

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTA DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

Proceso Metodológico para la conformación del ensamble  
Músico-Vocal de la Universidad Nacional de Colombia.

Presentado por el (la, los- las) estudiante (s):

John Alexander Munez Andrade.

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

1. El aporte pedagógico es relevante para la institución en el área cultural.
2. El documento es coherente con la argumentación sustentada.
3. La apropiación de los elementos pedagógicos y musicales se evidencia en el ensamble vocal.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector			
	<u>[Firma]</u>	<u>[Firma]</u>	5.0
Jurado 2- lector			
	<u>Juz Angela Gómez C</u>	<u>[Firma]</u>	5.0
Jurado 1- asesor			
	<u>Henry Roa O.</u>	<u>[Firma]</u>	5.0
Jurado 2- asesor			

CALIFICACION FINAL (promedio aritmético): 5.0

DISTINCIONES: \_\_\_\_\_

Fecha: 20 de Abril de 2012

**PROCESO METODOLÓGICO PARA LA CONFORMACIÓN DEL ENSAMBLE  
MÚSICO-VOCAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**JOHN ALEXANDER MUNÉVAR ANDRADE**

**Código: 2006275026**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D. C.**

**2012**

**PROCESO METODOLÓGICO PARA LA CONFORMACIÓN DEL ENSAMBLE  
MÚSICO-VOCAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR  
POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA**

**ASESOR METODOLÓGICO  
HENRY ROA**

**ASESORA ESPECÍFICA  
VICTORIA HERNÁNDEZ**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D. C.**

**2012**

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi madre Ana Beatriz Andrade Sierra por ser ayuda incondicional en mi vida.

A mi amigo Luis Fernando La Rota por creer en mi trabajo y darme la oportunidad de conocer al Ensamble Músico-vocal de la Universidad Nacional de Colombia en el año 2010.

A los fundadores del Ensamble Músico-Vocal: Luisa Pareja, Zaira Pabón, Camila Martínez, Vivian Alarcón, Lizet Fonseca, Andrea Romero y Luis Fernando La Rota, quienes iniciaron este proceso de conformación sin condiciones.

A los integrantes del Ensamble Músico-Vocal: Lina Gélvez, Linda Correa, Daniela Ortiz, Jorge Jiménez, Andrés Manosalva, Juan Manuel Hernández y mi hermano Miguel Ángel Munévar, quienes una vez iniciado el proceso de conformación se unieron a los fundadores aportando todo su talento.

A los asesores y lectores: Henry Roa, Victoria Hernández, Luz Ángela Gómez y Olga Lucia Jiménez, quienes fueron guía durante la elaboración del presente trabajo de investigación.

A mis amigos de carrera Lorena Alarcón, Juan Alean, Luis Carlos Rodríguez y Raúl Hooker, por ser de una u otra manera mis mejores maestros en música.

A mi maestra Marissa Pérez por enamorarme de la música vocal.

## RAE

<b>TÍTULO:</b>	<b>PROCESO METODOLÓGICO PARA LA CONFORMACIÓN DEL ENSAMBLE MÚSICO-VOCAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA</b>
<b>AUTOR</b>	<b>JOHN ALEXANDER MUNÉVAR ANDRADE</b>
<b>PUBLICACIÓN</b>	<b>BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</b>
<b>UNIDAD O PATROCINANTE</b>	<b>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</b>
<b>PALABRAS CLAVES</b>	<b>CONFORMACIÓN – ENSAMBLE VOCAL – TÉCNICA VOCAL – APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO</b>

### **Descripción**

En la siguiente investigación se trata de cerca el proceso de conformación del Ensamble Músico-Vocal de la Universidad Nacional de Colombia, como un grupo de estudiantes de diferentes carreras que conforman un ensamble vocal con acompañamiento instrumental. A lo largo del documento se realiza un recorrido histórico por los ensambles vocales, y a partir de ellos se extraen conceptos y características que aportan al objeto de estudio. Como punto central se desarrolla la estrategia metodológica basada en la realización de talleres de formación vocal, auditiva y creativa, todos enfocadas al montaje de cuatro obras corales adaptadas para ensamble vocal.

En síntesis se presentan una serie de recursos didácticos para la conformación del grupo musical.

## **Fuentes**

Cada capítulo tiene su bibliografía.

## **Contenidos**

En el primer capítulo se presentan todos los preliminares del trabajo entre los cuales se encuentra la situación del problema, contextualización y planteamiento del problema, análisis de los antecedentes encontrados, justificación y objetivos generales.

En el segundo capítulo se habla puntualmente de los ensambles vocales. Se realiza un recorrido histórico iniciando por los cuartetos de barbería, seguido por los ensambles vocales más representativos desde 1950 hasta 2007. A partir de este recorrido se presentan aspectos técnicos, en los que se encuentran los técnicos vocal aplicados a esta clase de agrupaciones, interpretativos los cuales se dividen en musicales y dramáticos y creativos, basados en la improvisación y la composición.

Adicionalmente en este capítulo se presenta el aprendizaje significativo como metodología a utilizar.

En el tercer capítulo se presenta la metodología a desarrollar la cual está organizada por el enfoque investigativo y la población, seguido por los instrumentos de observación entre los cuales se resalta la entrevista semi-estructurada y la observación directa. Finalmente se encuentra el diseño y desarrollo metodológico.

El Diseño metodológico está organizado en tres etapas; preparación, aplicación y análisis de las herramientas didácticas utilizadas.

Finalmente se presentan las partituras de las obras trabajadas durante el proceso.

## **Metodología**

El documento se realiza en primera instancia por medio de la indagación sobre el tema, luego sobre la fundamentación y por último la aplicación y el análisis de las herramientas didácticas utilizadas.

## **Conclusiones**

El trabajo de conformación un ensamble vocal tiene pilares conceptuales y procedimentales que redimensionan la concepción coral tradicional. La conformación no se puede ver desde miradas o actividades separadas, todo hace parte de un gran sistema de formación musical.

## CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
INTRODUCCIÓN	13
<b>1. SITUACIÓN DEL PROBLEMA</b>	<b>14</b>
1.1 CONTEXTUALIZACIÓN	14
1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
1.3 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	17
1.4 ANTECEDENTES	17
1.5 JUSTIFICACIÓN	20
1.6 OBJETIVOS	21
<b>2. MARCO TEÓRICO</b>	<b>23</b>
2.1 LOS ENSAMBLES VOCALES EN LA HISTORIA	23
2.1.1 Los Cuartetos de Barbería	23
2.1.2 Recorrido Histórico de los Ensambls vocales	27
2.2 EL ENSAMBLE VOCAL	36
2.2.1 Concepto	36
2.2.2 Clasificación	38
2.2.3 Componentes	39
2.3 ASPECTOS TÉCNICOS DEL ENSAMBLE VOCAL	41
2.3.1 La Técnica Vocal	41
2.3.2 Estill Voice Training System	47
2.3.3 El Beatboxing	56
2.3.4 El Vocal Play	59

2.4 ASPECTOS INTERPRETATIVOS DEL ENSAMBLE VOCAL	60
2.4.1 Aspectos musicales	60
2.4.2 Aspectos dramáticos	61
2.5 ASPECTOS CREATIVOS DEL ENSAMBLE VOCAL	63
2.5.1 La improvisación	63
2.5.1.1 El scat	64
2.5.2 La composición	67
2.5.2.1 El Vocalese	68
2.6 EL CONSTRUCTIVISMO EN EL TRABAJO VOCAL	70
2.6.1 El constructivismo: Aprendizaje Significativo	71
2.6.2 Los conocimientos previos	71
2.6.3 El aprendizaje de conceptos, procedimientos y actitudes	72
2.6.4 Ayuda ajustada	73
<b>3. METODOLOGÍA</b>	74
3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO	74
3.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN	75
3.3 POBLACIÓN	75
3.4 INSTRUMENTOS DE OBSERVACIÓN	76
3.4.1 Entrevista semi-estructurada	76
3.4.2 observación directa	76
3.5 DISEÑO METODOLÓGICO	77
3.5.1 Fases y etapas del proceso	77
3.6 DESARROLLO METODOLÓGICO	80
3.6.1 Fase preparatoria	80
3.6.1.1 Primera etapa: Indagación	80
3.6.1.2 Segunda etapa: Diagnóstico	83
3.6.2 Fase de construcción	88
3.6.2.1 Diseño de la estrategia metodológica	88
3.6.3 Fase de aplicación y análisis: Desarrollo de la estrategia metodológica	90

3.6.3.1 Talleres de formación	90
3.6.3.2 Montaje de repertorio y puesta en escena	120
CONCLUSIONES	130
BIBLIOGRAFÍA	132
CIBERGRAFÍA	133
ANEXOS	135

## LISTA DE CUADROS Y TABLAS

	<b>Pág.</b>
<b>Cuadro 1:</b> Sonidos resultantes del Estill Voice Training System	55
<b>Cuadro 2:</b> Diseño metodológico	79
<b>Cuadro 3:</b> Propuesta Diagnóstico	83
<b>Cuadro 4:</b> Resultados conceptuales	85
<b>Cuadro 5:</b> Resultados procedimentales	85
<b>Cuadro 6:</b> Resultados actitudinales	87
<b>Tabla 1:</b> Elementos interpretación vocal	61
<b>Tabla 2:</b> Elementos de la puesta en escena	62
<b>Tabla 3:</b> Taller de Formación vocal I - Etapa inicial	92
<b>Tabla 4:</b> Taller de formación vocal II – Etapa avanzada	97
<b>Tabla 5:</b> Taller de formación vocal III – Etapa avanzada	101
<b>Tabla 6:</b> Taller de formación auditiva I – Etapa inicial	106
<b>Tabla 7:</b> Taller de formación auditiva II– Etapa Avanzada	109
<b>Tabla 8:</b> Taller de improvisación-creación I	115
<b>Tabla 9:</b> Taller de improvisación-creación II	117
<b>Tabla 10:</b> Generalidades de las obras iniciales	121
<b>Tabla 11:</b> Generalidades de las obras avanzadas	123
<b>Tabla 12:</b> Montaje de las obras – Recursos didácticos	126

## LISTA DE FIGURAS

	<b>Pág.</b>
<b>Figura 1:</b> Postura corporal de pie	42
<b>Figura 2:</b> Apoyo del cuerpo sentado sobre los isquiones	43
<b>Figura 3:</b> Posición de la espalda sentado	44
<b>Figura 4:</b> La laringe y sus partes	50
<b>Figura 5:</b> Diseño metodológico	78
<b>Figura 6:</b> Estrategia metodológica	89

## INTRODUCCIÓN

El mundo de la actividad coral ha venido evolucionando de una manera muy significativa, las propuestas musicales avanzan y se desarrollan en torno a múltiples contextos y culturas que hacen que estas experiencias transformen la vida de muchos seres humanos.

En épocas recientes el coro se distinguía por ser una actividad en el escenario de tipo “estático”, que con el paso de las generaciones ha venido gestando nuevos enfoques de trabajo tanto vocal como escénico.

Este trabajo muestra una nueva visión para el quehacer coral que parte de considerar nuevas metodologías de trabajo integral, de donde hacen parte, una nueva manera de ensayo, un renovada visión de trabajo vocal, un cambio significativo en el desarrollo de la conciencia corporal, una visión constructivista del aprendizaje musical en músicos empíricos, todo esto con el objetivo de avanzar en el camino del conocimiento.

En este documento se presenta todo lo concerniente al proceso de conformación del Ensamble Músico-vocal de la Universidad Nacional de Colombia como Grupo Artístico Institucional novedoso. En este sentido, Inicialmente se presentan el planteamiento del problema y los objetivos generales que guían el desarrollo de la investigación, a continuación se encuentran los pilares históricos, conceptuales y procedimentales específicos de ensambles vocales que sirven como base para el desarrollo de la tercera parte en la cual se plantea la estrategia metodológica para la conformación del grupo basada en el aprendizaje significativo.

Como culmen del proceso se desarrolla la estrategia metodológica basada en la creación y aplicación de talleres de formación vocal, auditiva y creativa, todos lo anteriores reflejados en el montaje de cuatro obras musicales interpretadas por el Grupo Institucional.

# 1. SITUACIÓN DEL PROBLEMA.

En el siguiente capítulo se presentan todos los aspectos referidos al problema de investigación, se parte de describir las distintas circunstancias que ponen en evidencia el panorama en el cual surge la inquietud que lleva a realizar este proyecto. Los antecedentes indican el estado en que se encuentran las investigaciones acerca del tema y que permiten corroborar la pertinencia del trabajo realizado. Todo esto conduce a la formulación de la pregunta de investigación que es el gran interrogante a resolver.

## 1.1 CONTEXTUALIZACIÓN

La Universidad Nacional de Colombia cuenta con una dirección interna llamada Bienestar Universitario, la cual tiene como misión “trabajar por el mejoramiento continuo de la calidad de vida de la comunidad universitaria y por el desarrollo de sus potencialidades formulando estrategias y programas dirigidos a satisfacer las necesidades e intereses de su población” (*tomado del portafolio de grupos artísticos institucionales y eventos de proyección artística del área de cultura de la dirección de bienestar universitario de la UN Bogotá Agosto de 2011*) Bajo esta misión se cuenta con un Área de Cultura que desarrolla programas artísticos como la conformación grupos institucionales. Existen grupos netamente musicales como: Música Andina, Gaitas y Tambores, Chirimía, Tuna Universitaria y Coro.

