciar con la relajación pasiva (5 min) y relajación activa (5 min), el control de la permeabilidad nasal evitando cualquier obstrucción, ejercicios métricos para educar la respiración en la primera fase, movimiento de lengua y labios murmurando, la eclosión de las vocales, escalas mayores y menores y Tres voces de manera escalonada (según Kodály) y repertorio sugerido.
6. Iniciamos con la relajación pasiva (5 min) y relajación activa (5 min), respiración básica, vocalizan u,o,a ejercicios que combinen las vocales redondeadas, vocalizan e, i, ejercicios que combinen estas vocales luego la actividad Eurítmica: Caminan libres y relajados cantando, su respectiva variación Producen clúster, e interpretan canon a 3 voces en espiral y repertorio sugerido.
7. Empezamos con un ejercicio de solfeo rítmico: lectura, pulso y acento en grupos de 3 integrantes por separado para observar el trabajo del mismo ejercicio rítmico en cada grupo; para la emisión e impostación vocal ejercicios que combinen todas las vocales, actividades de articulación en el orden sugerido, luego solfeo entonado con intervalos de tercera y cuarta y repertorio sugerido .
8. Empezaremos con la relajación pasiva (5 min) y relajación activa (5 min); ejercicios métricos para educar la respiración, diga sss.. y zzz...; consonantes dobles; escala cromática, intervalos de quinta, sexta, séptima y octava; escala para definir los límites vocales o la tesitura y repertorio sugerido.

9. Iniciamos con la actividad Eurítmica: Caminan libres y relajados cantando, su respectiva variación Producen clúster, para solfeo entonado intervalos consonantes y disonantes en diferentes grados de complejidad según Kodály; progresión armónica por semitonos ascendente y descendente, la justa entonación y repertorio sugerido.
10. Empezaremos con la relajación activa (5 min); Rutinas de entonación, actividades con sonido largos, escalas mayores y menores, escala cromática, luego combinación acórdica, justa entonación y repertorio sugerido.
11. Empezaremos con la relajación activa (5 min); rutinas de entonación, actividades con sonidos largos, actividades de agilidad vocal, escalas mayores y menores, escala cromática, pregunta y respuesta, práctica melódica para voces mixtas y repertorio sugerido.

Metodología:

La metodología ha de ser activa, participativa, globalizadora, constructiva, investigadora, vivenciada, interdisciplinar. En las clases se realizarán ejercicios y actividades individuales y grupales, en los que se aplicarán los contenidos del programa con un criterio globalizador.

Debido a las características de la práctica coral en la formación musical de los estudiantes, los contenidos de ésta se trabajarán de forma simultánea y globalizada.

Materiales Didácticos

Los materiales y recursos que utilizaremos serán: Piano, Partituras, nuestro cuerpo, una pelota y por supuesto la voz humana.

Evaluación:

Tipo de evaluación: formativa, continua y global.

Para la evaluación de la Práctica coral se tendrán en cuenta los siguientes apartados:

1. Observación sistemática y continua de la participación del alumnado en clase.
2. Examen teórico (sobre temas relacionados con el aparato fonador) y práctico (canciones; elaboración de un pequeño cancionero y cómo trabajarlo) sobre los contenidos del programa.
3. Práctica individual diaria en casa para reforzar lo aprendido.
4. Para la calificación global de la asignatura será necesario haber superado cada uno de los apartados anteriores.

DESARROLLO DE CONTENIDOS

Eurítmia y Solfeo Rítmico según Dalcroze para desarrollar la Rítmica de los estudiantes.

El método Dalcroze propone una vivencia del ritmo a través del movimiento del cuerpo mediante desplazamientos donde se incorpora el sentido de lateralidad (derecha – izquierda; arriba – abajo) y lo cual permite que el joven descubra cómo puede ejecutar correctamente y a tempo la música desde la experiencia en vivo.

Actividades Eurítmicas

Actividad N° 1:

“Palabra y movimiento”

Consiste en pasar una pelota entre los miembros del grupo mencionando palabras rítmicamente de los signos y figuras musicales que conocemos mientras el maestro toca en el piano melodías donde se distinga claramente los tiempos de cada compás y manteniendo el pulso constante, por ejemplo:

En un compás de 2/4 ne-gra, de $\frac{3}{4}$ blaan- ca, 4/4 pen-ta-gra-ma etc.

Actividad N° 2:

“Canto y movimiento”

Con la Canción peruana “Limoncito limón verde”, se proponen dos ejercicios corporales, los cuales presentan una variación leve a nivel eurítmico. Se sugiere al grupo estando de pie formando un círculo tomarse de las manos e ir elevándolas de derecha a izquierda con el valor de la figura blanca y cantar la melodía, evitando en lo posible detener el movimiento.

BRAZOS D I

Li mon-ci-to li món ver de no meq mar-gues tau to

Fuente: Julio Calderón S.

Una variación de este ejercicio consiste en llevar el ritmo con los pies como trote en círculo, simultáneamente elevando los brazos de derecha a izquierda con el valor de la figura negra y cantar la melodía

PIES BRAZOS.

Li mon-ci-to li món ver de no meq mar-gues tau - to

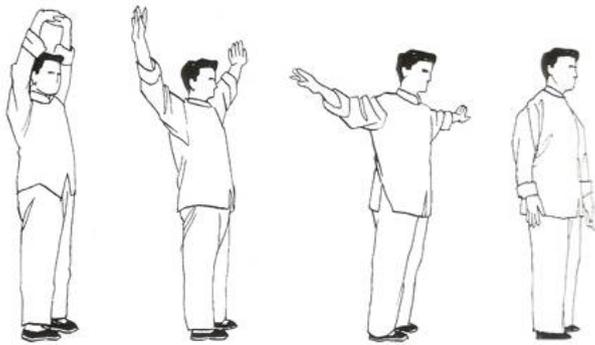
Fuente: Julio Calderón S.

Actividad N° 3:

“caminan libres y relajados cantando”

Caminan de manera libre y relajada por el ambiente, abrimos los brazos de arriba abajo mientras cantan y ejecutan el ejercicio “Hallelujah”, con cinco notas de la escala diatónica y paulatinamente mover el eje tonal para lograr un buen desarrollo del rango vocal. La postura del cuerpo es como lo ilustra la figura.

Figuras del Tai –Chi que sirven como modelos de ejecución, acompañadas de las sílabas de la palabra “*Hallelujah!*” Fuente: Amalia Restrepo



HAL LE LU JAH!

Cantan todos al unísono



Actividad N° 04

Producen Clústers

Variación del ejemplo anterior o sea después de cantar el ejemplo anterior, los cantantes pueden detenerse en la nota que deseen; el efecto sonoro que se producen son *clústers* (superposición de notas)



Actividad N° 05

Solfeo rítmico

Los estudiantes desarrollan las actividades en grupos de 3. Lectura (solfeo rítmico), pulso (con los pies), acento (con las palmas)

Fuente: Ritmo y lectura 1: Encarnación López de Arenosa.

Ritmo

An - de la nue - da con pan y ca - ne - la.

Pulso

Acento

Ritmo

To - ma tres cuar - tos y ve - te_a la_es - cue - la,

Pulso

Acento

Ritmo

si no quie - res ir, é - cha - te_a dor - mir.

Pulso

Acento

Ritmo

Ritmo

Pulso

Acento

Las o-ve-jue-las ma-dre las o - ve - jue - las, co-mo no hay quien las
 Can-tan los pa-ja - ni - tos en la a-la - me - da, can-tan en las ma-

Pulso

Acento

guar - de se guar-dan e - llas. A - mi - ón, ti - ra del cor - dón, cor-dón de Va-
 fla - nas de pri - ma - ve - ra. A - mi - ón, ti - ra del cor - dón, del cor - dón de l-

Pulso

Acento

lan - cia ¿dón - de vas a - mor mi - o sin mi li - cen - cia sin mi li -
 ta - lia, ¿dón - de i - rás a - mor mi - o que yo no va - ya que yo no

Pulso

Acento

cen - cia?
 va - ya?

Ten-go ten-go ten - go, tú no tie-nes na - da,

ten - go tres o - ve - jas en u - na ca - ba - ña,

u - na da la le - che, o - tra da la la - ña,

o - tra man - ta - qui - ña pa - ra la se - ma - ña.

Relajación Para La Concentración Corporal Y Mental

La relajación es una sensación corporal, sensorial y mental que nos provoca bienestar, quietud, calma, serenidad y tranquilidad interior. La relajación es muy importante en toda agrupación coral para la flexibilidad, proyección del sonido, la atención y concentración.

En las siguientes actividades se encuentran los ejercicios de relajación pasiva y activa realizados en el taller.

1.- Relajación pasiva

Sólo trabaja la mente, mientras el cuerpo permanece aparentemente inactivo.

Actividad N° 01

- Sentados con las piernas flexionadas normalmente, las manos abiertas apoyadas sobre los muslos, cerrar los ojos y progresivamente ir aflojando los músculos haciendo la respiración (nasal) pausada ritmada (con tiempos iguales para la inspiración y la expiración) y profunda. A continuación se les invita a dar una serie de órdenes mentales de relajación o distensión a las distintas partes del cuerpo, miembros y articulaciones, estas órdenes serán lentas y tranquilas.

La secuencia de estas órdenes podrá ser la siguiente:

- Relajar los músculos de la frente
- Relajar los párpados
- Relajar los músculos de la cara, labios cerrados, caja dental floja, el velo del paladar, la lengua recostada en su base natural, los músculos del cuello etc.