Durante varios años la Universidad Nacional de Colombia contó con el coro institucional. Esta agrupación fue conformada por estudiantes de diferentes carreras que en su inquietud por la música destinaban un tiempo extra de sus labores académicas para el montaje de obras del repertorio coral y así poder representar a la universidad en eventos locales, regionales y nacionales.

Al finalizar el segundo semestre de 2010 el Área de Cultura decide concluir y dar fin al coro institucional y replantear la propuesta de conformar y tener dentro de sus grupos musicales un grupo que interprete música vocal de un carácter novedoso. Es decir, una agrupación que convoque a los estudiantes a través de una sonoridad popular y repertorio moderno diferente al que se venía trabajando hasta el momento en el coro institucional con un repertorio tradicional coral y con una sonoridad del mismo estilo. La propuesta consiste en conformar el *Ensamble Músico vocal*, un grupo con repertorio enfocado a la música popular como el rock en español, música universal, latinoamericana y colombiana con interpretaciones a cuatro y cinco voces *a capella* y/o con eventual acompañamiento de instrumentos de cuerda y percusión.

Bajo esta propuesta el Área de Cultura espera contar con una agrupación juvenil que sea llamativa para la comunidad universitaria del alma mater.

## **1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

Dentro del contexto problémico de esta investigación que se enmarca en los espacios culturales de la Universidad Nacional y en particular, en la tradición musical coral de la misma, se observa que a lo largo de los años se ha desarrollado una experiencia coral tradicional y no se han realizado nuevas experiencias musicales vocales que respondan a las inquietudes de la comunidad universitaria, por ende no se ha explorado en la conformación de un ensamble vocal.

A pesar del avance cultural que se ha desarrollado en otras latitudes con distintas propuestas innovadoras dentro del campo vocal, la Universidad no ha recogido y desarrollado estos nuevos enfoques y repertorios que enriquecen la actividad coral de la misma, desarrollando propuestas similares que permitan la renovación del espíritu coral de la universidad. Se sabe por ejemplo, de los desarrollos musicales en los que se explora un nuevo tratamiento vocal con incorporaciones gestuales y corporales en las que la música popular juega un papel primordial.

Los espacios del quehacer musical coral en la Universidad Nacional y más exactamente en el Conservatorio de Música, se han caracterizado por desarrollar un único modelo de conformación distinguido por montajes en cuya esencia sobresalen repertorios clásicos y tradicionales colombianos. Debido al nivel de formación y preparación que requieren este tipo de montajes, por lo general no integran a estudiantes de otras carreras, esto se debe en primer lugar porque este repertorio requiere unos conocimientos y desarrollos técnicos específicos propios de los estudiantes de música y con los cuales no cuenta un estudiante promedio. En segundo lugar para la mayoría de estudiantes este estilo de música no resulta de su interés. Por tanto no se cuenta con un grupo vocal que integre a estudiantes de diferentes carreras y que trabaje con géneros musicales más cercanos al contexto sociocultural del alma mater.

Por otra lado, el espectro sonoro del estudiante de la universidad se ha redimensionado de tal manera que ha despertado nuevos intereses por implementar, aprender y experimentar nuevas sonoridades. En este orden de ideas, existe un desconocimiento estratégico que permita identificar y desarrollar los procedimientos y conceptos de orden vocal, corporal, y de manejo de grupo entre otros, que permitan configurar un agrupación musical que supere las visiones tradicionales.

Los directores corales han sido formados dentro de lineamientos curriculares tendientes en su gran mayoría hacia el modelo clásico, que si bien es muy importante no ha actualizado sus procesos formativos con las nuevas tendencias culturales.

Todo esto conlleva a formular el siguiente interrogante.

### 1.3 FORMULACIÓN DE PROBLEMA

¿Cuáles son los pilares conceptuales y metodológicos para la conformación del *Ensamble Músico-vocal* de la Universidad Nacional de Colombia?

### 1.4 ANTECEDENTES

Con el propósito de ampliar el panorama y el campo de reflexión en cuanto a la investigación, se indaga acerca de trabajos de grado afines, que permiten visualizar y argumentar el proceso investigativo.

En la Pontificia Universidad Javeriana se encontró el trabajo de grado de Laura Otero Estrada titulado:

**Proceso de composición de arreglos vocales (con o sin acompañamiento instrumental) y/o popular colombiano.**

La autora narra su experiencia en los coros durante la infancia, su experiencia empírica en la conformación de grupos vocales con montajes de obras a capella a cuatro voces durante la adolescencia y su experiencia vocal durante la carrera Musical. Explica el progreso que evidencia en la manera de realizar y aplicar los arreglos y como sus conocimientos fueron alimentando la calidad de los mismos.

Asegura: “ la música vocal (coral o a capella) ha estado menos explorada, son pocos los que se han atrevido a hacer propuestas innovadoras, de pronto por temor a atentar contra nuestra tradición, o tal vez por falta de interés”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>OTERO, Laura. Proceso de composición de arreglos vocales (con o sin acompañamiento instrumental) en repertorio de música tradicional y/o popular colombiana. Bogotá D. C., 2009. 93 p. Trabajo de grado (Carrera de Estudios Musicales con Énfasis en Jazz). Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes. Carrera de estudios musicales. p. 9.

Como objetivo general buscó realizar arreglos vocales para la posterior conformación de grupos con o sin acompañamiento instrumental. El proceso se inició transcribiendo y analizando detalladamente cuatro obras de algunos ensambles vocales (Take 6, The King Singer's, Trio Esperanza, The Real Group). Posteriormente escogió cuatro canciones y analizó sus componentes músico-culturales. Se apoyó en libros de arreglos para ensambles de jazz y realizó las respectivas composiciones.

Finalmente narra los aciertos y desaciertos en el proceso de creación y aplicación. Concluye su trabajo con una serie de sugerencias para el arreglista o compositor que este deseoso de emprender esta labor.

En la biblioteca de la Universidad Pedagógica Nacional se encuentran dos trabajos de investigación cercanos al objeto de este documento. El primero de ellos es la monografía de Angélica y Paola González titulada:

**La exploración de la voz y sus efectos evidenciados en la propuesta musical del grupo femenino “Vocal Quality”.**

Las autoras centran su investigación en el desarrollo de los efectos vocales aplicados en el grupo femenino Vocal Quality. Con base en el trabajo de grado realizado por John Núñez integrante del ensamble *N'voz* explican los fundamentos fonemáticos para la ejecución de los efectos vocales. Abordan la técnica vocal enfocándose en la respiración y la fonación. Desarrollan el papel del cantante de un ensamble vocal bajo los lineamientos de Freddy Lafont, fundador e integrante del ensamble vocal: *Vocal Sampling*.

Transcriben y analizan tres arreglos de los ensambles vocales: *The Boxetes*, *Vocal sampling* y *N'voz*. A partir de ellos plantean la conformación del ensamble vocal femenino *Vocal Quality* en donde realizan dos arreglos vocales en los que proponen y aplican algunos efectos vocales.

Finalmente logran realizar una aplicación pedagógica de los efectos vocales con diferentes poblaciones y presentan una cartilla con apoyo audiovisual en el que pretenden enseñar la interpretación de los efectos con la voz.

El segundo trabajo encontrado en la Universidad Pedagógica Nacional y probablemente el que se acerca mucho más al objeto de esta investigación es el de Diego Alejandro Gutiérrez Yaguara titulado:

**Sistematización de las didácticas utilizadas para el ensayo de los coros de la Universidad Incca de Colombia y Universidad Pedagógica Nacional en el periodo comprendido entre I-2007 y I-2008.**

El autor realiza una sistematización de experiencias en la que efectúa una revisión de la metodología de ensayo, con el fin de aportar posibles mecanismos de conformación y consolidación a futuras experiencias corales universitarias.

En este sentido, formaliza una definición y clasificación general de los coros. Adicionalmente narra el nacimiento de los coros universitarios en Colombia liderados por Mario Laserna Pinzón rector de la Universidad Nacional de Colombia en 1961 quien delega esta labor al maestro Alfred Greenfield.

Finalmente presenta una comparación y síntesis de las didácticas utilizadas en los dos grupos corales universitarios mostrando ventajas y desventajas evidenciadas durante el proceso.

## 1.5 JUSTIFICACIÓN

La Universidad Nacional de Colombia necesita una propuesta diferente que redimensione el coro tradicional, que incentive y motive la participación nuevos miembros de la comunidad universitaria. Esta institución requiere crear un nuevo modelo de interpretación coral que sea singular, único y novedoso en el plano de la música coral universitaria. Para llegar allá, es necesario estructurar una nueva conceptualización, una nueva metodología que permita configurar y desarrollar el Grupo Institucional *Ensamble Músico-vocal*.

Desde el punto de vista conceptual, es necesario apoyarse en los nuevos enfoques pedagógicos como lo es el Aprendizaje Significativo, que dentro de un marco constructivista, ofrece concepciones e incluso estrategias. Un ambiente constructivista dimensiona, no solo la labor director coral, sino también, la función de sus integrantes en la labor de ofrecer pautas novedosas, donde cada uno de ellos es un actor dinámico en el proceso de conformación y desarrollo de un grupo vocal.

Estas herramientas deben brindar a los directores corales en específico, las ayudas necesarias para la conformación de un ensamble vocal. Para esto, es necesario dotarse de recursos de orden didáctico que fortalezcan sus estrategias metodológicas beneficiando aspectos como la afinación, el acople de las voces y la puesta en escena, entre otros.

Por otra parte, para configurar el Grupo institucional es importante entre otras razones, plantear dinámicas de trabajo adecuadas al sentido y a la razón de ser de un ensamble vocal. Una agrupación de este tipo requiere entre muchas estrategias, un enfoque distinto en el tratamiento vocal, una dinámica de ensayo con un carácter dentro de lo contextual y cercano a los intereses de sus integrantes. Requiere además un repertorio moderno y una puesta en escena totalmente diferente.

Con respecto a la voz, es importante no solo explorar los recursos de la técnica para este tipo de agrupaciones, sino que es de vital importancia la búsqueda de una

sonoridad particular y diferenciadora, es decir, estar en condiciones de explorar nuevos tratamientos vocales. Esta mirada sobre la importancia de lo vocal es el pilar fundamental dentro de la estructura de formación del grupo como tal.

Con esta investigación se pretende abordar la creación musical por medio de ejercicios espontáneos. Por este mismo camino se pretende presentar herramientas didácticas para su aplicación concreta en grupos vocales y así beneficiar la tradición vocal creando nuevos repertorios. Es necesario demostrar que la creación musical a través de la voz no es un ejercicio lejano, que aunque requiere mucho entrenamiento es una habilidad que se puede lograr, aun cuando los integrantes no sean músicos formados.

## **1.6 OBJETIVOS**

### **Objetivo General**

Diseñar y desarrollar una estrategia metodológica a partir del aprendizaje significativo direccionada a fortalecer los recursos didácticos en la conformación de Ensamble Músico-vocal de la Universidad Nacional de Colombia.

### **Objetivos específicos**

- Realizar un proceso de fundamentación práctica en la conformación de un ensamble vocal a través de las herramientas conceptuales de Freddy Lafont y Victoria Hernández.
- Realizar un proceso de acercamiento preliminar de indagación y praxis de los fundamentos de conformación del ensamble Músico-vocal de la Universidad Nacional de Colombia, con el propósito de viabilizar la conformación y perspectivas de desarrollo.

- Definir las pautas y estrategias dentro del plano del aprendizaje significativo en la organización e implementación del ensamble Músico-vocal de la Universidad Nacional de Colombia.

## **2. MARCO TEÓRICO**

A continuación se expone lo que sirve como marco teórico para desarrollar este trabajo de investigación. Se inicia con lo referente al ensamble vocal, sus conceptos, orígenes y grupos representativos. En segundo lugar lo concerniente a aspectos de orden técnico, creativo e interpretativo. Por último, se presenta una conceptualización general acerca del constructivismo como base metodológica para la elaboración de las estrategias didácticas en el trabajo vocal.

### **2.1 LOS ENSAMBLES VOCALES EN LA HISTORIA**

Para conocer acerca de los ensambles vocales se debe realizar una mirada a la historia y a partir de ella, extraer todos los detalles, de carácter compresivo, que puedan reflejar su origen, características y evolución.

En primer lugar se habla de los cuartetos de barbería, también conocidos como “Barbershop” y en segundo lugar acerca de algunos de los grupos vocales más representativos en la historia.

#### **2.1.1 Los Cuartetos de Barbería**

En la historia de los Estados Unidos de América se produjeron experiencias musicales de todo tipo, dentro de ellas se encuentran las mezclas culturales que se produjeron entre los afroamericanos. Estas mezclas culturales produjeron una serie de resultados sonoros dentro de los cuales sobresalen los cuartetos de barbería.

## Origen

Según la Sweet Adelines Internacional<sup>2</sup>(SAI) las raíces más antiguas de los cuartetos de barbería residen en los monasterios europeos. En estos lugares la música era netamente vocal y en un principio se interpretó a unísono, luego a dos voces, y así con el transcurrir del tiempo se crearon técnicas compositivas que la hicieron evolucionar. Luego de muchos años, estas técnicas se utilizaron para la música secular, lo que permitió su expansión, hasta trascender las fronteras.

Basados en las narraciones de Martin<sup>3</sup>, hacia el siglo XIX en América del Norte, se produjeron mezclas culturales entre americanos y africanos. Se puede decir que las mezclas se dieron principalmente en el aspecto religioso, pues los americanos permitieron que los esclavos africanos realizaran sus eventos religiosos fusionando deidades de las dos culturas. Estos encuentros religiosos se fueron transformando en cultos evangélicos los cuales se caracterizaban por contener en gran medida, actividad musical, estructurada más tarde en grandes agrupaciones corales. En el mismo sentido, Martin<sup>4</sup> atribuye que la misma disposición de las voces utilizadas en los coros conformados en las iglesias, funcionaba a cuatro o cinco voces las cuales se interpretaban en lugares no religiosos.

La National Public Radio<sup>5</sup> afirma que los orígenes de los cuartetos de barbería se produjeron entre los hombres afro-americanos del siglo XIX los cuales tenían como centro social las peluquerías, por tanto, mientras esperaban su turno cantaban a cuatro voces, y en algunos casos, se acompañaban con instrumentos musicales. De acuerdo a la narración del historiador James Weldon<sup>6</sup>, “cada barbería parecía tener su propio cuarteto”.

---

<sup>2</sup>BARBERSHOP HARMONY'S HISTORICAL ROOTS.En : Sweet Adelines Internacional. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.capitalcitychorus.net/About/history.html>>

<sup>3</sup>MARTIN. Op cit. P.1.

<sup>4</sup>Ibíd.p.1.

<sup>5</sup> SHEEHAN, Krista. BarbershopQuartetHistory.En :<<http://www.ehow.com>>.[En línea] [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <[http://www.ehow.com/about\\_6723386\\_barbershop-quartet-history.html](http://www.ehow.com/about_6723386_barbershop-quartet-history.html)>

<sup>6</sup>THE ORIGINIS OF BARBERSHOP HARMONY.En :<<http://www.acappellafoundation.org>>. [Página HTML]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.acappellafoundation.org/essay/bbshistory.html>>

En cuanto al término: “música de barbero”<sup>7</sup>, se dice que se utilizaba para describir las canciones del hombre del común, es decir, en esta época, el barbero además de ser el estilista y peluquero, realizaba cirugías menores, como por ejemplo extraer los dientes. Para Martin<sup>8</sup>, la utilización masiva de la palabra: Barbershop se atribuye a la publicación de la canción “The barbershop chord”, desde entonces la gente del común identificó estos grupos vocales bajo esa nominación.

### **Características**

En cuanto a las características, Martin<sup>9</sup> anota que los cuartetos interpretaban música profana y religiosa al mismo tiempo, y que en sus interpretaciones buscaban igualdad en el sonido, entrelazando las voces con efectos de percusión debido a un fuerte ataque de las consonantes.

La SAI<sup>10</sup> subraya que las sencillas melodías estaban armonizadas improvisadamente, pues los cantantes carecían de formación musical, y aun así, improvisaban con libertad “ellos cantaban lo que sus oídos querían oír”<sup>11</sup>. Esta característica obedece a la fuerte relación que tiene esta cultura con la actividad religiosa, aun cuando las personas ya no participaban de los cultos religiosos mantuvieron el repertorio y aspectos como la capacidad improvisatoria. Esta última se desarrolló en los momentos exaltación comunitaria en donde todos cantaban y expresaban sus sentimientos a la vez; Martin<sup>12</sup> los llama momentos de trance en los que cantaban salmos con respuestas improvisados.

En cuanto a la distribución de las voces, la Fundación Acapella<sup>13</sup> asegura que la armonía se organizaba a cuatro partes en el transcurso de la interpretación. “Los inmigrantes trajeron un repertorio musical que incluyó himnos, salmos y canciones

---

<sup>7</sup>Ibid.,p. 1.

<sup>8</sup>MARTIN, Denis-constant. El nacimiento del góspel moderno. EN : \_\_\_\_\_. El Gospel Afroamericano: De los espirituales al rap religioso. Madrid, España: Akal, 2001.

<sup>9</sup> MARTIN. Op. cit

<sup>10</sup>BARBERSHOP HARMONY’S HISTORICAL ROOTS.Op.cit., p.1.

<sup>11</sup>BARBERSHOP HARMONY’S HISTORICAL ROOTS.Op.cit., p.1.

<sup>12</sup> MARTIN, Op. Cit.

<sup>13</sup>SHEEHAN. Op. cit., p.1

populares, los cuales se cantaban a cuatro voces<sup>14</sup> donde la melodía estaba en la segunda voz más baja”<sup>15</sup>, Sheehan<sup>16</sup> se opone a esta afirmación diciendo que las melodías eran interpretadas por la voz líder que era el segundo tenor; lo anterior permite concluir que la melodía no la llevaba la primera voz y que la función de las otras voces era acompañar a la voz principal: el bajo haciendo los sonidos graves según la progresión armónica, el barítono notas de relleno y la voz restante una voz ligera sobre la melodía.

Adicionalmente se empezó a explorar sonoridades agregadas al acorde triádico, por ejemplo: se agregó e instauró la 7 bemol (característica del blues).

## **Evolución**

Según las SAI<sup>17</sup> a finales del siglo XIX los cuartetos de barbería se caracterizaban por estar conformados por personas afroamericanas. Según Sheehan<sup>18</sup>, con el pasar de los años esta música fue interpretada casi en su totalidad por hombres blancos y más tarde se permite la inclusión de mujeres.

Por otro lado, la popularidad lograda por estos grupos vocales se debe Según la SAI<sup>19</sup> por su participación hacia el año 1800 en los Show de Ministriles (espectáculos de variedades). En estos espectáculos aprovechaban el formato vocal para añadir canciones espirituales a las presentaciones cómicas; los cuartetos realizaban sus interpretaciones en medio de los actos y fueron incluidos pues llamaban la atención de los espectadores y no requerían elementos técnicos para su presentación, es decir, no necesitaban mover o cargar instrumentos.

---

<sup>14</sup> Cuatro voces: En los cuartetos de barbería la distribución de las voces era: tenor 1, tenor 2, barítono y bajo.

<sup>15</sup> THE ORIGINIS OF BARBERSHOP HARMONY.Op. cit., p. 1.

<sup>16</sup> Ibid.p.1.

<sup>17</sup> BARBERSHOP HARMONY'S HISTORICAL ROOTS.Op.cit., p.1.

<sup>18</sup> SHEEHAN. Op. cit.,p.1.

<sup>19</sup> BARBERSHOP HARMONY'S HISTORICAL ROOTS.Op.cit., p.1.

Según Martin<sup>20</sup> los cuartetos se hicieron tan populares que florecieron en los barrios y en los lugares de trabajo, aunque, algunos autores aseguran que era común escuchar a hombres cantando en fiestas y picnic.

El aspecto que hizo que los cuartetos de barbería se conocieran hasta nuestros días, se debió a la invención del Fonógrafo, es decir, con este invento fue más cómodo grabar cuartetos vocales que grandes coros.

En un principio las canciones grabadas se hacían con melodías sencillas, y fáciles de cantar por quien escuchaba, pero “La llegada de la radio provocó un cambio en la música popular estadounidense”<sup>21</sup>. Los compositores empezaron a crear melodías más complejas con gran énfasis en el jazz enfocadas al baile. Según la SAI<sup>22</sup>, como las técnicas de grabación se hicieron más sofisticadas el sonido de la Big Band se disparó en popularidad y los cuartetos empezaron a desvanecerse.

Un factor que ayudó a la recuperación de los cuartetos de barbería según la Fundación Acapella<sup>23</sup> fue la fundación de la Barbershop Harmony's el 11 de abril de 1938. Ésta se dedica al cuidado y preservación de los cuartetos vocales.

Según Martin<sup>24</sup> La tradición se ha desarrollado hasta la actualidad y ha evolucionado abriéndose a diferentes géneros y estilos. En el año de 1978 los grupos vocales empiezan a prestar mayor atención a la puesta en escena.

## **2.1.2 Recorrido Histórico de los Ensamblés Vocales**

Se desconoce el momento exacto en el cual los cuartetos de barbería se convierten en ensambles vocales. Sin embargo basta con observar las características de los grupos vocales que surgieron en el siglo XX. En éstos, se evidencia una similitud en

---

<sup>20</sup> Martin. Op. cit.

<sup>21</sup> THE ORIGINIS OF BARBERSHOP HARMONY. Op. cit., p. 1.

<sup>22</sup> BARBERSHOP HARMONY'S HISTORICAL ROOTS. Op. cit., p. 1.

<sup>23</sup> THE ORIGINIS OF BARBERSHOP HARMONY. Op. cit., p. 1.

<sup>24</sup> MARTIN. Op. cit.

la disposición de las voces, repertorio interpretado y en la sonoridad popular que privilegian, rasgos asociados a los cuartetos de barbería primitivos. En conclusión, la única diferencia radica en el nombre, pues estos grupos dejaron de utilizar el nombre tradicional: barbershop, para llamarse ensamble vocal.

Los cuartetos vocales, producto de los primitivos cuartetos de barbería han evolucionado. En la actualidad se han transformado de muchas maneras: en algunos casos han aumentado la cantidad de integrantes. Por otro lado, la música que interpretan va más allá de la que puede catalogarse como religiosa y/o profana. Y lo que es más interesante es que su evolución ha sobrepasado las fronteras extendiéndose por el mundo entero.

Una de las maneras para observar la evolución y expansión de los grupos vocales en el mundo es la investigación de estas experiencias. En este sentido, a continuación se presentan los grupos vocales más representativos conformados dentro de los años 1950 y 2007, organizado en tres generaciones.

### **a. Primera Generación**

*(Ensamblés vocales conformados desde 1950 hasta 1970)*

Dentro de esta época se encuentra el nacimiento de dos ensambles vocales: El trío Esperanza en Brasil y los Swingle Singers en Francia.

#### **Trío Esperanza**

De acuerdo con la Primarily Acapella<sup>25</sup>, el trío Esperanza fue fundado por miembros de una misma familia en el año de 1950. En sus inicios, el grupo fue mixto pero a través de los años, ha sufrido diversos cambios de sus integrantes. Después de algunos recesos, se han reencontrado para consolidarse como un trío femenino.

---

<sup>25</sup>TRIO ESPERANCA. En :<<http://www.singers.com>> . [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.singers.com/group/Trio-Esperanca/>>.

Debido a la corta edad de sus integrantes, el trio esperanza se caracterizó en sus inicios por una sonoridad ligera y por interpretaciones ligadas a la tradición del Brasil. En esta época la estructura de sus canciones era sencilla: solista vs grupo.

El éxito internacional del trio esperanza se produjo en el momento en el que se constituyeron como grupo femenino. Sus voces reflejaron la sonoridad e interpretación de la música brasilera combinada con la facilidad para cantar unísono y con armonía jazz a tres voces.

Recientemente realizaron una producción musical en la cual adaptaron obras de Bach al estilo brasilero, incluyendo en sus interpretaciones percusión vocal basada en la música popular de este país.

Su repertorio se caracteriza por la interpretación de cantos tradicionales portugueses, Bossa nova y música tradicional francesa. En ocasiones cuentan con acompañamiento instrumental.

### **Swingle Singers**

Según las narraciones de Pere Porta Concerts<sup>26</sup> los Swingle Singers fueron fundados como octeto vocal en Francia por Ward Swingle en año de 1963.

Iniciaron sus interpretaciones con ejercicios en los cuales hacían transcripciones vocales de las fugas de Bach mezcladas con aspectos jazzísticos. La realización de estos ejercicios los convirtió en expertos en adaptar a las voces las composiciones instrumentales clásicas, enfocándose en una fusión entre el barroco y el jazz.

Actualmente funcionan en Inglaterra y han sido relevados por nuevos cantantes quienes han desarrollado su propia sección rítmica destacándose por presentar un espectáculo de luces y coreografía impactantes.

---

<sup>26</sup>THE SWINGLE SINGERS. En: Pere Porta Concerts. En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en < [http://server.lepetitdot.com/porta/index.php?option=com\\_content&view=article&id=186%3Athe-swingle-singers&catid=41%3Aproyectos&Itemid=59&lang=es](http://server.lepetitdot.com/porta/index.php?option=com_content&view=article&id=186%3Athe-swingle-singers&catid=41%3Aproyectos&Itemid=59&lang=es)>.

## **b. Segunda Generación**

*(Ensamblés vocales conformados desde 1970 hasta 1990)*

En esta época nacen gran cantidad de ensambles vocales. La lista la encabezan los Singers Unlimited y The Manhattan Transfer, seguidos por: Take 6, The Real Group, New York Voices y Vocal Sampling.

### **Singers Unlimited**

De acuerdo con Primarily Acapella<sup>27</sup> el cuarteto vocal Singers Unlimited fue fundado en los Estados Unidos, por Gene Puerling en el año de 1971. Se cataloga como una agrupación de Jazz vocal, con interpretaciones de baladas, y fusión.

En cuanto al tratamiento vocal, en primer lugar se caracterizan por mantener una textura homofónica, y en la mayoría de sus interpretaciones, cuando la melodía la lleva un solista, las otras voces la acompañan armónicamente con vocales. Debido al alto grado de dificultad de los arreglos omitieron el vibrato, labor que les proporcionó un excelente acople.