2. Relajación activa:

Es aquella en la que, para conseguir la meta de la relajación, hay movimiento corporal (masajes).

Actividad N° 02

En pie, derechos, con normalidad, los brazos naturalmente caídos, los pies levemente separados controlamos nuestra respiración (nasal) para hacerla pausada y profunda, relajar la frente y los ojos (auto masajearse la frente y las sienes con los dedos). Abrir y cerrar la boca con movimiento circular de la mandíbula (auto masajearse con los dedos), subir y bajar el velo del paladar ahuecando la boca, provocar el bostezo, flexionar el cuello a derecha e izquierda, flexionar el cuello circularmente

Respiración Diafragmática

Es la base de la técnica vocal. No se puede cantar bien sin un perfecto control de la respiración y esta se realiza en tres tiempos:

1. **Inspiración o aspiración:** Es la toma de aire, que debe tener estas características:
 - Nasal: Al penetrar el aire por la nariz éste se limpia de impurezas, en casos en que haya que aspirar por la boca por la brevedad de tiempo excepcionalmente, debe ponerse la lengua en medio tocando con su punta los dientes superiores, para que el aire al rozarla se caliente algo y se humedezca.
 - Profunda o plena, que afecte al diafragma, haciéndolo descender y ponerse en tensión, se debe evitar subir los hombros.
 - Silenciosa, por razones evidentes.
2. **Suspensión y bloqueo del aire:** durante un breve espacio de tiempo; tener la sensación de las costillas separadas y de descansar sobre el diafragma.
3. **Expiración o espiración:** expulsión del aire transformado en sonido por su vibración. Este momento final es el que requiere más formación para que el aire esté absolutamente bajo nuestro control consciente.

Actividad N° 01: Respiración Básica

- Estos ejercicios se hacen de pie, los brazos caídos y los pies levemente separados, previa relajación.
- Inspirar y expirar por la nariz varias veces en tiempos lentos e iguales. Observar que no se eleven los hombros al inspirar.
- Inspirar y expirar por la nariz profundamente varias veces en tiempos más lentos e iguales, comprobando con las manos en los costados el descenso y tensión diafragmáticos al aspirar y su distensión gradual al espirar.
- Inspirar por la nariz y expirar por la boca en forma de soplo para frenar la salida del aire. Mientras se expira (sería el momento del canto) se debe mantener la tensión de los músculos abdominales y del diafragma para dar presión uniforme al aire que sale.

Actividad N° 02: Control de la permeabilidad nasal.

- Aspire profundamente por la ventana derecha de la nariz apoyando el pulgar sobre la izquierda para ocluirla.
- Retenga el aire, ocluyendo las dos ventanas con el pulgar y el índice.
- Destape la ventana izquierda y espire por ella.
- Suspenso
- Aspire profundamente por esta misma ventana izquierda. Tápela nuevamente, espirando por la derecha.

Actividad N° 03: Ejercicios métricos para educar la respiración.

- Varios ciclos de 3 tiempos de inspiración | 3 tiempos de bloqueo | 12 tiempos de expiración (en forma de soplo no sonoro, o con sonido de S sonora). Después de explicado el ejercicio, el director puede pulsar y contar así:

Fuente: Ricardo Rodriguez

(inspir.) (bloqueo) (expiración)

(inspirac.)

1 - 2 - 3 | 1 - 2 - 3 | 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 || 1 - 2 - 3 | etc.

- Varios ciclos de 3 tiempos de inspiración | 3 tiempos de bloqueo | 15 tiempos de expiración.
- Varios ciclos de 2 tiempos de inspiración | 3 tiempos de bloqueo | 18 tiempos de expiración.
- Etc. hasta llegar a:
- Varios ciclos de 1 tiempo de inspiración | 3 tiempos de bloqueo | 30 tiempos de expiración.
- Si se quiere, puede alargarse algo más la expiración; pero con cantores habituados a expirar durante medio minuto (30') puede hacerse una música bien fraseada en dinámica $p < mf$. Las frases en f consumen más aire y deben ser más cortas.
- Como una variante de los ejercicios anteriores, se propone un ciclo en el que la expiración se haga en forma de S sonora intermitente (sin respirar en los silencios):

Inspiración | (expiración)
| ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ etc.

Actividad N° 04: Salida de aire como un silbo (fuente: Madeleine Mansion)

- Inspire profundamente (tal como se indica más arriba)
- Instante de suspenso, para el bloqueo de las costillas y del aliento.
- Aproximando los labios, como para silbar, envíe un pequeño chorro de aire hacia el dorso de la mano. Hay que imaginar que el aliento, bloqueado, tiene como única vía de salida el orificio de una aguja. El chorro de aire debe ser frío y compacto: si fuera caliente, ello indicaría que el aire pasa en exceso.

- La espiración (que durará 30 segundos) debe hacerse sin tropiezos.

Actividad N° 05: Diga sss...

1° y 2° tiempos como en la tercera actividad

3° Diga sss..., como para hacer callar a alguien.

La duración mínima de la espiración será de treinta segundos.

Vigile la calma y la regularidad de la emisión. Para ello imagine que el sonido sss... tropieza contra la pared infranqueable: los incisivos superiores.

Actividad N° 06: Espire sobre zzz... é iii...

1° y 2° tiempos como para la tercera actividad.

Espire sobre zzz... (Treinta segundo). (la “z” francesa: como el zumbido de una abeja).

Espire sobre iii... (Treinta segundos). (Esta vocal debe ser murmurado sin voz y se siente el aliento como frenado con el paladar óseo).

Emisión e Impostación Vocal

La emisión vocal es el acto de producir un sonido. Para ello ponemos en acción todos los aparatos: el respiratorio, el fonador y el resonador.

El aparato fonador y el resonador deben trabajarse juntos, ya que el sonido vocal primigenio originado en la laringe (órgano de la fonación) es débil y primitivo; además de que cantar, como hablar (producir sonido vocal), todo el mundo lo hace. Lo característico de la buena formación vocal es la emisión con resonancia.

Actividades para trabajar los resonadores

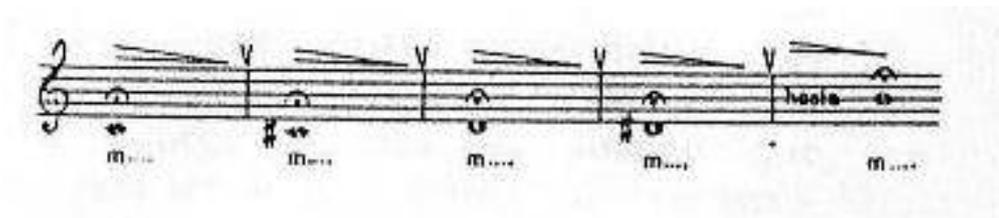
Tienen la misión de ayudar a encontrar los resonadores superiores o de la cabeza y el “apoyo” de la voz.

Actividad N° 01: El golpe de arco del cantor

Esta actividad tiene el doble objeto de enseñar a encontrar y utilizar las resonancias faciales y a sostener el sonido.

Cierre la boca observando su posición natural de descanso, sin contraerla, es decir, con los labios juntos pero no apretados, los dientes ligeramente separados y el fondo de la garganta libre y abierta como un bostezo pero con boca cerrada.

- aspire una mediana cantidad de aire y luego bloquéelo.
- Ataque la nota sin golpe de glotis con el sonido de la consonante “m”:



Fuente: Madeleine Mansion

Si esto le parece difícil, pruebe haciendo: “Hemm...” aspirando la hache.

Actividad N° 02: Movimiento de la lengua y labios murmurando.

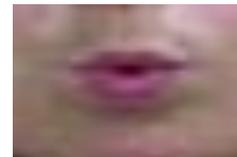
Esta actividad se realiza murmurando las consonantes “M” y “N” sin vocales intercaladas.

- Empiece exactamente Como en la actividad anterior.
- Después sin abandonar el sonido, pronuncie la consonante “N” (sin e final) entreabriendo los labios y apoyando firmemente la lengua contra el paladar:

Actividad N° 4: Vocalizan U,O,A ejercicios que combinen las vocales redondeadas

Se sugiere en el siguiente orden:

- U: Es una vocal muy redonda, pero muy cerrada de labios, que reciben una pequeña entubación, por lo que su emisión es un poco oscura. La cara estará un poco estirada, pues los dientes estarán. En los primeros ejercicios se debe empezar, como se ha dicho, por la resonancia, parándose en la primera nota del diseño que se proponga, por ejemplo:



Fuente: Ricardo Rodríguez

Subir por semitonos (o por los grados de la escala diatónica), hasta la altura deseada, descender por tonos enteros (o por los grados de la escala diatónica, si se subió así), igualmente hasta la altura deseada.

- O: Es igualmente una vocal muy redonda; los labios forman un círculo más abierto que el de la u, por lo que su emisión es bastante más clara y cómoda. Puede ser expresivo para recordar su colocación, cómo se haría una exclamación importante sobre ¡¡¡OOOOhhhh!!!



- A: Vocal totalmente redonda y abierta de labios, la más clara y cómoda de emisión. Como en el caso de la O. Puede ser expresivo para colocarla el hacer una exclamación importante sobre ¡¡¡AAAhhhh!!!