Inicialmente se unieron para grabar comerciales publicitarios para la radio, luego evolucionaron con la tecnología duplicando y multiplicando sus voces creando grabaciones interesantes por su sonoridad.

### **The Manhattan Transfer**

En 1972, apenas transcurrido un año del nacimiento del los Singers Unlimited, Tim Hauser<sup>28</sup> funda el cuarteto vocal llamado The Manhattan Transfer, homónimo de una banda concluida sin éxito.

---

<sup>27</sup> SINGERS UNLIMITED. En: <<http://www.singers.com>> . [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.singers.com/group/Singers-Unlimited/>>.

<sup>28</sup>TMT HISTORY. En: The Manhattan Transfer the Oficial Site. >.[En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://manhattantransfer.net/about/>>.

En un principio se acompañaron con instrumentos, luego fueron reconocidos por la técnica del Vocalese (poner palabras a lo que en origen era solo instrumentos).

Es considerado como el mejor grupo vocal de la década de los 80`s. por sus interpretaciones de jazz fusionadas con R&B, Pop, Rock and Roll, Salsa, Swing, Samba, Bossa nova y Soul. Por esta razón es referenciado por muchos ensambles como gran fuente de inspiración.

### **Take 6**

Según su página oficial<sup>29</sup> en el año de 1980 Claude V. Mcknight III fundó el sexteto vocal Take 6. En sus inicios se conformó como un grupo de estudiantes estadounidenses pertenecientes a la iglesia del séptimo día, que interpretaban Góspel y Jazz.

Después de más de 25 años de carrera, se han establecido como un grupo que mantiene las bases de la música religiosa. A nivel musical se caracterizan por la manera de hacer los arreglos, pues conciben el ensamble como una banda instrumental, y esto se debe a que consideran la voz como el instrumento más importante.

Como ensamble vocal a capella se diferencian de los demás grupos por el constante uso de la armonía extendida.

Debido a su éxito firmaron con la Warner Brothers para grabar por varios años y luego crearon su propio sello discográfico. En la actualidad es uno de los grupos más representativos por la alta calidad de sus arreglos vocales tipo góspel.

---

<sup>29</sup>BIOGRAPHY. En :<<http://take6.com>>.[En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://take6.com/#/bio>>.

## **The Real Group**

En Suecia, hacia el año de 1984 cinco jóvenes integran el ensamble vocal The Real Group, según su página oficial<sup>30</sup> es un grupo que realiza sus propios arreglos vocales obteniendo gran reconocimiento internacional por sus inigualables interpretaciones. Este reconocimiento los ha involucrado con distintas actividades como grabaciones de discos compactos, programas de televisión entre otras.

Se caracteriza por ser un ensamble vocal *a capella* con percusión vocal en la cual la música está marcada por la fusión del *jazz* vocal, música folclórica del mundo y el pop. En ella se resalta el uso de efectos vocales, recreando las escenas de sus interpretaciones, adicionalmente, recurren al scat para interpretar obras de Mozart fusionándolas con ritmos populares.

## **New York Voices**

Nuevamente en los Estados Unidos, hacia el año de 1989 se conforma el quinteto vocal New York Voices. En cuanto a lo musical su página oficial<sup>31</sup> caracteriza a la agrupación por la interconexión de las voces y la realización de ejercicios basados en la improvisación.

En la actualidad son un cuarteto vocal. Han cantado con orquestas, y además de los conciertos que realizan por el mundo, se dedican a dictar talleres para estudiantes de secundaria y de música.

## **Vocal Sampling**

Debido al contacto que Estados Unidos tuvo en Cuba, la cultura de los ensambles vocales y el folclor cubano se combinaron dando nacimiento a muchos ensambles

---

<sup>30</sup>SHORT GROUP INFO. En :<<http://www.realgroup.se/>>. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <[http://www.realgroup.se/index.php?option=com\\_content&view=article&id=20%3Ashortgroup-info&catid=8%3Agroup-info&Itemid=27&lang=n](http://www.realgroup.se/index.php?option=com_content&view=article&id=20%3Ashortgroup-info&catid=8%3Agroup-info&Itemid=27&lang=n)>

<sup>31</sup>BIO. En :<<http://www.newyorkvoices.com/>>. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.newyorkvoices.com/>>.

vocales. Dentro de éstos se destaca el sexteto vocal: Vocal Sampling, fundado en el año de 1990.

Según “Salsa in Cuba”<sup>32</sup> sus integrantes fueron instrumentistas del conservatorio de la Habana que decidieron aplicar sus conocimientos a las voces. El resultado de esta experiencia fue sonar como una orquesta pero sin instrumentos. Además, se destacan por tener un excelente manejo corporal, es decir, cuando imitan los instrumentos emulan estar tocándolos.

En la actualidad se enfocan en la adaptación e interpretación de la música folclórica cubana, música tropical latina, salsa y rock & roll.

### **c. Tercera Generación**

*(Los ensambles vocales conformados desde 1990 hasta 2007)*

Debido al bagaje cultural de las anteriores generaciones, en esta época se conforman los ensambles vocales con propuestas más novedosas. Dentro de ellos se destacan Gema 4, Club For Five, Touché y Naturally 7.

#### **Gema 4**

De acuerdo a la red social Facebook<sup>33</sup> el cuarteto femenino llamado Gema 4 es fundado en Cuba en el año de 1991 por ex miembros del Coro Nacional de Cuba especializadas en canto, dirección coral y musicología.

Son conocidas por la interpretación de boleros, jazz, guarachas, son y en general música popular cubana. Los montajes musicales en ocasiones son con acompañamiento instrumental.

---

<sup>32</sup> VOCAL SAMPLING. En :< <http://www.salsa-in-cuba.com>>. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <[http://www.salsa-in-cuba.com/esp/artista\\_vocal\\_sampling.html](http://www.salsa-in-cuba.com/esp/artista_vocal_sampling.html)>.

<sup>33</sup>GEMA 4. En : Pagina Comunitaria sobre Acapella music. [En línea].Barcelona, 2004. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://es-es.facebook.com/pages/Gema-4/205008276221628?sk=info>>.

En la actualidad están radicadas en España e incursionan en el repertorio folclórico Israelí debido a la inclusión de una cantante de este lugar, quien reemplazó a una de sus fundadoras ya fallecida.

### **Club For Five**

La historia se traslada a Finlandia, en donde según su página oficial<sup>34</sup> se conformó el quinteto vocal Club For Five. En el año 2001 cinco jóvenes conforman este ensamble vocal que se destaca por la imitación instrumental y la composición de sus obras.

Dentro de los géneros que interpretan se encuentra el jazz y la fusión con la música clásica, el pop y el rock.

### **Touché**

En el año 2001 se conforma en Dinamarca una big band vocal llamada Touché. Esta agrupación está conformada por catorce cantantes estudiantes de música que interpretan baladas, Jazz y Swing.

Bajo la dirección de su fundador Jesper Holm han participado en varios festivales corales con gran acogida del público.

Sus interpretaciones se caracterizan por la imitación sonora de un a big band de jazz, con percusión vocal y puesta en escena activa.

### **Naturally 7**

El recorrido histórico termina en el año 2007 con la conformación<sup>35</sup> del septeto vocal estadounidense Naturally 7. Según su página oficial, sus fundadores, los hermanos

---

<sup>34</sup> CLUB FOR FIVE BAND. En :< <http://www.clubforfive.fi> >.[En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.clubforfive.fi/site/band/?lang=en> <http://musicantaveus.wordpress.com/vocal-groups/club-for-five/>>.

<sup>35</sup> NATURALLY 7 En: < <http://www.naturallyseven.com> >. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.naturallyseven.com/biographies/naturally-7>>.

Roger y Warren Thomas desarrollaron una gran habilidad para hacer arreglos vocales posiblemente durante el tiempo que estuvieron en coros tradicionales. Este desarrollo los impulso a fundar su propia agrupación.

El grupo es el resultado de querer hacer un híbrido entre una banda y un ensamble vocal. A lo largo de la experiencia han constituido el concepto de Vocal play (imitación instrumental) caracterizándose por la fidelidad de sonido en la imitación vocal de instrumentos.

## 2.2 EL ENSAMBLE VOCAL

### 2.2.1 Concepto

De acuerdo con el origen y la evolución de los ensambles vocales, es necesario definir un concepto claro de ensamble vocal, sus características y una posible clasificación.

El Ensamble, “Palabra de origen francés (que tiene el significado de juntar o unir), con el cual se suele denominar el acto de reunir y acoplar varios instrumentos de música, o voces. En ocasiones se usa como sinónimo de conjunto.”<sup>36</sup> “Cualquier combinación de dos o más ejecutantes es un ensamble, pero el término se usa generalmente limitado a combinaciones de un solo ejecutante para cada parte, como en la música de cámara...implica necesariamente la subordinación de individuo al conjunto”<sup>37</sup>.

De acuerdo con los anteriores conceptos, el ensamble vocal es un grupo de dos o más cantantes o ejecutantes de la voz, que se unen y acoplan para conformar un conjunto que interpreta diferentes géneros musicales. En ocasiones cuenta con solo un ejecutante por parte, el cual debe estar subordinado al conjunto.

Adicionalmente un ensamble se caracteriza por:

- Estar conformado en general por cantantes de música popular.
- Estar conformado por instrumentistas especializados que trasladan sus conocimientos a la voz.
- Hacer adaptaciones vocales de temas originalmente instrumentales.
- Utilizar acompañamiento rítmico con percusión vocal.

---

<sup>36</sup> MARULANDA, Octavio y GONZALEZ, Gladys. Palabra Sonora: Vocabulario de la música. Santiago de Cali: Funmúsica, 1995.p. 40.

<sup>37</sup> SCHOLES, Percy. Diccionario Oxford de la Música. Madrid España: Hedsa/Hermes/Sudamericana. 1984. T.I., p 461

- Hacer uso de instrumentos musicales cuando el repertorio lo requiere.
- Desarrollar espectáculos con puesta en escena que incluye luces y sonido.
- Utilizar y experimentar con la tecnología. (Equipos electrónicos) para crear efectos sonoros novedosos.
- Interpretar géneros musicales como el góspel, swing, pop, jazz, música tradicional, folclórica.
- Fusionar géneros musicales.
- Utilizar técnicas vocales específicas como scat, vocalese, vocal play entre otros.
- Utilizar con frecuencia la improvisación.
- Componer obras propias.
- Contar con integrantes que han tenido experiencias corales.
- Participar exitosamente en gran cantidad de festivales vocales y corales.
- Grabar sus producciones musicales.

La organización y nominación de las voces en el ensamble vocal se define por su función más que por su tesitura, aunque ésta, sea un factor que por lo general delimita la función. Por ejemplo, si la tesitura de una mujer va del registro medio al agudo, no puede asumir la función de bajo, evidentemente debe ubicarse en su región vocal y desde ahí funcionar como miembro del grupo.

Los arreglos de la música popular para los pequeños conjuntos *a capella* incluyen generalmente una voz que canta la melodía principal, llamada **vocal**, otra que canta una línea grave que marca el ritmo, llamada **bajo**, y las voces restantes, que contribuyen al acompañamiento armónico llamadas **coro**<sup>38</sup>.

Por lo general, los ensambles vocales cuentan con una sección de percusión, que en los grupos pequeños la asume el bajo.

---

<sup>38</sup>CASADO, Ana. Collage a capella: La música sin instrumentos. En: Fundación caja Madrid. [Documento PDF]. [Consultado el 2 de octubre de 2011]. Disponible en ¿??

## 2.2.2 Clasificación

A partir del recorrido histórico realizado por los ensambles vocales, se hace una clasificación de los grupos vocales así:

### a. Ensamblés vocales con acompañamiento instrumental

Son los ensambles vocales que cuentan con acompañamiento instrumental. El instrumento puede cumplir una función melódica, armónica y/o rítmica.

Conjunto mixto: Frase utilizada en las bases del concurso Mono Núñez (...) para denominar al conjunto vocal-instrumental, en el cual tanto la parte vocal como la instrumental tiene la misma importancia y debe expresarse musicalmente con plena personalidad e independencia, sirviéndose mutuamente, en forma tal que los instrumentos no queden reducidos a ser solo acompañantes<sup>39</sup>

### b. Ensamblés vocales a capella

Son los ensambles vocales que no utilizan acompañamiento instrumental. Cuando son utilizados sonidos instrumentales se realiza por medio de efectos vocales.

### c. Ensamblés a capella con apoyo electrónico

Son los ensambles vocales que no utilizan acompañamiento instrumental pero en su reemplazo utilizan medios electrónicos para duplicar, distorsionar y/o octavar la voz.

---

<sup>39</sup>MARULANDA. Op. cit., p 40.

#### **d. Ensamblés vocales big band**

Son los ensambles vocales de gran tamaño que cuentan con máximo 16 personas. La distribución de las voces emula una big band de jazz.

### **2.2.3 Componentes**

El ensamble vocal está compuesto por los cantantes y el director musical.

#### **El Cantante del Ensamble Vocal**

El cantante del ensamble vocal a capella debe tener la habilidad para cantar diferentes estilos musicales, es decir, debe ser versátil en cuanto a la sonoridad, dando libertad a su imaginación para producir otra clase de sonidos que pueden ser instrumentales. “EL cantante del ensamble vocal a capella con efectos se diferencia de los otros formatos por el uso que éste le da a su voz, buscando otras sonoridades: imitación de instrumentos, sonidos de la naturaleza, sonidos electrónicos, entre otros.”<sup>40</sup>

“El cantante que hace parte de un grupo netamente vocal desempeña un papel protagónico y secundario (de acompañamiento) a la vez, es decir puede cantar como solista o apoyar la base armónica de acuerdo a la estructura de la obra”<sup>41</sup> Además, debe tener la facilidad de acoplar su voz con la sonoridad grupal, priorizando el sonido general sobre el particular. Debe contar con un excelente desarrollo de la precisión rítmica y la afinación.

---

<sup>40</sup> GONZÁLEZ, Angélica y GONZÁLEZ, Paola. La exploración de la voz y los efectos vocales evidenciados en la propuesta musical del grupo femenino “Vocal Quality”. Bogotá D. C., 2011. 98 p. Monografía (Licenciatura en Música). Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Educación Musical. p.43

<sup>41</sup> *Ibíd.* p. 45.

## **El director de un Ensamble Vocal**

El papel del director en un ensamble vocal es ineludible. Según la Enciclopedia Libre Universal en Español<sup>42</sup> (ELUE) el director musical es la persona que está a cargo del conjunto musical.

Sus funciones básicas son:

- Delimitar el formato del grupo.
- Designar las bases del repertorio.
- Generar espacios para la improvisación y la composición.
- Realizar el montaje técnico e interpretativo del repertorio
- Dar bases para la puesta en escena del repertorio.
- Corregir los errores que se puedan presentar durante el montaje del repertorio.
- Conducir la interpretación musical.

Su ubicación y función en el escenario son de suma importancia. Dependiendo del tamaño del ensamble, el director debe ubicarse en un lugar donde todos mantengan una comunicación directa con él. Según la EULE el director en los grupos de cámara realiza su papel desde su lugar de interpretación. Esto permite deducir que por lo general el director de un ensamble vocal también cumple un papel real dentro de la ejecución musical, es decir, interpreta una parte o un instrumento dentro del grupo; suparticipación va en función de mantener el tempo y el carácter de la obra.

---

<sup>42</sup>DIRECCIÓN MUSICAL. En: Enciclopedia Universal en Español. [En línea]. [Consultado el 2 de noviembre de 2011]. Disponible en file:///C:/Documents%20and%20Settings/usuario/Esitorio/ Direcci%C3%B3n\_musical.htm. p. 1.

## **2.3 ASPECTOS TÉCNICOS DEL ENSAMBLE VOCAL**

Dentro de los ensambles se encuentran aspectos técnicos musicales que dan las bases para el montaje del repertorio. Dentro de los aspectos técnicos se menciona la técnica vocal y sus aspectos básicos. Adicionalmente se incluyen algunas técnicas específicas utilizadas en canto popular.

### **2.3.1 La Técnica Vocal**

En cuanto a la técnica vocal se han escrito muchos tratados y metodologías. Cada uno de estos escritos pretende dar una idea general acerca de los principios básicos de la técnica vocal, no obstante, no se puede asegurar cuál es el correcto o el mejor método, porque su aplicación depende de muchos factores como el nivel de formación del sujeto, los intereses auditivos, y el repertorio a trabajar.

En síntesis, la técnica vocal es el conjunto de pautas que sigue el individuo para cantar de la manera más cómoda, desarrollando todas sus cualidades vocales.

A continuación se presentan algunos criterios básicos de la técnica, que según el autor, son base para el trabajo de los ensambles vocales.

La técnica vocal reúne una serie de pautas y lineamientos con respecto a la postura corporal, el sistema respiratorio, la fonación y la resonancia.

#### **a. Postura Corporal**

La postura corporal es uno de los factores más importantes de la técnica vocal. En el canto, el instrumento es el cuerpo, es decir es en él en donde el sonido nace, se amplifica y se proyecta.

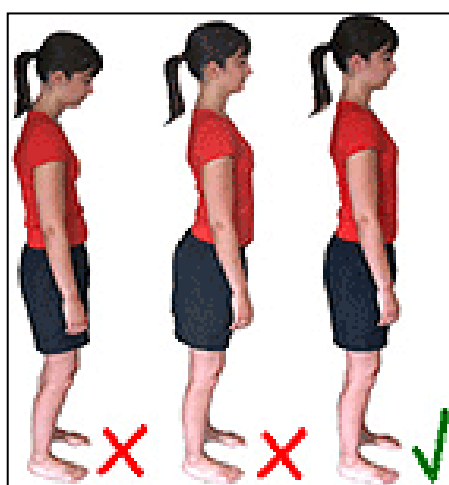
Una correcta postura corporal ayuda a ahorrar energía. Es decir, es necesario entender el funcionamiento del cuerpo en el canto, de esta manera saber cuántos de los movimientos realizados son innecesarios y por ende no benefician la producción del sonido.

Para comprender la postura corporal adecuada para el canto, el cuerpo se debe concebir en tres partes: parte inferior (las extremidades inferiores, de la pelvis hacia abajo), parte media:(el tronco y las extremidades superiores) y la parte superior: el cuello y cabeza.

En la parte media se debe prestar atención a la columna. Según Carrasco,<sup>43</sup> el cuerpo debe estar en su eje, es decir la columna. Ésta debe estar estirada y bien ubicada. La columna tiene dos curvas naturales, en la zona lumbar y en la zona cervical, estas dos curvas no deben exagerarse, en síntesis, la columna debe estar centrada, pues es ella es la encargada de transmitir las vibraciones a los huesos.

De lo anterior se infiere que una adecuada posición corporal beneficia directamente el resultado sonoro.

**Figura 1:** Postura corporal de pie.



<sup>43</sup> APUNTES TALLER DE DIRECCIÓN CORAL con Elisenda Carrasco, Directora coral, Buga, octubre 18-21 de 2011.

**Fuente:** <http://vozdicha.blogspot.com/2010/09/hacerse-responsable-del-propio.html> (consultado 5 de noviembre de 2011)

En la parte superior se debe prestar atención al cuello. Para que la columna transmita las vibraciones, el cuello, en donde se encuentra el aparato fonador, debe estar centrado: “El aparato fonador debe estar en contacto con la columna”<sup>44</sup>.

En la parte inferior se debe prestar atención al contacto con el piso, es decir, las piernas y los pies. Éstas son la son la base del cuerpo. En este aspecto se debe distribuir el peso del cuerpo sobre las dos extremidades.

La postura corporal debe mantenerse en igual grado de importancia cuando se está sentado. En este caso la base del cuerpo son lo isquiones. Las rodillas deben estar flexionadas sin cambiar la posición de la columna, para esto los talones deben estar justo debajo de las rodillas, formando un ángulo de 90 grados.

**Figura 2:** Apoyo del cuerpo sentado sobre los isquiones.

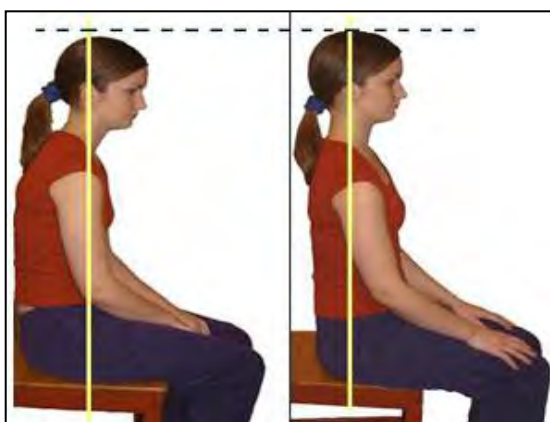


**Fuente:** <http://vozdicha.blogspot.com/2010/09/hacerse-responsable-del-propio.html> (Consultado el 5 de noviembre de 2011)

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*

**Figura 3:** Posición de la espalda sentado



Fuente: <http://labpanicoescenico.blogspot.com/2010/12/que-se-necesita-para-sentarse-bien.html>  
(Consultado el 5 de noviembre de 2011)

## **b. El sistema respiratorio**

“La respiración es el motor de la voz”

El sistema respiratorio es un proceso natural del ser humano que consiste en:

Dilatación y contracción sucesiva de la caja torácica; cada movimiento respiratorio se descompone en dos tiempos:

1).Aspiración [Inspiración]: cuando el aire entra del exterior pasando por las fosas nasales que ayuda a purificarlo, después de esto se dirige a la faringe, laringe, tráquea y bronquios hasta alcanzar la cavidad pulmonar, en los alveolos pulmonares se produce el intercambio gaseoso entre la sangre y el oxígeno.

2) Espiración: donde el aire procesado y cargado de Dióxido de Carbono es expulsado<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup>CABALLERO, Cristian. Como educar la voz hablada y cantada. Citado por, GONZÁLEZ, Angélica y GONZÁLEZ, Paola. La exploración de la voz y los efectos vocales evidenciados en la propuesta musical del grupo femenino “Vocal Quality”. Bogotá D. C., 2011. 98 p. Monografía (Licenciatura en Música). Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Educación Musical. p.28

En el estudio del canto se han reunido varios tipos de respiración, los cuales se clasifican por la zona del cuerpo en la cual se evidencia mayor movimiento muscular en el proceso de inspiración. Evidentemente el aire siempre se aloja en los pulmones, sin embargo la diferencia radica en la cantidad de aire que se pueda acumular en los mismos, debido a la amplitud que se da a las cavidades torácicas y abdominales.

Para Martínez<sup>46</sup>, la respiración se clasifica en:

**Clavicular:** Se encarga de acumular gran cantidad de aire en la parte alta de los pulmones, creando gran tensión en los hombros y los músculos del cuello. En este tipo de respiración el aire es apoyado en cuello.

**Costal:** Debido a la dilatación de los espacios intercostales este tipo de respiración puede acumular más aire en los pulmones, puede ser llevada de una manera lenta y puede ser la adecuada si se completa con la diafragmática.

**Diafragmática:** Se produce por la dilatación de las base de los pulmones hacia el diafragma; éste es susceptible de contraerse para dejar sitio. De aquí, la abundancia de aire que puede acumular sin impedir en absoluto la relajación de los músculos vocales.

**Costo-abdominal:** Este tipo de respiración une la costal con la abdominal, se considera que es el tipo de respiración más apropiado para el canto ya que se encarga de dilatar los espacios intercostales y toda la base de los pulmones, por consiguiente hay mayor acumulación de aire en los pulmones.

En conclusión la respiración es un proceso natural de los seres vivos, en el caso de los humanos se puede estudiar su mecanismo, ejercitando la apertura del tórax en función de realizar una respiración profunda.

---

<sup>46</sup>MARTÍNEZ, Carmen. Tratado de técnica vocal. Citado por, Ibíd. p.30.

Para muchos autores la técnica de la respiración no solo consiste en la inspiración, sino en el control de la espiración. Para MANSION<sup>47</sup> la base de la respiración está en el control del aliento. Es decir, que es igual de importante desarrollar una consciencia tanto de a inspiración como de la espiración.

### **c. La Fonación**

“La fonación es el proceso mediante el cual se produce la voz”<sup>48</sup>. Este proceso, es natural al ser humano y “en él concurren el aparato respiratorio, impulsando el aire hacia la laringe durante la espiración; la laringe fuente de las vibraciones, y el aparato de resonancia constituido por la faringe, la cavidad bucal y las fosas nasales”<sup>49</sup>.

Este aspecto se desarrolla en detalle en la explicación del Estill Voice Training System.

### **d. La Resonancia**

“Los resonancia es física, no se puede controlar, entonces lo que debemos trabajar es la conciencia de este aspecto”<sup>50</sup>.

El sonido de los pliegues vocales es muy suave, así que todo el cuerpo es responsable del proceso de la resonancia. La columna vertebral es la encargada de transmitir el sonido a todos los huesos, de ahí la importancia de una correcta postura corporal.

En el proceso de resonancia se da timbre, amplitud y dirección al sonido.

---

<sup>47</sup> MANSION, Madeleine. El Estudio del Canto: Técnica de la voz hablada y cantada. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1997. p.35.

<sup>48</sup> LA FONACIÓN. En :<<http://liceu.uab.es>>. [Página HTML]. [Consultado el 6 de noviembre de 2011]. Disponible en, <[http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon\\_produccio/fonacion.html](http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html)>

<sup>49</sup> GONZALEZ, Angélica y GONZALEZ, Paola. Op. cit., p. 32.

<sup>50</sup> APUNTES TALLER DE DIRECCIÓN CORAL. Op. cit.

En el proceso de resonancia Carrasco<sup>51</sup> asegura que existen dos aspectos importantes en el trabajo con agrupaciones vocales: la amplitud y la proyección. La amplitud se concibe como posibilidad de ampliar espacios en el cuerpo para que la voz sea más llena; en cuanto a la proyección sugiere la utilización de las imágenes que se pueden utilizar para que la voz se proyecte hacia diferentes puntos del espacio.

Las pautas antes descritas brindan una visión amplia en cuanto a la técnica vocal, sin embargo existen aspectos técnicos más complejos que los ensambles vocales a menudo desarrollan. A continuación se explican en detalles aspectos técnicos propios del canto popular utilizados en los ensambles vocales.

### **2.3.2 Estill Voice Training System**

En cuanto al canto popular son muy pocos los estudios que se han realizado para acercarse al conocimiento de los recursos utilizados por los cantantes y grupos populares. Sin embargo en cabeza de Jo Estill (cantante Norteamericana, 1921-2010), se desarrolló un estudio del funcionamiento de la voz en la música popular llamada Estill Voice Training System (EVTS).