- **Hacer ejercicios que combinen las vocales redondas**, procurando que en la cumbre del diseño melódico esté la vocal más abierta. Por ejemplo:

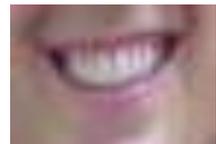
Fuente: Ricardo Rodríguez

Actividad N° 5: Vocalizan E,I

- E: Es una vocal muy plana y estrecha en castellano, por ejemplo en Pepe. Como tal su emisión no es buena. Probablemente es la E que saldría espontáneamente en el grito de aviso ¡¡¡EEEEhhhh!!! (Muchas veces, lo espontáneo está mejor hecho que lo intencionado).



- I: Tiene los mismos problemas que la E: en castellano es estrecha y plana (normalmente con los labios muy a lo largo). Cuando la vocal I se coloca bien, es estupenda para orientar la dirección del sonido, que parece atravesar los dientes y el labio superiores. En esa dirección deberían emitirse todas las vocales.



Ejercicios que combinen las vocales E - I. Por ejemplo:

Actividad N° 6

Ejercicios que combinen todas las vocales: al principio serán lentos para observar la Colocación de la boca y de los labios diversos y específicos de cada vocal.

The image shows two musical staves. The first staff contains two measures of music. The first measure has a sequence of notes corresponding to the vowels 'Ma e i o a e i o u'. The second measure has a sequence of notes corresponding to 'Ma e i o a i u'. The second staff also contains two measures. The first measure has a sequence of notes corresponding to 'Ma e i o a e i o u'. The second measure has a sequence of notes corresponding to 'Ma - e - i - o - u', with hyphens under the vowels 'e', 'i', and 'o' to indicate elongation.

Actividades de Articulación.

Las consonantes son las bisagras de las vocales y, por su solidez, hacen las veces de trampolín, proyectando las vocales hacia adelante. Al trabajo sobre las consonantes y su buena pronunciación se le llama articulación. Para trabajar la articulación consonántica se puede seguir cualquier orden, dedicando una sesión de trabajo técnico en cada ensayo a una consonante. Se tomará un diseño melódico, que se subirá por semitonos hasta ganar la altura deseada, bajándose a continuación por tonos enteros, a la manera habitual. Ejemplo:

The image shows a single musical staff with a sequence of notes. The notes rise in pitch by semitones and then fall by whole tones. The lyrics below the staff are 'Ma me mi mo ma me mi momu.', where the 'm' consonant is repeated with different vowels.

Actividad N° 7

Actividades de articulación en el orden sugerido

1. Las consonantes sonoras más sencillas:

M: (Los labios están juntos, pero no apretados. Se supone siempre la posición bucal de velo del paladar elevado).

N: (Boca abierta; la lengua toca con la punta la parte delantera del paladar óseo o duro. Tapa el paso del sonido a los resonadores de la cabeza, excepto a las fosas nasales, por lo que la resonancia es solamente nasal).

Ñ: (Boca abierta; la lengua en forma de arco toca la parte delantera del paladar óseo. Articulación muy blanda y fácil).

L: (Boca abierta; la lengua toca con la punta el paladar óseo en alguna parte de su superficie).

Ll: (Boca abierta; lengua plana que se junta en su sección final con el paladar óseo).

2. Seguir el trabajo con el resto de consonantes, por su orden alfabético, reuniéndolas, si parece conveniente, por familias fonéticas.

B: (Sonora, pues puede dejar escapar el aire. Bilabial, se juntan los dos labios).

P: (Sorda, pues ocluye la corriente de aire. Bilabial, hermana de la anterior).

Proyecta el sonido mejor que otras.

C (e, i) - Z: (de Cecilio o zarpazo). (Sonora. Linguo-dental, la lengua se une al filo de los incisivos superiores).

C(a, o, u) - K - Q: (de caqui o kimono). (Sorda. Gutural, la lengua en forma de arco toca el paladar blando).

G(a, o, u): (de gasa o guitarra). (Sonora. Gutural, hermana de la anterior).

G(e, i) - J: (de gemido o jarro). (Sonora. Gutural, pero fricativa, pues hay un roce entre el arco de la lengua y el velo del paladar).

Como ejemplo de una frase compleja articulariamente hablando, por la multiplicidad de consonantes directas y enclíticas, que se juntan entre sí, proponemos el siguiente:



Trans-cri-bi-mos par-ti-tu-ras cir-cuns-tan-cial-men-te.

Fuente: Ricardo Rodríguez

Actividad N° 8

Vocalizan Frases melódicas

Frases Melódicas

Fuente: Vaccai - Practical Method
Adaptación : Julio Calderón Sanjinez

A musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are rests after the 4th, 8th, and 12th notes. The lyrics are: "A mo la mú-si-ca es mi pa-sió-can-tar un mun-do i de al".

7

A musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are rests after the 4th, 8th, and 12th notes. The lyrics are: "lle no dea mor y paz es lo que quiee ro can tar pa ra tí y to dos".

14

A musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are rests after the 4th, 8th, and 12th notes. The lyrics are: "te en gan la di cha dea mar".

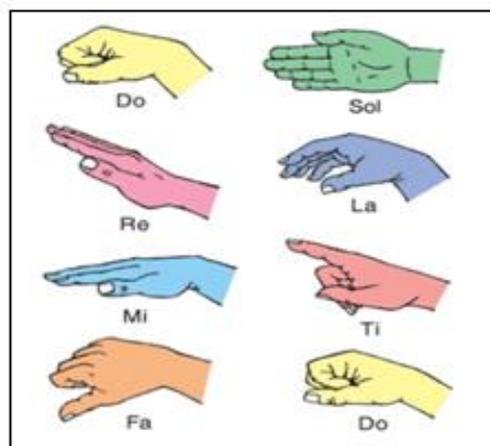
Fuente: Elorriaga (2008).

Nota: La parte vocal masculina se canta una octava más grave de lo que está escrito.

Frases melódicas con ayuda de la fononimia según Kodály.

En - té - ra - te, en - té - ra - te, no es lo mis - mo del de - re - cho que del re - vés, del di - cho al
he - cho hay mu - cho tre - cho, a - si que en - te - ra - te, en - te - ra - te muy bien

La Fononimia es un método que consiste en marcar la altura de los sonidos, situándoles en el espacio, colocando la mano a diferentes alturas. Además de ayudar a representar las notas con un gesto de la mano, es muy útil para mejorar la afinación, los intervalos y las relaciones melódicas, la educación del oído, la memoria, la audición interna y externa, la técnica vocal, la improvisación, etc. El desarrollo de las capacidades como la atención y la concentración, además de la conciencia del trabajo en grupo. Como medio para trabajar ejercicios de psicomotricidad y expresión. El desarrollo de la creatividad, la sensibilidad y el gusto.



Actividad

Con las siguientes melodías hacer uso de los gestos manuales juntamente con el canto coral, esto ayudará a mejorar la afinación, la educación del oído, la memoria, la audición interna y externa, la técnica vocal, la improvisación, el desarrollo de las capacidades como la atención y la concentración, además de la conciencia del trabajo en grupo.



ESCALAS MAYOR, MENOR Y CROMÁTICA

ESCALAS MAYORES

fuente: Julio calderón Sanjinez

Aa - - - - - Ee - - - - -

⁹
Ii - - - - - Oo - - - - -

¹⁹
Uu - - - - - Aa - - - - -

²⁹
Ee - - - - -

ESCALAS MENORES

Fuente: Julio Calderón Sanjinez

Da da - - - - - De de - - - - -

Dodo - - - - - Du du - - - - -

ni los cortes de estas inspiraciones personales, ni las nuevas entradas personales sobre el sonido colectivo deberán notarse.

- Mantener la altura (no bajarse): tener la sensación de quien aguanta algo que pesa, y si no se sostiene con esfuerzo se nos cae poco a poco para abajo; casi sentir la sensación de ir subiendo.
- Trabajar la expresión dinámica, según los gestos del director (lo que sirve para que el coro conozca mejor el lenguaje gestual del director).
- Hacer cortes del sonido y ataques con distintas intensidades, según indicaciones gestuales del director
- Trabajar la afinación colectiva, haciendo subir o bajar el acorde (en todas las voces simultáneamente, o voz por voz) por semitonos o tonos enteros, según indicaciones del director.

Actividad Nº 10: Agilidad vocal.

Estos ejercicios suponen la adquisición de una técnica superior, necesaria para poder interpretar las vocalizaciones, a veces muy rápidas y largas, de muchas obras del Renacimiento y Barroco.

La buena interpretación de esta manera musical está en el uso del diafragma, que debe dar un leve impulso a cada sonido breve (no corte sonoro), en un ejercicio muscular que puede ser muy cansado, si no se le ejercita. El cantor, con sus manos sobre el diafragma, debe percibir sus propios leves empujes o impulsos diafragmáticos.

Algunos ejercicios para trabajar la agilidad del sonido



Fuente: Ricardo Rodríguez

SOLFEO ENTONADO

Actividad N° 1 Intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava

Vaccari — Practical Method — for Soprano, Tenor

Intervals of the Third

Andantino

Andantino

Ah! for those who feel no pit - y, When the sim - ple dove, so
Sem - pli - cet - ta tor - to - rel - la, che non ve - deil suo pe -

pret - ty, 'Mid the ar - rows, shel - ter su - ing, Here and there, and sore dis -
ri - glio, per fug - gir dal cru - doar - ti - glio vo - lajn grembo al cac - eia -

tress'd, Wound - ed falls with gen - tle coo - ing, Wound - ed falls, with gen - tle
tor, per fug - gir dal cru - doar - ti - glio, per fug - gir dal cru - doar -

cooing, On the fowl - er's faith - less breast, On the fowl - er's faith - less breast.
ti - glio vo - lajn grembo al cac - eia - tor, vo - lajn grembo al cac - eia - tor.

Lesson II

Intervals of the Fourth

Adagio

Ah! 'tis sad-ness, Not mere mad-ness, Not mere
La-scia il li-do, e il ma-re in - fi - do a sol -
want that oft-times ur - ges, Thro' those dreadful deafning surg-es, Far, so
car tor-nail noc - chie - ro, e pur sa che men-zo - gne - ro al - tre
far and forth to sea, One who knows what storms can be! One who
vol - te lin - gan - nò, al - tre vol - te lin - gan - nò, al - tre
knows what storms can be, All too well what storms can be!
vol - te lin - gan - nò, al - tre vol - te lin - gan - nò.

Intervals of the Fifth

Andante

Then do not mock at me, Call me no cra - ven,
 Av - vez-zo a vi - ve-re sen - za con - for - to

Andante

Toss'd in mid - ha - ven, And furl'd all my sail.
 in mez-zoal por - to pa - ven - to il mar.

Where winds most fa - vor me, Most I'm de - spair - ing -
 Av - vez-zo a vi - ve-re sen - za con - for - to

Ah! sad sea - far - ing, If no fear pre - vail.
 in mez-zoal por - to pa - ven - to il mar.

Lesson III Intervals of the Sixth

Andantino



When un-just-ly blame thou bear-est All in si-lent scorn se-
Bel-la pro-vaè dal-ma for-te les-ser pla-ci-dae se-
rene-ly, While the guilt-y one so mean-ly Sees and gives not look, nor
re-na nel sof-frir l'in-giu-sta pe-na d'u-na col-pa che non
sign, Then, tho' all un-seen, thou wearest Such a crown as Saints deem
ha. Bel-la pro-vaè dal-ma for-tè les-ser pla-ci-dae se-
fair-est, Rarer far than gems the rarest Brought from far Golcon-da's mine.
re-na nel sof-frir l'in-giu-sta pe-na d'u-na col-pa che non ha.

Lesson IV

Intervals of the Seventh

Adagio

One gleam 'mid the thun - der
Fra l'om - bre un lam - po
flash - - ing, Where winds and waves are
so - - lo ba - staa! noe'hier sa -
dash - - ing; One glance, and now the
ga - - ce che già ri - tro - vajl
pi - - lot Sees where his bark should steer.
po - - lo, che ri - co - no - scejl mar.

Adagio

Adagio

simile

p *p* *sf*

p *sf*

Vaccai — Practical Method — for Soprano, Tenor
 Intervals of the Eighth, or Octave

And now at dawn's first
 Quell' on - da che ru -

call - ing, All gen - tly ris - ing, fall - ing,
 i - na, bal - za, si fran - gee mor - mo - ra,

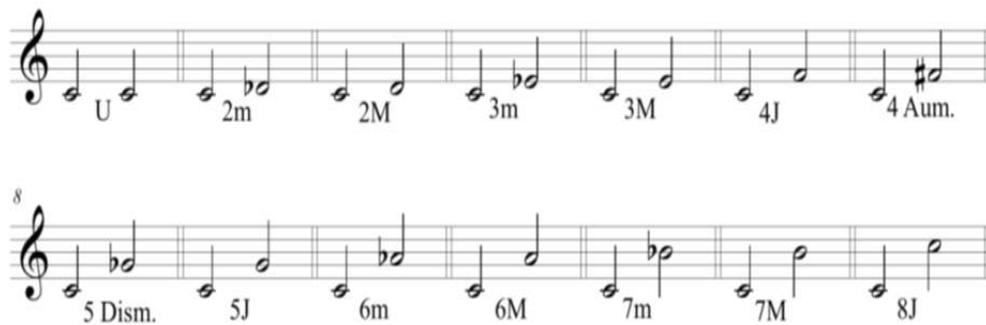
How fair these waves ap - pear, Fall - ing,
 ma lim - pi - da si fa, bal - za,

fall - ing, gen - tly fall - ing, How lim - pid, sweet and clear.
 bal - za, bal - za, bal - za, ma lim - pi - da si fa.

Actividad N° 2

Intervalos, consonantes y disonantes en diferentes grados de complejidad según Kodály

Para la ejecución vocal de los intervalos, el director de coro puede partir de cualquier nota pero se considera prudente hacerlo desde el Do3 ya que los adolescentes tienen interiorizada esta frecuencia.



Fuente: Amalia Restrepo

Clasificación de la voz

Actividad: Escalas para definir los límites vocales

Todos comenzarán en el Do grave y se irá ascendiendo por semitonos para que muy gradualmente se vaya preparando la consecución de los sonidos agudos. Una vez conseguido el límite agudo prefijado se puede descender por tonos enteros hasta un límite también prefijado para trabajar el registro grave.

A continuación se escriben algunas propuestas de diseños melódicos.

The image displays a musical score for voice, consisting of six staves. The first four staves show a melodic line with various intervals and accidentals, including 'etc.' markings. The fifth and sixth staves show a more complex melodic line with slurs and 's' markings. The sixth staff ends with the text 'Y otras por el estilo...'.

La meta final por el registro agudo puede ser el *Sol*, *Sol #* o *La* agudo para Sopranos y Tenores. Las Contraltos y Bajos callarán más o menos a partir del *Mi* agudo. Al descender, las Sopranos y Tenores callarán alrededor del *Do* grave; las Contraltos y Bajos seguirán hasta el *Sol*, *Fa #* o *Fa* inferior.

Práctica de Canon a 2 y 3 Voces

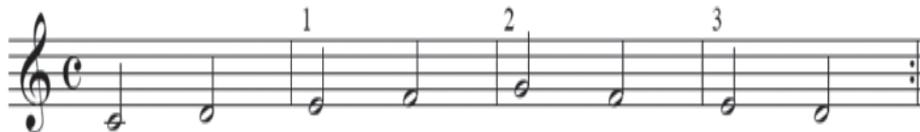
El canon es una pieza o sección de una composición musical de carácter contrapuntístico basada en la imitación entre dos o más voces separadas por un intervalo temporal.

Todo el mundo ha cantado alguna vez un Canon. Utilizando el simple recurso de superponer una melodía consigo misma, el Canon ofrece automáticamente un interesante resultado armónico. Canon para desarrollar la capacidad de concentración y la educación auditiva

Actividad N° 01: Tres voces de manera escalonada

El siguiente ejercicio se construye sobre un canon sencillo:

Cuando se despliegan las tres voces de manera escalonada se van superponiendo terceras y algún acorde perfecto mayor que nos servirán para trabajar estos pilares principales de nuestro sistema armónico.



Fuente: Junta de Andalucía

Actividad N° 2: Interpretan canon a tres voces en espiral.

La Canción se aprende fácilmente de memoria, por repetición. El profesor canta una estrofa y el alumno la repite. Poco a poco se aprenden las tres estrofas. Seguramente tendremos que ajustar la tonalidad a la tesitura general de los alumnos. Una vez aprendida la melodía añadimos la percusión corporal de cada estrofa. Comenzamos con los PITOS en la 1° estrofa, con las PALMAS en vertical en la 2° estrofa y con el ritmo PECHO con mano derecha-PALMA en la 3ª estrofa. Podemos practicar la percusión sin la melodía y después unir las. Esta es la partitura de la percusión.

Banaha

Melodía

Flute

1º vez

SI SI SI SI DO LA DA YA KU SI NE LA DU BA NA HA

Fl. 5 2º vez 1º vez

HA BA NA HA BA NA HA YA KU SI NE LA DU BA NA HA

Fl. 10 2º vez

HA HA BA NA HA YA KU SI NE LA DU BA NA HA

Fl. 15 D.C.

HA BA NA HA YA KU SI NE LA DU BA NA HA

"Banaha" Percusión corporal

mariajesus

Flute

Introducción Frase A

PITOS: chasquidos con dedos

Fl. 7 Frase B Frase C D.C.

PALMAS

PECHO partes fuertes
PALMAS partes débiles

Fuente: María Jesús Camino

Progresiones Armónicas

Para hacer bien estos ejercicios es bueno el apoyo armónico del piano, que nos vaya elevando por semitonos, o nos haga descender por tonos enteros. Se aconseja que estas progresiones por semitonos ascendentes o por tonos enteros descendentes se hagan por parte del pianista con discreción en cuanto al volumen sonoro del piano. Véase el siguiente modelo de progresiones:

Diseño melódico

etc.

Etc.

Cuando no hay piano, como puede ocurrir en el lugar de un concierto, o cuando se prefiera, se pueden hacer las progresiones ascendentes y descendentes según la escala diatónica de Do Mayor.



Actividad N° 02

Combinación acórdica

El último ejercicio complica algo más la combinación acórdica, alternando acordes reposados con otros más inestables. Empieza y acaba en unísono, confluencia de sonidos que deben converger empastados, sin fluctuaciones ni batimentos:



Fuente: Junta de Andalucía

La justa entonación

Con los cuatro cantantes – SATB - colocados en forma de + y mirándose entre sí, tomaremos un acorde perfecto mayor con la tónica doblada en octava. Comenzará el bajo cantando la tónica; cuando el sonido sea estable entrará el tenor doblándolo en octava; sobre la estabilidad de ese intervalo cantará la soprano la quinta del acorde y solo en el equilibrio perfecto de estos

tres sonidos haremos cantar la tercera a la contralto, el intervalo más inestable, que deberá temperarse sensiblemente más bajo de lo que estamos acostumbrados a escuchar.