A continuación se explican los conceptos básicos de esta técnica.

De acuerdo con lo apuntes tomados por Victoria Hernández<sup>52</sup>: en los años 70 Jo Estill decide estudiar anatomía, fisiología y terapia clínica de la voz, en compañía de expertos médicos y expertos en acústica, analizando en detalle el funcionamiento de la voz hablada y cantada. Este estudio consistió en observar a diferentes cantantes y por medio del análisis fisiológico y técnico produjeron un sistema que define el funcionamiento del aparato vocal. El resultado se enfocó a la producción de seis sonidos, cada uno de ellos aplicable a diferentes géneros musicales.

---

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> APUNTES CONVERSACIÓN, Victoria Hernández, Cantante y profesora de canto Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 1º y 8 de noviembre de 2011.

En la actualidad este estudio se aplica en Europa, en países del norte, y en escuelas norteamericanas, y se caracteriza por ser impartido rigurosamente por expertos del sistema, es decir, esta teoría se maneja con cuidado pues puede ser mal interpretada y producir efectos desfavorables.

“A raíz de los avances técnicos en diagnóstico por imágenes, se ha podido observar en detalle el aparato fonador en plena actuación y descubrir sus mecanismos...aislando posturas y comportamientos del aparato fonador”<sup>53</sup>. Estos avances han permitido el desarrollo del EVTS.

A partir de los conceptos de la cartilla de Voicecraft<sup>54</sup> y Victoria Hernández<sup>55</sup>, a continuación se realiza una explicación del funcionamiento de aparato vocal.

### a. La Laringe

Estructura músculo cartilaginosa, vacío, simétrica y regular, situado en la parte anterior del cuello, encima de la tráquea y debajo de la lengua y el hioides, en comunicación con la faringe y con función respiratoria, de deglución, expectorante, tusígena y esfinteriana, fijadora y fonatoria.

Los principales elementos que intervienen en la fonación son:

- **Epiglotis:** Tapa la entrada de la laringe en el momento de la deglución.
- **Glottis:** Enmarcada por los pliegues vocales (función fonatoria) y los cartílagos aritenoides (función respiratoria y esfinteriana: “protección al árbol respiratorio durante la deglución”<sup>56</sup>),

---

<sup>53</sup> EJERCICIOS DE TÉCNICA PARA VOZ. En: <<http://content.yudu.com>>. [Archivo en PDF]. [Consultado el 9 de noviembre de 2011]. Disponible en, <<http://content.yudu.com/Library/A1efsu/TecnicadeCanto/resources/7.htm>> p.8.

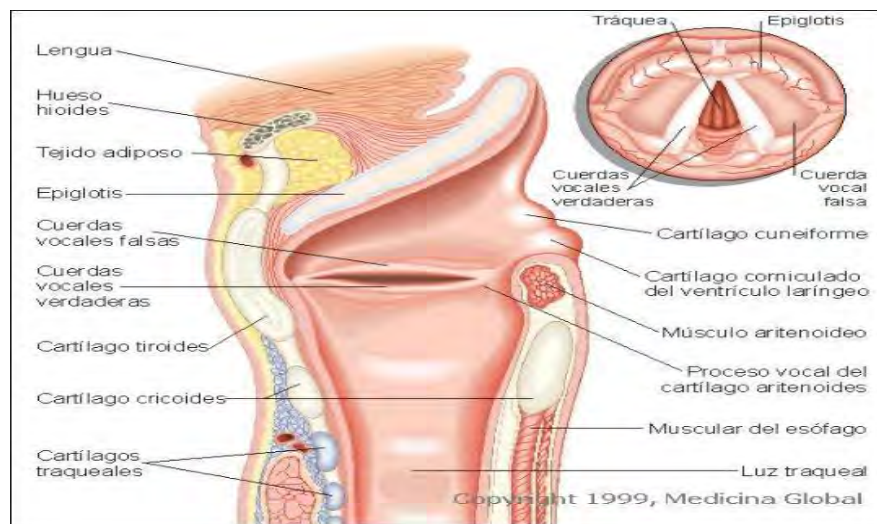
<sup>54</sup> Ibíd. p. 8-11

<sup>55</sup> APUNTES CONVERSACIÓN. Op. cit.

<sup>56</sup> FUNCIÓN ESFINTERIANA. En: <<http://www.otorrinoweb.com>>. [En línea]. [Consultado el 9 de noviembre de 2011]. Disponible en, <<http://www.otorrinoweb.com/faringe-laringe/1522.html>>

- **Subglotis:** A continuación de los pliegues vocales hacia la tráquea.
- **Cartílago tiroides:** Cartílago de la laringe unido al hueso hioides y al cartílago cricoides por ligamentos elásticos. Su inclinación produce la voz “inclinada” y su posición normal la voz “hablada”
- **Cartílago Cricoides:** Cartílago inferior de la laringe unido a la tráquea, y unido al cartílago tiroides por ligamentos elásticos. Su inclinación produce la voz “belting”. En su parte posterior se apoyan los cartílagos aritenoides.
- **Cartílagos aritenoides:** se apoyan en el cartílago cricoides y sujetan un extremo de las cuerdas vocales. Su inclinación produce la voz en “falsetto”
- **Esfínter ariepiglótico:** Músculo par. Su contracción participa en la deglución y en la proyección de la voz. La contracción del esfínter ariepiglótico junto con la posición baja de la epiglotis, produce una segunda caja de resonancia creando el efecto “Twang”.
- **Falsos Pliegues:** Pliegues que van por encima de los pliegues vocales y por debajo de epiglotis, que también impiden la entrada de cualquier sustancia. Su retracción (abrir) favorece la resonancia (inicio de bostezo)
- **Pliegues vocales:** Tienen inserción anterior al cartílago tiroides, y posteriormente a los cartílagos aritenoides. Su vibración produce la voz y su masa determina la calidad de la misma.

**Figura 4:** La Laringe y sus partes



**Fuente:** <http://www.anatomiahumana.ucv.cl/efi/modulo23.html> (Consultado el 10 de noviembre de 2011)

Para una mejor ilustración del funcionamiento de la laringe se recomienda ver el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=IV-MC56eMNM>

## **b. La Fonación**

Una vez conocidos los elementos que intervienen en la fonación, es importante ver su funcionamiento individual o combinado y de esta manera conocer los resultados en la producción de la voz.

**a. Ataques del sonido:** Se refiere al inicio de la emisión.

**Subglótico:** Contacto de la glotis previo a la producción del sonido.

(Voz inclinada)

**Glótico:** Emisión directa del sonido. Simultaneo

(Voz hablada)

**Aspirado o con aire:** escape del aire previo a la producción del sonido.

(Falsetto)

**b. Retracción (a lo ancho) de los falsos pliegues:** Aumenta la resonancia de la voz, se busca con la primera sensación del bostezo.

**c. Masa de los pliegues:** Determinan la calidad de la voz, como también la cantidad de sonido (piano-forte). Hay cuatro tipos de masas de los pliegues:

**Pliegue fino** (voz inclinada): La inclinación del cartílago tiroides tensa los pliegues vocales haciéndolos más finos, facilitando su vibración. El sonido es piano.

**Pliegue normal:** (voz hablada): La posición normal del cartílago tiroides mantiene los pliegues vocales sin tensar.

**Pliegue grueso** (belting. Opera): La inclinación del cartílago tricoides destensa los pliegues, haciéndolos más gruesos. Se gana profundidad y fuerza. El sonido es fuerte.

**Falsetto:** La inclinación de los cartílagos aritenoides hipertensa los pliegues vocales, haciéndolos muy finos, y permitiendo la salida de mucho aire junto con la voz.

**d. Inclinación Laríngea:** La laringe dispone de dos articulaciones para efectuar los movimientos requeridos en la función fonatoria y esfinteriana. Estas articulaciones son la cricoaritenoides y la cricotiroidea.

**e. Articulación Cricotiroidea:** Este movimiento permite tensar o relajar el ligamento vocal y los músculos tiroaritenoides, los cuales afectan la masa y longitud de los pliegues. La posición de estos cartílagos permite 3 tipos de voz:

**Voz hablada:** Posición recta de ambos cartílagos. Masa y longitud de los pliegues es normal

**Voz inclinada:** Cartílago tiroides inclinado y cricoides recto. Masa fina y gran longitud de los pliegues.

**Voz belting:** Cartílago tiroides recto y cricoides inclinado. Masa gruesa y poca longitud de los pliegues.

**f. Articulación cricoaritenoides:** Este movimiento permite separar o juntar los pliegues vocales y aritenoides. Esta articulación es importante para función esfinteriana, respiratoria y fonatoria.

**g. Control del Paladar blando o puerta velar:** El paladar blando junto con la lengua desvían el aire hacia la nariz o hacia la cavidad bucal. A partir de este movimiento se dan tres tipos de sonido:

**Sonido nasal:** El paladar blando baja desviando el aire hacia la nariz. (Puerta velar abierta).

**Sonido nasal – oral:** El paladar blando está en un término medio, desviando el aire la nariz y por la cavidad bucal. (Puerta velar entre abierta).

**Sonido oral:** El paladar blando sube desviando el aire hacia la cavidad bucal. (Puerta velar cerrada)

**h. Anchura y longitud de la faringe:** La faringe es una porción ensanchada del tubo digestivo, situada a continuación de la boca. La faringe actúa como resonador, junto con los falsos pliegues y el paladar.

**Voz Belting:** Técnica para conseguir una voz hablada muy potente. Ampliando el diámetro de la faringe se produce la voz belting.

**Voz Inclinada:** Se produce ampliando la longitud de la faringe

**i. Control de la lengua:** La posición y forma de la lengua sirve para modular las consonantes. Al emitir las vocales la lengua esta relajada.

La lengua relajada queda redonda y sobre los dientes. Para conseguir un tono más aterciopelado y oscuro se debe mantener la lengua redonda y contraída

- j. **Esfínter ariepiglótico:** La contracción del esfínter ariepiglótico y el descenso de la posición de la epiglotis crean una zona de resonancia extra que produce el efecto twang, con el que se consigue una buena proyección.

## k. Los sonidos Resultantes

En la siguiente tabla se encuentra un resumen detallado de la combinación de las partes del aparato vocal, los sonidos resultantes y los géneros musicales asociados a la técnica del Estill Voice Training System.

**Cuadro 1:** Sonidos resultantes del Estill Voice Training System

<b>Sonido Resultante</b> Actividad física	<b>Speech (hablada)</b>	<b>Twang (Nasal)</b>	<b>Belting (Potente)</b>
<b>Ataque</b>	Glótico	No precisa	No precisa
<b>Retracción</b>	No precisa	No precisa	No precisa
<b>Masa de Pliegues</b>	Pliegue normal	Pliegue fino	Pliegue grueso
<b>Inclinación Laríngea</b>	Posición recta de ambos cartílagos	Tiroides: Inclinado.	Tiroides: recto, Cricoides: Inclinado laringe elevada
<b>Longitud de los pliegues</b>	Normal	No precisa	Poca longitud
<b>Puerta velar</b>	No precisa	Cerrada o abierta	Cerrada
<b>Anclaje postural</b>	No precisa	No precisa	Muy activo
<b>Lengua</b>	No precisa	No precisa	No precisa
<b>Esfinter epiglótico</b>	No precisa	Estrechamiento	No precisa
<b>Géneros asociados</b>	Hip-hop / rap	Soul, blues, jazz	Pop, R & B, Bolero

**Cuadro 1: Sonidos resultantes del Estill VoiceSystem (Continuación)**

<b>Sonido Resultante</b> Actividad física	<b>Opera</b>	<b>Falsetto</b>	<b>Sob (sollozado)</b>	<b>Cry (llorado)</b>	<b>Inclinada</b>
<b>Ataque</b>	Glótico	Aspirado	Glótico	Glótico	Subglótico
<b>Retracción</b>	No precisa	No precisa	Mucha	Mucha	No precisa
<b>Masa de Pliegues</b>	Pliegue grueso	Pliegue muy fino	Pliegue fino	Pliegue fino	Pliegue fino
<b>Inclinación Laríngea</b>	No precisa	Inclinación de los aritenoides	Tiroides: inclinado, laringe baja	Cricoides: inclinado	Tiroides: inclinado, Cricoides: recto
<b>Longitud de los pliegues</b>	poca longitud	Longitud máxima	No precisa	No precisa	Gran longitud
<b>Puerta velar</b>	Cerrada	No precisa	Semi-abierta	No precisa	No precisa
<b>Anclaje postural</b>	No precisa	No precisa	Activo	No precisa	No precisa
<b>Lengua</b>	En ocasiones va hacia atrás	No precisa	No precisa	No precisa	No precisa
<b>Esfínter epiglótico</b>	No precisa	No precisa	No precisa	No precisa	No precisa
<b>Géneros asociados</b>	Lírico	No precisa	Tango-flamenco	Tango-flamenco	No precisa

- I. **Anclaje postural:** Una buena postura corporal ayuda a estabilizar la laringe. No hay que estar relajado, sino activo: Espalda recta, cabeza recta, ligeramente hacia atrás y hacia arriba, de esta manera se activan los músculos esternocleidomastoideos.