Inicio del Canto a dos Voces

Para Kodály el proceso de enseñanza del canto y el desarrollo de la afinación teniendo como base las notas pilares de la escala diatónica. Esto estabiliza el aprendizaje de la melodía; con la imitación y la repetición como elementos que desarrollan la memoria musical mediante un proceso de aprendizaje acumulativo basado en uso de frases o patrones rítmico – melódicos cortos que se aprenden rápidamente y en corto tiempo. (EuloArt`s)

Actividad N° 1: Pregunta y respuesta

El maestro entona la pregunta y las coplas dejando al coro la respuesta. El inicio de la práctica del canto a dos voces, a partir de este tipo de estribillos, ha dado excelentes resultados ya que los niños y jóvenes llevan esta práctica “en los oídos”.

The musical score is written in 6/8 time and consists of four staves. The first staff is labeled 'Maestro' and contains the melody for the question: 'Da-me da-me da - me que te voy a dar'. The second staff is labeled 'Coro' and contains the response: 'u - na gua - ya - bi - ta d'es-te gua - ya - bal bal La'. The third staff is labeled 'Maestro' and contains the question: 'gua - ya - bi - ta ma - du - ra le di - ja, a la ver - de ver - de'. The fourth staff is labeled 'Coro' and contains the response: 'u - na gua - ya - bi - ta d'es-te gua - ya - bal El - bal'. The score includes first and second endings for the chorus and a 'D.C.' (Da Capo) instruction at the end.

Actividad N° 2: Práctica melódica para voces mixtas

Versión a 2 voces iguales; a 3, 4 y 5 voces para coro mixto

El Tordo

Zoltán Kodaly

Voces Femeninas

Quién te can - tó piú, un tor - di - to fue,

Voces Masculinas

Quién te can - tó piú, un tor - di - to

5

ri - cas nue - ces bus - ca_en el no - gal.

ri - cas nue - ces bus - ca_en el no - bus - ca_en el no -

9

Tor - do ven a - quí, que te las doy yo,

gal. Tor - do ven a - quí, que te las doy

13

más sa - bro - sas las en - con - tra - rás.

más sa - bro - - - sas las en - con - tra - rás.

Repertorio sugerido para la Práctica Coral A 2, 3 Y 4 Voces

Full Score

LA VEGUERA

Marnera Lambayecana

Carlos Ramirez Montalvo
Julio Cesar Calderón Sanjinez

Soprano y Tenor
Alto

vi ba - jar u - na ve - gue ra vi ba - jar u na ve gue ra
vi ba jar u na ve gue ra vi ba - jar u na ve gue ra

6
1. 2.
S y T
A
1. vi ba 2. Ne - gri ta lin da
vi ba Ne - gri ta pe ro más lin - da que un día de

11
1. 2.
S y T
A
1. 2. yo le di je se ño - ri ta viene usted de a quel pa
prima - ve ra Ne yo le di - je se ño - ri ta viene usted de a quel pa

17
S y T
A
se o no se ñor del co li se o que al ole jos se di vi - sa
se o no se ñor del co li se o que al ole jos se di vi - sa

Julio Cesar Calderón Sanjinez©

24

S y T
don de ba te flor de la ca ña ña ho

A
donde ba te la bri sa ba te la flor de la ca ña ña ho

1. 2.

29

S y T
jas del árbol cai - do ju guetes del viento son que bonito que son hojas de prendidas zambacata

A
jas del árbol cai - do ju guetes del viento son que bonitos son zambacata

35

S y T
plum ca ne la del chirimo yero chanca cayvamonosa laa la me da quemiamorse

A
plum ca ne la del chirimo yero chanca cayvamonosa laa la me da quemiamorse

41

S y T
va caram ba ca ta plum bum ca ne la del chirimo yero chanca cai vamonos a

A
va caram ba ca ta plum bum ca ne la del chirimo yero chanca cai vamonos a

47

S y T
laa la meda que mia mor se va pa Re que Bom bón

A
laa la meda que mia mor se va pa Re que Bom bón

AVE MARIA

dit de Giulio CACCINI (v. 1546-1618)

1970

Harmonisation :
Hubert ILBERTZ

Vladimir VAVILOV
Russie (1925-1973)

8 A

S A - ve — Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

A A - ve — Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a.

T A - ve — Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

B A - ve — Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a.

B C

S A - ve, A - ve, A - ve Ma - ri - a, A -

A A - ve, A - ve, A - ve Ma - ri - a, A -

T A - ve, A - ve, A - ve Ma - ri - a, A -

B A - ve, A - ve, A - ve Ma - ri - a, A -

26

S
ve Ma - ri - a, A - - - ve Ma - ri - a. A -

A
ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a. A -

T
ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a. A -

B
ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a. A -

D

34

S
ve. D.C.

A
ve. D.C.

T
ve. D.C.

B
ve. D.C.

v v v v

Hanaq pachap kusikuynin

(Alegria del Cielo)

Publicado en

Ritual Formulario e Institucion de Curas

Anónimo

Lima (Perú), 1631

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Ha - naq pa - chap ku - si - kuy - nin Wa - ran - qak - ta mu - ch'as - qay - ki
U - ya - ri - way mu - ch'as - qay - ta Dios - pa ram - pan Dios - pa ma - man

Ha - naq pa - chap ku - si - kuy - nin Wa - ran - qak - ta mu - ch'as - qay - ki
U - ya - ri - way mu - ch'as - qay - ta Dios - pa ram - pan Dios - pa ma - man

Ha - naq pa - chap ku - si - kuy - nin Wa - ran - qak - ta mu - ch'as - qay - ki
U - ya - ri - way mu - ch'as - qay - ta Dios - pa ram - pan Dios - pa ma - man

Ha - naq pa - chap ku - si - kuy - nin Wa - ran - qak - ta mu - ch'as - qay - ki
U - ya - ri - way mu - ch'as - qay - ta Dios - pa ram - pan Dios - pa ma - man

7

Yu - pay ru - ru pu - quq mall - - ki Ru - na - ku - nap su - ya - kuy - nin
Yu - raq tuq - tu ha - man - q'ay - man Yu - pas - qa - lla, qull - pas - qay - ta

Yu - pay ru - ru pu - quq mall - ki Ru - na - ku - nap su - ya - kuy - nin
Yu - raq tuq - tu ha - man - q'ay - man Yu - pas - qa - lla, qull - pas - qay - ta

Yu - pay ru - ru pu - quq mall - - ki Ru - na - ku - nap su - ya - kuy - nin
Yu - raq tuq - tu ha - man - q'ay - - man Yu - pas - qa - lla, qull - pas - qay - ta

Yu - pay ru - ru pu - quq mall - - ki Ru - na - ku - nap su - ya - kuy - nin
Yu - raq tuq - tu ha - man - q'ay - - man Yu - pas - qa - lla, qull - pas - qay - ta

14

Kall - pan - naq - pa q'i - mi - kuy - nin Waq - yas - qay - - ta.
Wa - way - ki - man su - yus - qay - ta Ri - ku - chi - - llay.

Kall - pan - naq - pa q'i - mi - kuy - nin Waq - yas - - qay - ta.
Wa - way - ki - man su - yus - qay - ta Ri - ku - - chi - llay.

Kall - pan - naq - pa q'i - mi - kuy - nin Waq - yas - - qay - ta.
Wa - way - ki - man su - yus - qay - ta Ri - ku - - chi - llay.

Kall - pan - naq - pa q'i - mi - kuy - nin Waq - yas - qay - ta.
Wa - way - ki - man su - yus - qay - ta Ri - ku - chi - llay.

Edited by Nancho Alvarez

<http://tomasluisdevictoria.org>

CHICLAYANITA

Marinera

Emilio Santisteban Niño
Arreglo Coral: Humberto Castro Sotil.

16

Chi - cla - ya - ni - ta da - me tua

16

Chi - cla - ya - ni - ta da - me tu - a

16

Chi - cla - ya - ni - - - ta da - me tu a

16

Chi - cla - ya - ni - - - ta da - me da-me tu a -

Detailed description: This system contains four staves of music. The first three staves are vocal parts, and the fourth is a bass line. Each staff begins with a measure rest of 16 measures. The lyrics are: 'Chi - cla - ya - ni - ta da - me tua' (top), 'Chi - cla - ya - ni - ta da - me tu - a' (second), 'Chi - cla - ya - ni - - - ta da - me tu a' (third), and 'Chi - cla - ya - ni - - - ta da - me da-me tu a -' (bottom).

1. 2.

mor mor si de mi ca - ri - ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca

- mor mor si de mi ca - ri - ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca

- mor mor en prue - ba de mi ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca

mor da-me da - - me mor tu a -mor en prue - ba de mi ca - ri - ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca -

Detailed description: This system contains four staves of music. The first three staves are vocal parts, and the fourth is a bass line. The first measure of each staff has a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The lyrics are: 'mor mor si de mi ca - ri - ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca' (top), '- mor mor si de mi ca - ri - ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca' (second), '- mor mor en prue - ba de mi ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca' (third), and 'mor da-me da - - me mor tu a -mor en prue - ba de mi ca - ri - ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca -' (bottom).

sar en prue - ba de mi ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca -
 sar en prue - ba de mi ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca -
 sar en prue - ba de mi ca - ri - ño con - ti - go me voy a ca -
 sar a ca - sar yo en prue - ba de mi ca - ri - ño ay si con - ti - go voy a ca -

sar Si - - chi - cla - ya - na noha ve - ni - do ca - lle Real.
 -sar Si - - chi - cla - ya - na noha ve - ni - do ca - lle Real.
 -sar Que se - rá de mi chi - cla - ya - na que noha ve - ni - do por la ca - lle Real que se -
 sar Si que se - rá chi - cla - ya - na que no ha ve - ni - do por la ca - lle Real que se -

Si - - chi - cla - ya - na noha ve - ni - do ca - lle Real Va ba - tien - do su pa -

Si - - chi - cla - ya - na noha ve - ni - do ca - lle Real Va ba - tien - to su pa -

rá de mi chi - cla - ya - na que noha ve - ni - do por la ca - lle Real Va ba - tien - do su pa -

rá queso - rá chi - cla - ya - na que no ha ve - ni - do - por la ca - lle Real Va ba - tien - do su pa

1.

ñue - - lo en - se - ñán - do - meae - na - mo - rar Va ba - tien - do su pa -

ñue - - lo en - se - ñán - do - meae - na - mo - rar Va ba - tien - to su pa -

ñue - lo en - se - ñán - do - meae - na - mo - rar Va ba - tien - do su pa -

- ñue - lo en - se - ñán - do - meae - na - mo - rar Va ba - tien - do su pa

2.

ñue - - lo en - se - ñán - do - meae - na - mo - rar tien - do su pa -
ñue - - lo en - se - ñán - do - meae - na - - mo - rar tien - to su pa -
ñue - lo en - se - ñán - do - meae - na - mo - rar Que se - tien - do su pa -
ñue - lo en - se - ñán - do - meae - na - mo - rar Va ba - tien - do su pa

ñue - - lo mee - na - mo - ró
ñue - - lo mee - na - mo - ró
ñue - lo mee - na - mo - ró
ñue - lo mee - na - mo - ró

Con todo el afecto, a la
Coral Polifónica de Huro.
(J. Blasco, Julio de 2008)

Chiquitita

Benny Andersson & Gjörm Ulvacus

Versión Coral: José L. Blasco

Moderato *mf*

S
Chi - qui - ti - ta quie - ro son - re - ir, quie - ro com - par -

C
Chi - qui - ti - ta quie - ro son - re - ir, quie - ro com - par -

T
mp
Ah. _____ chi _____

B
mp
Ah. _____ chi _____

4 *mp rit. dim.*
tir tu a - le - gri - a chi - qui - ti - ta. _____

rit. mp dim.
tir tu a - le - gri - a, _____ chi - qui - ti - ta. _____

rit. dim.
qui - ti - ta. _____ chi - qui - ti - ta. _____

rit. dim.
qui - ti - ta, _____ chi - qui - ti - ta. _____

7 *p a tempo. (Ver Nota)* *(2ª-3ª vez mf)*
1. Chi - qui - ti - ta, di - me por qué _____
(2.) *tú. (2ª-3ª vez mf)*

p a tempo.
1. Chi - qui - ti - ta, di - me por qué _____
(2.) *tú. (2ª-3ª vez mf)*

a tempo. pp
Ah, _____ por _____
(2ª-3ª vez mf)

a tempo. pp
Ah, _____
(2ª-3ª vez mf)

10

tu do - lor hoy te en - ca - de - na.
 en mi ham - bro_a - qui llo - ran - do.

tu do - lor hoy te en - ca - de - na.
 en mi ham - bro_a - qui llo - ran - do.

qué. Uh. Ah

13

En tus o - jos hay u - na som - bra de gran pe - na.
 Cuen - ta con - mi - go ya, pa - ra_a - si se - guir ha - blan - do.

En tus o - jos hay u - na som - bra de gran pe - na.
 Cuen - ta con - mi - go ya, pa - ra_a - si se - guir ha - blan - do.

Ah. de gran pe - na.
 se - guir ha - blan - do.

de gran pe - na.
 se - guir ha - blan - do.

16

No qui - sie - ra ver - te a - sí, aun - que quie - ras
 Tan se - gu - ra te co - no - ci, y a - ho - ra

No qui - sie - ra ver - te a - sí, aun - que quie - ras
 Tan se - gu - ra te co - no - ci, y a - ho - ra

Uh, a - sí. Ah,

na. Ah,
 do.

19

di - si - mu - lar - lo.
tu a - la que - bra - da.

Si es que tan tris - te es -
Dé - ja - me - la a - rre -

di - si - mu - lar - lo.
tu a - la que - bra - da.

Si es que tan tris - te es -
Dé - ja - me - la a - rre -

di - si - mu - lar - lo. Ah,
tu a - la que - bra - da.

Ah,

22

tás, pa - ra qué quie - res ca - llar - lo. 2. Chi - qui - ti - ta, dí - me - lo.
glar, yo la quie - ro ver cu - ra - da. 2. Chi - qui - ti - ta, dí - me - lo.

tas, pa - ra qué quie - res ca - llar - lo. 2. Chi - qui - ti - ta, dí - me - lo.
glar, yo la quie - ro ver cu - ra - da. 2. Chi - qui - ti - ta, dí - me - lo.

ca - llar - lo. Uh, Ah,
cu - ra - da. ca - llar - lo. Ah,
cu - ra - da.

25

2^a-3^a *f* *Un poco más movido*

3. Chi - qui - ti - ta sa - bes muy bien que las pe - nas vic - nen y van y de -
f *Un poco más movido*

3. Chi - qui - ti - ta sa - bes muy bien que las pe - nas vic - nen y van y de -
f *Un poco más movido*

3. Chi - qui - ti - ta sa - bes muy bien, muy bien, que las pe - nas vic - nen y van y de -
f *Un poco más movido*

3. Chi - qui - ti - ta sa - bes muy bien, que las pe - nas vic - nen y van y de -

28

sa - pa - re - cen. O - tra vez vas a bai - lar, y se - rás fe -

sa - pa - re - cen. O - tra vez vas a bai - lar, y se - rás fe -

sa - pa - re - cen. O - tra vez vas a bai - lar, y se - rás fe -

sa - pa - re - cen. O - tra vez vas a bai - lar, y se - rás fe -

31

liz, co - mo flo - res que flo - re - cen. Chi - qui - ti - ta, no hay que llo -

liz, co - mo flo - res que flo - re - cen. Chi - qui - ti - ta, no hay que llo -

liz, co - mo flo - res que flo - re - cen. Uh Chi - qui - ti - ta, no hay que llo -

liz, co - mo flo - res que flo - re - cen. Chi - qui - ti - ta, no hay que llo -

34

rar, las es - tre - llas bri - llan por tí a - llá en lo al - to.

rar, las es - tre - llas bri - llan por tí a - llá en lo al - to.

rar, llo - rar, las es - tre - llas bri - llan por tí a - llá en lo al - to

rar, las es - tre - llas bri - llan por tí a - llá en lo al - to.

37

Quie-ro ver - te son - re - ir, pa - ra com - par - tir, tu_a - lc - gri - a,
 Quie-ro ver - te son - re - ir, pa - ra com - par - tir, tu_a - le - gri - a,
 Quie-ro ver - te son - re - ir, pa - ra com - par - tir, tu_a - lc - gri - a,
 Quie-ro ver - te son - re - ir, pa - ra com - par - tir, tu_a - lc - gri - a,

40

chi - qui - ti - ta. O - tra vez quie - ro com - par -
 chi - qui - ti - ta. O - tra vez quie - ro com - par -
 chi - qui - ti - ta. Chi - qui - ti - ta quie - ro, o - tra vez, quie - ro com - par -
 chi - qui - ti - ta. Chi - qui - ti - ta quie - ro, o - tra vez, quie - ro com - par -

43

To Coda *mf a tempo* *D.S. al Coda*

tir tu_a - lc - gri - a chi - qui - ti - ta. Chi - qui - ti - ta, dí - me por
 tir tu_a - le - gri - a chi - qui - ti - ta. Chi - qui - ti - ta, dí - me por
 tir tu_a - lc - gri - a chi - qui - ti - ta. Ah,
 tir tu_a - lc - gri - a chi - qui - ti - ta. Ah,

mp a tempo

Al hasta y Salta a Coda

46 *Coda*

chi - qui - ti - ta. O - tra vez quie - ro com - par - rit. y dim.

chi - qui - ti - ta. O - tra vez quie - ro com - par - rit. y dim.

chi - qui - ti - ta. Chi - qui - ti - ta quie - ro, o - tra vez, quie - ro com - par - rit. y dim.

chi - qui - ti - ta. Chi - qui - ti - ta quie - ro, o - tra vez, quie - ro com - par -

49

tir tu_a - le - grí - a, chi - qui - ti - ta.

tir tu_a - le - grí - a, chi - qui - ti - ta.

tir tu_a - le - grí - a, chi - qui - ti - ta.

tir tu_a - le - grí - a, chi - qui - ti - ta.

Nota: Opcionalmente, la 1ª vez, es decir, la Letra 1., puede ser cantada por una Soprano y una Contralto como Solistas.