### 2.3.3 El Beatboxing

Según Sánchez<sup>57</sup> el beatboxing es una forma de percusión vocal que se origina en el Hip-Hop de 1980, consiste en la imitación vocal de cajas musicales que producen sonidos como la batería, además imita líneas de bajo, melodías y voces.

Tal vez sus orígenes vengan mucho antes que el nacimiento del hip hop. Uno de sus orígenes obedece a que los esclavos negros llegados a los Estados Unidos traían toda una cultura rítmica que no podían abandonar, de tal manera que utilizaron sus cuerpos y voces para mantener viva su música. Utilizaban chasquidos, inhalaciones fuertes, y percusión corporal entre otros, es decir la imaginación les proveyó lo necesario para no abandonar sus ritmos.

La percusión vocal tuvo lugar dentro de los ensambles. Desde sus inicios cumplió una función radical, lo que benefició el desarrollo de los grupos vocales. Con respecto a esto Sánchez afirma:

A finales de la década de 1880, los cuartetos vocales cantaban a capella, es decir, usando solo las voces para hacer música. Ellos “mantenían notas largas y graves que se podrían comparar con los sonidos bajos que se escuchan en el Beatboxing actual”. La percusión vocal era usada por estos cuartetos para ayudar a mantener el pulso de la música; elementos como casqueos de la lengua y fuertes inhalaciones. Aunque la percusión vocal era únicamente la base (rítmica)

---

<sup>57</sup>SÁNCHEZ, Alex. propuesta audiovisual de aprendizaje de las técnicas extendidas de la flauta traversa de llaves a través del desarrollo del beatboxing. Bogotá D. C., 2011. 104 p. Monografía (Licenciatura en Música). Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Educación Musical. p.63

de éstas manifestaciones musicales, no cabe duda que sentó las bases para la improvisación vocal (scat) y el bajo cantado en la onda del jazz, el blues y el swing que surgió apenas unos años después<sup>58</sup>.

De lo anterior se puede deducir que el Beatboxing es uno de los precursores no solo de la percusión vocal, sino de la imitación instrumental en general.

A nivel general, en la evolución de esta técnica se destaca una escuela vieja que se caracteriza por el establecimiento de la expresión vocal en la escena musical y la escuela nueva que describe las innovaciones y la inclusión en nuevos géneros.

### **Principios básicos**

Se refiere a los elementos constituidos en la vieja escuela. “Se definen como básicos porque representan los tres planos de un set de batería (bombo, platos, redoblante o caja) de estos se desprenden otras técnicas o variaciones”<sup>59</sup>.

De acuerdo con la investigación realizada por Alex Sánchez<sup>60</sup> se presentan los principios básicos de esta técnica.

#### **a. Bombo (KickDrum)**

Se refiere al sonido clásico que imita el sonido del bombo de la batería. La manera más común de realizarlo es articulando una *b* acentuada. Adicionalmente se incluye una *sh*, *s*, *k*, lo que acercaría a realizar una imitación más fiel del instrumento.

---

<sup>58</sup> SÁNCHEZ. Op. Cit. p.65

<sup>59</sup> *Ibíd.* p. 69

<sup>60</sup> *Ibíd.* p. 69

### **b. Redoblante (Snare Drum)**

Se refiere a la imitación de sonido clásico del redoblante. Debido a que posee muchos efectos se puede también realizar de muchas maneras. A continuación se explican dos maneras de realizarlo:

*PF*: Separación brusca de los labios, como si se pronunciara un *p*, finalizando con una *f*.

*KJ*: Pronunciando la *K* seguido de un escape de aire, emulando el sonido de la *j*. (Por lo general se alterna en proceso de inspiración y expiración)

### **c. Hi-Hat cerrado (Closed Hit-Hat)**

Consiste en emular el sonido de unos platillos cerrados. Se realiza pronunciando la *t*, sin vocal y soplando entre los dientes, lo que genera el sonido de la *s*. Mientras más prolongado sea el soplo la imitación será más fiel, aunque en principio se realiza corto emulando el sonido de la baqueta sobre los platillos cerrados.

Además del beatboxing, que reúne una serie de efectos vocales, existe un término llamado Vocal Play que además de la percusión vocal habla de la imitación de otros instrumentos.

A continuación una breve explicación del Vocal Play.

### 2.3.4. El Vocal Play

El vocal play es una técnica de interpretación denominada así por el ensamble vocal Naturrally 7, sin contar con una teoría establecida, los integrantes se dedican a la imitación de instrumentos entre los cuales se encuentran el bajo, la guitarra eléctrica y los sintetizadores.

Aunque parezca una técnica novedosa, realmente el vocal play nació con el nombre instru-vocal en los años 20's y 30's en donde algunos grupos vocales bajo la tradición de los cuartetos de barbería empezaron a incluir la imitación de instrumentos musicales.

Para Eva Sarzin<sup>61</sup> al crearse esta técnica se amplió el repertorio del cantante. Inicialmente se imitaron en simultaneo los solos instrumentales y cuando vino la era del bebop “nombre que adoptaron las revolucionarias tendencias jazzísticas surgidas en los años cuarenta<sup>62</sup>”, se desarrolló a tal punto que muchos instrumentistas dejaron sus instrumentos y se dedicaron a reproducirlos con la voz.

La técnica utilizada para el vocal Play sobre todo es la imitación de los sonidos instrumentales.

Dentro de un ensamble vocal además de la utilización de herramientas y técnicas para desarrollar el trabajo vocal, también se deben tener en cuenta los aspectos interpretativos.

---

<sup>61</sup> STOLOFF, Bob. Scat!, vocal improvisation techniques. Estados Unidos de América, Gerard & Sarzin, 1996. p. 9.

<sup>62</sup>

## 2.4 ASPECTOS INTERPRETATIVOS DEL ENSAMBLE VOCAL

### 2.4.1 Aspectos musicales

La interpretación se entiende como “el acto de ejecutar una obra implicando la participación de la personalidad y el juicio del ejecutante”<sup>63</sup>, es decir que la interpretación está directamente ligada al repertorio y a la manera que lo concibe el ejecutante. En este sentido el Oxford<sup>64</sup> anota que es imposible que el autor indique todos los rasgos para que el intérprete comprenda como se debe ejecutar una obra, y aun así, si se pudieran indicar todos los rasgos cada ejecutante los asimilaría de una manera particular, diferenciando su interpretación por la velocidad, intensidad, y lo efectos utilizados entre otros.

“Ha habido casos de compositores que admitieron que la interpretación de determinados artistas no era solamente distinta, sino también mejor de lo que ellos tenían en su mente al concebir la obra”<sup>65</sup>, y este aspecto es la principal motivación para concebir la interpretación como un camino libre para el intérprete.

En cuanto a la interpretación de la música popular, se han desarrollado muy pocos tratados que estandaricen la forma en la que se deban interpretar los diferentes géneros. No obstante, a continuación se presentan algunos aspectos a tener en cuenta para realizar una interpretación de música popular.

---

<sup>63</sup> SCHOLLES, Percy. Diccionario Oxford de la Música. Madrid España: Hedes/Hermes/Sudamericana. 1984. T.I., p 708

<sup>64</sup> *Ibíd.*

<sup>65</sup> *Ibíd.*

**Tabla 1:** Elementos interpretación vocal

Elemento	Concepto
<b>Color de voz o timbre</b>	Se refiere sonido vocal característico.
<b>Ornamentos</b>	Se refiere a las características de un estilo.
<b>Carácter</b>	Se refiere a la característica emocional general de la obra.
<b>Intención</b>	Se refiere a la idea interpretativa

Adicionalmente, la interpretación musical que se desarrolla en las obras, en un ensamble vocal resalta aspectos que responden a la puesta en escena, es decir, son las actividades que se desarrollan en el escenario relacionadas a la interpretación musical.

A continuación se explica en detalle los aspectos de la puesta en escena de los ensambles vocales.

## **2.4.2 Aspectos dramáticos**

### **La Puesta en escena**

Según la página Lengua castellana y literatura<sup>66</sup>, la puesta en escena se refiere a la composición del escenario, es decir, el lugar donde se ubica cada elemento y cada intérprete, y los movimientos que realiza.

La “Puesta en escena vendría a ser un sinónimo de composición pero aplicado al entorno audiovisual”<sup>67</sup>. Lo audiovisual comprende los elementos visibles, combinados con elementos audibles: decorado, luces y sonido. En síntesis, los elementos relevantes para la puesta en escena son:

---

<sup>66</sup> LA PUESTA EN ESCENA. En: Lengua Castellana y literatura. [En línea]. [Consultado el 11 de noviembre de 2011]. Disponible en, <<http://www.xtec.cat/~iyague1/UDmini/TEATRO/4PuestaEnEscena.htm>> p. 1.

<sup>67</sup> Ibid.

**Tabla 2:** Elementos de la puesta en escena

Elemento	Concepto
<b>Escenografía</b>	Los elementos técnicos que recrean la escena: Estáticos: imágenes y objetos. Dinámicos: Luces
<b>Vestuarios</b>	Prendas de vestir de los intérpretes.
<b>Caracterización</b>	El papel que cumple cada intérprete dentro de la escena.
<b>interpretación</b>	Idea a transmitir.
<b>Sonido</b>	Música.

La luz es un elemento relevante en la puesta en escena, es decir, por ser dinámico permite recrear escenas y emociones. En este sentido es recomendable concebir la puesta en escena como los elementos no verbales que potencian la interpretación.

El encargado de La puesta en escena es el director, "que estará encargado de la distribución espacial, de la elección del vestuario, de las formas de expresión y todos los puntos externos al actor en la obra (intérprete)"<sup>68</sup>.

Adicionalmente, a los aspectos interpretativos, en los ensambles vocales se desarrollan aspectos creativos que enriquecen su actuación.

---

<sup>68</sup>Ibid.

## 2.5 ASPECTOS CREATIVOS DEL ENSAMBLE VOCAL

En un ensamble vocal se desarrollan elementos creativos los cuales encierran los conceptos de improvisación y composición.

### 2.5.1. La Improvisación

En términos generales “La improvisación es una composición muy rápida, en la que el ejecutante imagina su música y la produce directamente...<sup>69</sup>”.

De acuerdo con lo descrito por el diccionario Oxford<sup>70</sup>, a continuación se presenta la evolución de la improvisación en la historia.

La primera técnica de improvisación se desarrolló entre el siglo XII y XVII con un arte vocal llamado Discanto. Este consistía en entretejer una segunda voz a partir del canto llano.

En el siglo XVII y XVIII hubo un gran desarrollo de la improvisación. En primer lugar se encuentra un importante elemento de improvisación en la música instrumental llamado Bajo cifrado, tocado al clave como base armónica para cualquier interpretación vocal, coral y orquestal. Otro elemento en el que se desarrolló la improvisación fue en los adornos agregados a la interpretación, estos eran incluidos por el instrumentista o cantante quien se tomaba la libertad de ampliar la propuesta del compositor.

Los preludios también son una muestra de la improvisación. Algunos compositores escribían una progresión armónica para que el intérprete improvisara la introducción de la obra.

Por otra parte, hasta el siglo XIX se dio plena libertad al intérprete solista para improvisar en la candencia, haciendo de esta un momento de gran virtuosismo improvisatorio.

---

<sup>69</sup>SCHOLES, Percy. Diccionario Oxford de la Música. Madrid España :Hedesa/Hermes/Sudamericana. 1984. T.I., p 681

<sup>70</sup>SCHOLES, Percy. Op. Cit. P. 679-681

En cuanto a la música vocal, los preludios corales realizados en las iglesias alemanas antes del canto de la congregación, son otro ejemplo de la improvisación. Del mismo modo en la música vocal de Handel se incluía un fragmento llamado organum ad libitum, en el cual el órgano improvisa una introducción a la siguiente fuga coral.

Entre el siglo XVII y comienzos del XIX la improvisación tuvo su punto más alto. Este período se considera como la época de oro del arte de la improvisación, destacándose por las improvisaciones realizadas al piano por compositores clásicos y románticos.

“Mucha gente nunca ha reflexionado sobre la intolerable pérdida de tiempo que supone la notación del pensamiento musical”<sup>71</sup>. Es decir, fue más fácil para los compositores dejar correr su música en las improvisaciones y después, sentarse a concretar el producto final.

En el jazz se ha desarrollado una técnica de improvisación vocal llamada Scat. A continuación se realiza una breve descripción de esta técnica.

### **2.5.1.1 El Scat**

El “Scat es la vocalización de sonidos y sílabas que son musicales, pero no tienen traducción literal.”<sup>72</sup>. Para Niemack<sup>73</sup> el scat es una “improvisación vocal sin palabras en la cual los cantantes de jazz ponen sílabas y sonidos de sus propias lenguas.<sup>74</sup>”. Es decir, para la improvisación los artistas utilizan sin preparación alguna elementos propios de su lenguaje, y la elección de las sílabas no tiene una lógica preestablecida.

---

<sup>71</sup>Ibid. p. 682

<sup>72</sup> STOLOFF, Bob. Op. cit.

<sup>73</sup> NIEMACK, Judy. Hear It Sing It! : Exploring Modal Jazz. S.n. s. f. p.35

<sup>74</sup> NIEMACK, Judy. Hear It Sing It! : Exploring Modal Jazz. S.n. s. f. p.35

El scat se encuentra dentro del lenguaje Bebop, el cual determina el virtuosismo de los intérpretes de jazz. Una de las características de este lenguaje es la velocidad en la que se realizan las interpretaciones.