América

PABLO HERRERO y
JOSE LUIS ARMENTEROS

$\text{♩} = 90$
mf

S
Don - de bri - lla el ti - bio sol con un nue - vo ful - gor
Ca - da nuc - vo a - tar - de - cer el cie - lo em - pie - za a ar - der

C
p
Don - de el sol
A - tar de ce,

T
p
Don - de el sol
A - tar de ce,

B
p
Don - de el sol
A - tar de ce,

3

- do - ran - do las a - re - nas, don - de
- y es cu - cho el vien - to, que me
bri - lla y do - ra las a - re - nas, don - de
ar - de y es - cu - cho el vien - to, que me
mf

bri - lla y do - ra las a - re - nas, don - de el ai - re es lim - pio a - ún
ar - de, y es - cu - cho el vien - to, que me trae con su can - ción,
p

bri - lla y la a - re - na, don - de
ar - de el vien - to, que me

6

ha - jo la sua - ve luz de las es - tre - llas
trac el a - mor co - mo un la - men - to.

ba - jo la sua - ve luz de las es - tre - llas
trac a - mor co - mo un la - men - to.

- ba - jo la sua - ve luz de las es - tre - llas,
- u - na que - ja de a - mor co - mo un la - men - to.

ba - jo la luz, la luz,
trac a - mor, la - men - to.

8 *mp*

don-de el fue-go - se ha-ce a - mor, el ri-o es ha - bla - dor y el mon - te
 el per - fu - me de u - na flor, el rit - mo de un tam - bor, en las pra -

p

don - de el fue - go. y el mon - te
 el per - fu - me, en las pra -

mp

don-de el fue-go se ha-ce a - mor, el ri-o es ha - bla - dor y el mon - te
 el per - fu - me de u - na flor, el rit - mo de un tam - bor, en las pra -

p

12 *mf* *mp*

sel - va, hoy en - con - tre un lu - gar pa - ra los dos
 de - ras, dan - zas de gue - rra y paz de un pue - blo que a - ún

mf *mp*

sel - va, hoy en - con - tré un lu - gar
 de - ras, dan - zas de gue - rra y paz

mf *mp*

sel - va, hoy en - con - tré un lu - gar pa - ra los dos
 de - ras, dan - zas de gue - rra y paz de un pue - blo que a - ún

mf *mp*

15 *f*

- en és - ta nue - va tie - rra. A - mé - ri - ca,
 - no ha ro - to sus ca - de - nas.

Ah! A - mé - ri - ca. A -

f

- en és - ta nue - va tie - rra, A - mé - ri - ca,
 - no ha ro - to sus ca - de - nas.

Ah! A - mé - ri - ca,

18

es A - mé - ri - ca, co - mo un in - men - so jar - din,
 mé - ri - ca, es A - mé - ri - ca, A - mé - ri - ca, co - mo un jar -
 es A - mé - ri - ca, co - mo un in - men - so jar - din,
 es A - mé - ri - ca, A - mé - ri - ca, co - mo un jar -

22

e - so es A - mé - ri - ca,
 din es A - mé - ri - ca, A - mé - ri - ca,
 e - so es A - mé - ri - ca,
 din es A - mé - ri - ca,

25

cuan - do Dios hi - zo al E - dén pen - só en A - mé - ri - ca. I
 cuan - do Dios hi - zo al E - dén A - mé - ri - ca, A - mé - ri - ca.
 cuan - do Dios hi - zo al E - dén pen - só en A - mé - ri - ca.
 cuan - do Dios hi - zo al E - dén A - mé - ri - ca,

CONCLUSIONES

1. Después del diagnóstico y aplicación de la encuesta, se ha determinado que los estudiantes de Pedagogía Artística, presentan limitaciones y dificultades en los diferentes aspectos relacionados a la aptitud musical para la práctica coral.
2. Las bases teóricas de la música, el canto, el aparato Fonador, historia y los beneficios de la práctica Coral nos orientan a su respectiva valoración y aplicación en la formación musical e Integral del estudiante de Pedagogía Artística.
3. El Programa de Actividades Musicales, se ha construido sobre las bases de actividades de relajación, respiración y emisión vocal, actividades para mejorar el ritmo corporal (Dalcroze), la afinación y concentración (Kodály), canon a 3 voces con acompañamiento rítmico que coadyuva a la solución del problema diagnosticado.
4. El programa de Actividades Musicales para el desarrollo de la práctica coral ha sido sometido al juicio de expertos con la finalidad de validar su pertinencia y aplicación, el mismo que a evaluación de los profesionales citados, responde y aporta significativamente a mejorar las capacidades musicales de los estudiantes de Pedagogía Artística.

RECOMENDACIONES

- Es importante que la propuesta expuesta en esta tesis sea tomada en cuenta por las instituciones que forman a los futuros profesionales en el área de música, y en especial por las carreras relacionadas al canto y su didáctica, ya que en el trabajo práctico no consideran las limitaciones y dificultades que algunos estudiantes manifiestan, muy por el contrario se les margina y descarta.
- El Programa de Actividades Musicales, servirá como una herramienta didáctica que permita a los estudiantes que cursan la especialidad de pedagogía artística, mejorar sus capacidades musicales para la práctica Coral y de igual modo aplicarlo como material de consulta en sus futuros estudiantes
- La Práctica Coral es una actividad de formación que debe estar presente desde los primeros ciclos en el plan de estudios de todos los estudiantes que desarrollan el arte y la música.
- Se recomienda incluir la Práctica Coral a los estudiantes de Música, por ser éste un curso de formación, indispensable para un futuro Músico Profesional.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Aguilar, M. (2007). El libro del maestro. Buenos Aires.

Aranguren, A. I., y Jimeno, M. (2009). Los coros infantiles como contextos de aprendizaje y su proyección sociocultural. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (45), 19-29.

Aschero, S. y Karp, M. Op.cit., p.06 por Anabel J. Climent – 23 abril 2011 Publicado en: Educación en Valores, Música.

Berry, C. (2006). La voz y el actor. Barcelona: Alba Editorial.

Caballero, C. (1994). Cómo educar la voz hablada y cantada. México: Edamex.

Camacho, I (2007). La creatividad en la formación del docente. Venezuela.

Cámara A. (2004). La actividad de cantar en la escuela: una práctica en desuso. *Revista de Psicodidáctica*, número 017. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea Vitoria-Gazteis, España.

Cámara, A. (2003) El canto colectivo en la escuela: una vía para la socialización y el bienestar personal. *Revista de Psicodidáctica*, número 16, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea Vitoria-Gazteis, España.

Colectivo de Autores; 1999; Enciclopedia General de la Educación: Tomo III, Sección 10; Editorial Océano; Barcelona, España.

Coronel R; (2014). Estudio del género coral como herramienta pedagógica para la consolidación del aprendizaje del docente musical. Universidad de Carabobo. Venezuela.

Deniz Silva, M. (2001). Orfeonizar a Nação: O Canto Coral como instrumento educativo e político nos primeiros anos da Mocidade Portuguesa (1936-1945). Revista portuguesa de musicología, vol.11, 139-174.

Dinville, C. (1996). Los trastornos de la voz y su reeducación (2ª ed.). Editorial Masson. Barcelona.

Enciclopedia Salvat. Grandes Compositores. Apuntes de Lenguaje musical (2013). Introducción a la Teoría Musical.

Escalada, O. (2009). Un Coro en cada aula: manual de ayuda para el docente de música. Buenos Aires, Argentina: ediciones GCC. p.13.

Escolá, F. (1989). Educación de la respiración: pedagogía para el rendimiento físico y la fonación. Barcelona: INDE

Espinosa, R. (2012). La práctica coral en la escuela fiscal mixta inclusiva “Bracamoros” Tunantza Bajo-Zamora y su relación con la cultura musical inicial de los alumnos de 4to,

5to, 6to y 7mo año de básica periodo 2011-2012. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Loja.

Estrada, Luis Alfonso. (s/f) Informe que se presenta en el marco del Programa para la Promoción de la Educación Artística a nivel escolar: Primaria y Secundaria, de la UNESCO.

Fernández, M. (2015). Las agrupaciones corales en la sociedad y en la educación de la provincia de León. (Tesis de doctorado). Universidad de Valladolid. España.

Ferrer, R. (2009). El canto coral y las orquestas infantiles, una educación en valores. España.

Gackle, L. & Fund, C. (2009). Bringing the East to the West: A Case Study in Teaching Chinese Choral Music to a Youth Choir in the United States. *Bulletin of the council for Research in Music Education*, (182), 65-77.

García, M. (1993). La Encuesta. En M. García Ferrando, J. Ibáñez y F. Alvira (Comp.), *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación* (pp. 123-152). Madrid, España: Alianza Universidad.

Gardner, H. (1983) *Multiple Intelligences*, ISBN 0-465-04768-8, Basic Books. Castellano "Inteligencias múltiples" ISBN: 84-493-1806-8 Paidós

Gómez, E. (1971). *La respiración y la voz humana*. Buenos Aires.

Hewitt, G., Lassaletta, R., Bellwood, S., y Fernández Picón, J. (1981). *Cómo cantar* (1ª ed.). Madrid: Edaf.

Jorquera M. (2004). *Métodos históricos o activos en educación musical*: Universidad de Sevilla.

Khun, L. (1999). *Operas 1 & 2*. Vol. 1, in *Baker's Student Encyclopedia of Music*, 459. New York.

Lacárcel, J. (1995). *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: Visor.

Lago, P. (2005). *Estudio y Análisis de las Principales Obras Musicales. Distintas Técnicas para el Acercamiento Didáctico a las Obras de los Grandes Compositores*. España.

Mansion, M. (1947). *El estudio del canto*. Buenos Aires: Ricordi.

Mateos D. (s/f) *Perfil del Profesorado de Música en Educación Primaria Durante su Etapa de Formación Universitaria*: Málaga.

McCallion, M. (1998). *El libro de la voz*. Barcelona: Urano

Medina, A. (2007). *Pensamiento y Lenguaje. Enfoques constructivistas*. México DF: Mc Graw Hill Interamericana.

Menehan, K. "MOVEMENT IN REHEARSAL." *Voice Of Chorus America* 36 no. 4 (2013): 28-35.

Miró C. (2011) Zoltán Kodály. Creador del Arte del canto coral polifónico contemporáneo en Hungría vigencia y proyecciones de su obra. *Neuma Revista de Música y Docencia Musical*. Año 4. Vol 2. Págs. 10-50.

Muñoz, E., y Elorriaga, A. (2011). Principales características de la voz durante la adolescencia. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 24(85), 32-46.

Olivella, D. (2013). Dirección de coros de personas mayores. *Eufonía: Didáctica de la música*, (57), 84-90.

Ortega, A. G. (2004). El niño cantor. Aspectos musicales y fisiológicos de la voz cantada infantil. *Huellas...* (4), 20-26.

Ortega, G. (2014). La comprensión de la estructura musical la representación utilizada en niños entre 10 y 11 años. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de la Plata. Argentina

Palacios, S. (2012). La musicoterapia para el tratamiento educativo de la diversidad.

Perelló, J., Caballé, M., y Guitart, E. (1982). *Canto-Dicción. Foniatría estética* (2ª. ed.). Barcelona: E. Científico-Médica.

Pérez, S. El Canto Coral: Una Mirada Interdisciplinaria Desde la Educación Musical a Universidad de Zaragoza, Facultad de Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. C/San Juan, Bosco N° 7, 50009 Zaragoza.

Quiñones, C. (1997). El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos. Barcelona: Paidós.

Randel, M. (2001). Diccionario Harvard de música. Madrid: Alianza Editorial

Regidor, R. (1977). Temas del canto: la clasificación de la voz. (1ª ed.). Madrid: Real Musical.

Regidor, R. (1981) Temas del canto. El aparato de fonación. (2ª. ed.) Madrid: Real Musical.
Educando. Portal de la Educación Dominicana. La estética y la práctica coral en la escuela. Octubre 27-2005

Rodríguez, F. (2008) Aportes de la Escuela de Música de la Facultad de Artes en el Área de la Educación Coral.

Rosabal, G. (2009). Algunas perspectivas para el manejo de la voz adolescente en el ensamble coral. Eufonía: Didáctica De La Música, (45), 50-57.

Rosabal, G. (2009). Algunas perspectivas para el manejo de la voz adolescente en el ensamble coral. Eufonía: Didáctica De La Música, (45), 50-57.

Serapio, A. (2006). Realidad psicosocial: La adolescencia actual y su temprano comienzo. Revista de Estudios de Juventud, (73), 11-23.

Shirokij, I. (2001). Organización de los conjuntos vocales. *Eufonía: Didáctica de la música*, (23), 19-29.

Szöny, E. (2013). *Kodály's Principles In Practice*. Hungría: Editorial Música Budapest Ltd.

Torres, M. (2013). Propuesta para la creación de un coro y el desarrollo de habilidades musicales en las niñas y niños de 7 a 12 años de edad, que habitan en la zona central de la parroquia Manú, del cantón Saraguro, provincia de Loja. Período. 2011 – 2012. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Loja. Loja.

Tulón, C. (2000). *La voz: técnica vocal para la rehabilitación de la voz en las disfonías funcionales* (1ª ed.). Barcelona: Paidotribo.

UPAEP. *Inteligencias Múltiples. Inteligencia musical. Módulo III*.

Vera, A. (1989). El desarrollo de las destrezas musicales: un estudio descriptivo. *Infancia y aprendizaje*, 12(45), 107-121.

Vigotsky, L. (1978). *Pensamiento y lenguaje*. Madrid: Paidós.

Vite, P. (2010). "Técnica de Canto", (Recopilación en un Folleto), Cuenca, Azuay.

Vite, P. (2013). *Guía didáctica metodológica para el trabajo coral a dos voces en los niveles octavo, noveno y décimo año de educación básica*. Vite, M. P (2013). *Guía didáctica*

metodológica para el trabajo coral a dos voces en los niveles octavo, noveno y (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca. Cuenca.

Watkins S. (1950 – 1951). The Musical Teaching of John Curwen, Proceedings of the Royal Musical Association 77th Sess.), pp. 17-26

MATERIAL ELECTRÓNICO

Escobar J. y Cuervo A. (2008). Validez de contenido y juicio de expertos: una aproximación a su utilización. Avances en Medición, vol. 6, núm. 1, pp. 27-36. Recuperado de <http://www.humanas.unal.edu.co/psicometria/files/7113/>

Jauset, J. (2008). Música y neurociencia: la musicoterapia. Recuperado de: <http://books.google.com.gt/books?id=zPrrM9AlvrMC&pg=PA26&dq=musica+definicion&hl=es&sa=X&ei=vQDyUejNMYjy9gTv-CgBQ&ved=0CF8Q6AEwCTgy#v=onepage&q=musica%20definicion&f=false>

Wikipedia. la enciclopedia libre. Pedagogía Musical. https://es.wikipedia.org/wiki/Pedagogía_musical

ANEXOS

ANEXO 1:

ENCUESTA PARA ESTUDIANTES

Fuente: Julio César Calderón Sanjinez

1. ¿Has pertenecido anteriormente a un coro?
 - a) SI
 - b) NO
2. ¿Tienes dificultades para entonar una melodía?
 - a. SIEMPRE
 - b. A VECES
 - c. NUNCA
3. ¿Te es difícil llevar el ritmo de las canciones?
 - a. SIEMPRE
 - b. A VECES
 - c. NUNCA
4. ¿Has tocado alguna vez un instrumento musical?
 - a. SI
 - b. NO
5. ¿Conoces ejercicios de calentamiento de voz?
 - a. SI
 - b. NO
6. Después de cantar ¿tu voz queda ronca o afónica?
 - a. SIEMPRE
 - b. A VECES
 - c. NUNCA

7. Sabes cuál es tu tesitura o límite de voz?
 - a. SI
 - b. NO

8. Consideras que la práctica coral solo debe llevarse en dos ciclos como está considerado en el plan de Estudios de la escuela de arte de la UNPRG.
 - a. SI
 - b. NO

9. Si hubiera un programa de actividades musicales para desarrollar la práctica coral ¿mejoraría tu interpretación grupal e individual?
 - a. SI
 - b. NO

10. ¿Consideras que las actividades musicales que experimentas te servirán de guía para cuando ejerzas tu profesión?
 - a. SI
 - b. NO

ANEXO 2:

RUTINAS DE ENTONACIÓN.

Fuente: Lambert A. Zamacois.

Escala diatónica en redondas.



Para fijar las notas de base



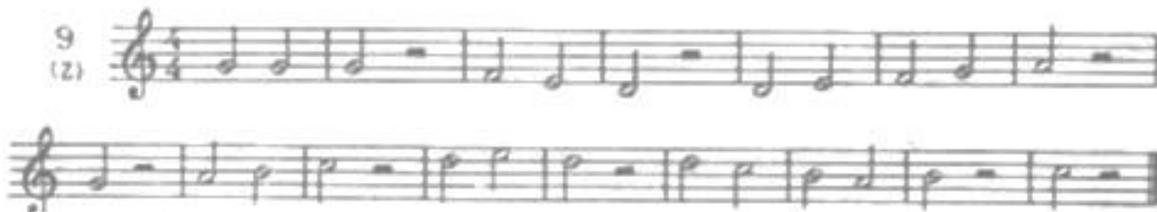
Notas en grupos de tres con silencios de redonda en forma de canon



Notas dobles con figuras blancas en escala diatónica.



Ejercicios para trabajar la memoria musical



Combinaciones (silencio de blanca, redonda, figuras blanca, redonda)



Escalas ascendente y descendente para extender la espiración.

13
(2)

Moderato (1)

Musical notation for exercise 13, first staff. It is a single-line melody in treble clef, 4/4 time, marked 'Moderato (1)'. The scale starts on middle C and ascends stepwise to G4, then descends stepwise back to middle C.

15
(2)

Moderato

Musical notation for exercise 15, first staff. It is a single-line melody in treble clef, 4/4 time, marked 'Moderato'. The scale starts on middle C, ascends to G4, and then descends to middle C.

16
(2)

Moderato

Musical notation for exercise 16, first staff. It is a single-line melody in treble clef, 4/4 time, marked 'Moderato'. The scale starts on middle C, ascends to G4, and then descends to middle C.

Musical notation for exercise 16, second staff. It is a single-line melody in treble clef, 4/4 time, marked 'Moderato'. The scale starts on middle C, ascends to G4, and then descends to middle C.

**ANEXO 3: IMAGEN DE CIERRE DE CICLO DEL CORO DE PEDAGOGIA
ARTÍSTICA**