Esta técnica de improvisación inicia aproximadamente en los años 1920 con la imitación vocal de saxofones, trompetas y trombones.

Con el paso de los años el scat fue evolucionando. Uno de los intérpretes que benefició esta evolución fue Amosis Leontopolis Thomas, quien en sus standards de jazz incluyó técnicas vocales no convencionales. Además de las vocalizaciones sin palabras, utilizó una oscilación entre tonos que producen el efecto de un zumbido.

Según Stoloff<sup>75</sup>, al terminar los años 60, el jazz comenzó a fusionarse con el rock y otras culturas, por esta razón muchos grupos empezaron a incluir pianos eléctricos, guitarras eléctricas y sintetizadores. La inclusión de éstos y la sofisticación de las técnicas de estudio revolucionaron todos los estilos de música. Una de las estrellas producto de esta fusión fue Al Jarreau, cantante que mezcló varios estilos de música incluyendo el Scat.

En particular en la década de los años setenta se destacan, el ensamble vocal Manhattan Transfer que se hizo famoso por incluir scat en sus interpretaciones, y el guitarrista George Benson, quien se convirtió en cantante y dobló sus improvisaciones con la línea de la guitarra.

A finales de los setenta algunos cantantes europeos, entre los cuales se destaca Bobby McFerrin, comenzaron a gustar del scat. Mezclaron aspectos del elemento Folk con sonidos poco convencionales. McFerrin se convirtió en uno de los mejores intérpretes de instrumentos vocales. Stoloff<sup>76</sup> anota que solo con su voz alcanza la complejidad de toda una banda, utiliza los golpes de

---

<sup>75</sup> STOLOFF, Bob. Op. cit.

<sup>76</sup> STOLOFF, Bob. Op. cit.

pecho como tambor, mientras intercala el bajo y la melodía con su voz. Niemack adhiere: “su creatividad musical trasciende la mera imitación”<sup>77</sup>

Como ya se ha narrado anteriormente los creadores de scat fueron instrumentistas que cantaban y tocaban sus solos. Ellos proyectaron su propia interpretación en la voz sin tener que imitar fielmente el sonido de sus instrumentos, sin embargo, en los ataques e inflexiones reflejan la intención aire instrumental. Por el contrario en el vocal play se busca una imitación del sonido real de los instrumentos.

Según Niemack<sup>78</sup> Los cantantes de scat en los años veinte y treinta utilizaban sílabas que provenían de la embocadura utilizada por los instrumentistas de trompeta y trombón. Adicionalmente los caracterizaba un sonido nasal imitando el sonido de la radio.

Además de los músicos antes mencionados, el scat ha contado con cantantes virtuosas como Ella Fitzgerald, Sara Vaughan, y Betty Carter. Cada una de ellas desarrolló su propio lenguaje scat. Ella Fitzgerald, por lo general utilizó los fonemas *b*, *d*, *PC* y *dw*, por el contrario Sara Vaughan. Utilizó los fonemas, *shy* *z*, imitando el sonido de las escobillas sobre la batería, y Betty Carter exploró con las silabas *la*, *loy* *le* las cuales le brindaron mayor fluidez al scat.

En cuanto a la improvisación vocal “no existe sistema codificado, y los compositores y arreglistas en general, inventan su propia ortografía”, lo cual confiere libertad en este aspecto.

La improvisación es quizás el camino directo a la composición. Dentro de los ensambles vocales este factor es de vital importancia, pues con la composición además de generar nuevos repertorios, se crean nuevas propuestas sonoras.

A continuación se expone a nivel general acerca de la composición.

---

<sup>77</sup>NIEMACK.Op. cit.

<sup>78</sup>NIEMACK.Op. cit.

## 2.5.2 La Composición

La composición a nivel general es un arte que consiste en poner juntos distintos elementos. En la música estos elementos responden a la melodía, la armonía y el ritmo, y a su vez estos están organizados de una manera lógica por motivos, frases, periodos, partes, los que unidos hacen que la obra compuesta tenga una forma.

La necesidad de una forma es doble: primero es una condición de la belleza y segundo, es uno de los requerimientos para llamar y mantener la atención del auditorio<sup>79</sup>.

En términos generales una composición debe expresar la emoción del autor, de forma tal que llame y mantenga la atención del público.

Hasta cierto punto no existen reglas en la composición, sin embargo es muy importante que se tengan criterios básicos acerca de la composición. Según Oxford<sup>80</sup> Los criterios son herramientas que benefician el éxito de la obra, creando una especie de rutina que permite optimizar el tiempo empleado para la composición y el además da luces acerca de lenguaje que el público está acostumbrado a escuchar.

Un aspecto relevante para dar vida a la composición es la inspiración, en cuanto a esto Oxford<sup>81</sup> anota que la inspiración es siempre o necesariamente el punto de partida de una composición. Los compositores a lo largo de la historia han inspirado en infinidad de elementos que en muchos casos han sido la misma música y en otros tantos elementos variados como imágenes, temas, sensaciones o poemas. Es decir la composición depende de la inspiración y esta a su vez depende de muchos factores que el compositor experimenta.

---

<sup>79</sup>SCHOLES, Percy. Diccionario Oxford de la Música. Madrid España :Hedesa/Hermes/Sudamericana. 1984. T.I., p 311-319.

<sup>80</sup>Ibid.

<sup>81</sup>SCHOLES, Percy. Op cit.

La originalidad también es un factor decisivo en el arte de la composición, este factor abarca la innovación melódica, la forma y la orquestación. Es cierto que la mayoría de los compositores en sus inicios se han inspirado en sus antecesores y desde ahí han desarrollado nuevas propuestas, es decir la composición por lo general tiene base en un referente anterior.

La composición en algunos casos es resultado de una experiencia de improvisación en la cual el intérprete extrae los detalles más interesantes y desde ahí elabora y desarrolla su propia propuesta. Muchos compositores insisten en que la inspiración es un factor decisivo pero que este por sí solo no genera los resultados obtenidos, es decir, que la labor compositiva requiere un trabajo mayor que involucra el análisis y el estudio detallado de lo que se quiere expresar.

En la música en general existen tratados y metodologías compositivas. En concreto es necesario citar el *vocalese*, que es una técnica de composición letrista desarrollada bastante en la música popular.

### **2.5.2.1 El Vocalese**

Alcanzó su mayor popularidad en los años cincuenta con la aparición del trió vocal Lambert, Hendricks and Ross conformado por los solistas Annie Ross, Jon Hendricks y Dave Lambert. A lo largo de su experiencia y con la ayuda de algunos doblajes lograron imitar el sonido y el swing de una big band. Adicionalmente, se caracterizaron por incluir en sus interpretaciones textos a gran velocidad enriquecidos con gran cantidad de notas limpias y articuladas.

Según Stoloff<sup>82</sup> A lo largo de estas experiencias el vocalese se configura como la técnica que consiste en tomar una melodía instrumental y hacerla vocalmente. Se diferencia del scat porque sus textos son coherentes y no improvisados.

---

<sup>82</sup>STOLOFF, Bob. Op cit.

Otras cantantes exponentes de esta técnica fueron Betty Carter, interprete de standards de jazz, y CleoLaine caracterizada por una voz potente, llena en el registro agudo, ronca y airosa en el registro grave, quien en especial se distinguió por la imitación impecable del sonido del clarinete y el saxofón.

## 2.6 EL CONSTRUCTIVISMO EN EL TRABAJO VOCAL

El proceso de conformación de un ensamble vocal es necesariamente una actividad de enseñanza-aprendizaje donde el director asume el papel de maestro, en este papel, se interesa por crear adecuados procesos de aprendizaje y así obtener buenos resultados.

Para crear buenos procesos se requiere tener un enfoque pedagógico ya establecido, que brinde las herramientas necesarias al maestro. En este sentido, el constructivismo puede ser el enfoque adecuado, pues su base teórica consiste en plantear al ser humano como un sujeto que está en constante construcción, sus conocimientos están siendo reelaborados continuamente.

“Para la concepción constructivista aprendemos cuando somos capaces de elaborar una representación personal sobre un objeto de la realidad o contenido que pretendemos aprender”<sup>83</sup>. No basta con recibir los conocimientos, es necesario realizar un proceso mental que relacione los nuevos conocimientos con los conocimientos propios. Para Solé y Coll<sup>84</sup> en el proceso de aprendizaje debe haber un acercamiento al objeto de estudio por medio de experiencias anteriores, intereses y conocimientos previos.

Un factor de vital importancia para el constructivismo es la socialización. El aprendizaje no se produce en solitario, requiere un enfoque cultural para asegurar que la orientación del aprendizaje sea la adecuada.

---

<sup>83</sup> SOLÉ, Isabel y COLL, César. Los profesores y la concepción constructivista. En : COLL, César., et al. El Constructivismo en el aula. Barcelona :Graó, 1997. p. 7-22.

<sup>84</sup> Ibíd.

## 2.6.1 El Constructivismo: Aprendizaje Significativo

El aprendizaje significativo según Solé y Coll<sup>85</sup> se produce cuando el individuo construye un significado propio y personal para un objeto de conocimiento. Profundizando en este aspecto, el aprendizaje significativo implica no solo una acumulación de conocimientos sino una integración, modificación, establecimiento de relaciones y coordinación entre esquemas de conocimientos que ya se poseen.

De acuerdo con Miras<sup>86</sup> para que el aprendizaje sea significativo debe haber ciertas condiciones. En primer lugar, debe estar mediado por un ambiente de motivación que proporcione herramientas dinámicas y que permita integrar diferentes situaciones y conocimientos. En segundo lugar, como el aprendizaje está mediado por la motivación, se debe conocer la disposición que presentan los alumnos frente al proceso de aprendizaje.

En conclusión en el aprendizaje significativo interfieren diferentes factores los cuales deben tenerse en cuenta en los procesos educativos. Antes que los alumnos inicien dichos procesos deben ser evaluados para identificar los conocimientos previos.

## 2.6.2 Los conocimientos previos

“Un aprendizaje es tanto más significativo cuantas más relaciones con sentido es capaz de establecer el alumno entre lo que ya conoce, sus conocimientos previos y el nuevo contenido que se le presenta como objeto de aprendizaje”<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> *Ibíd.*

<sup>86</sup> MIRAS, Mariana. Un punto de partida para el aprendizaje de nuevos conocimientos: Los conocimientos previos. *En* : COLL, César., et al. El Constructivismo en el aula. Barcelona :Graó, 1997. p. 47-63.

<sup>87</sup> MIRAS, Marina. *Op.cit.*

Los alumnos no inician un proceso de aprendizaje de un objeto de estudio sin ningún referente directo o indirecto al mismo. Por tanto, no se puede partir de la nada, debe haber una conexión entre conocimientos previos y conocimientos nuevos para garantizar el aprendizaje.

Para detectar los conocimientos previos se debe realizar una evaluación inicial de los alumnos, es decir un diagnóstico, el cual consiste en analizar y delimitar cuales pueden ser los aprendizajes que se relacionan con el objeto de estudio.

Miras<sup>88</sup> agrega que los conocimientos previos son de dos clases, los que ya se poseen respecto a los que se les va a enseñar, y los que de manera directa o indirecta se relacionan con él.

El conocimiento no es global o generalizado. Los conocimientos se organizan en esquemas dependiendo las relaciones que se establecen entre ellos.

### **2.6.3 El aprendizaje de conceptos, procedimientos y actitudes**

Para que el alumno pueda desarrollar un conocimiento profundo y significativo, el maestro debe planear la enseñanza teniendo en cuenta según Mauri<sup>89</sup> que en el proceso de aprendizaje se deben abordar procedimientos, conceptos, y desarrollar determinadas actitudes. Los procedimientos son las actividades organizadas y desarrolladas alrededor de un objeto de estudio, los conceptos son las bases teóricas que se han desarrollado en cuanto al objeto de estudio, y las actitudes son los comportamientos que se deben tener en contacto con el objeto de estudio.

En el proceso de aprendizaje el maestro debe brindar ayudas que permitan al alumno integrar los esquemas de conocimiento.

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*

<sup>89</sup> MAURI, Teresa. ¿Qué hace que el alumno y la alumna aprenda los contenidos escolares?. En : COLL, César., et al. *El Constructivismo en el aula*. Barcelona :Graó, 1997. p. 86.

## 2.6.4 Ayuda ajustada

“La enseñanza debe entenderse desde la concepción constructivista como una ayuda al proceso de aprendizaje”<sup>90</sup>. Esta ayuda es brindada directamente por el maestro, quien plantea las características y condiciones necesarias para que sea eficaz.

Existen dos formas de ayuda, la ayuda ajustada y la creación de zonas de desarrollo próximo. La ayuda ajustada implica una intervención directa del maestro al alumno, además incluye todos los aspectos de orden administrativo como organizar los espacios, herramientas y horarios para desarrollar de la mejor manera la actividad concreta de aprendizaje.

Adicionalmente ajustar la ayuda implica movilizar y activar los conocimientos existentes en la mente del alumno, y a su vez forzar su reestructuración. Se deben crear situaciones retantes para que al alumno se vea motivado a modificar sus esquemas de conocimiento. La ayuda ajustada se caracteriza por ser momentánea, es decir, el alumno en un momento dado ya no necesitará del estímulo para adquirir sus propios conocimientos.

Por otro lado la ayuda no es siempre la misma. El proceso de aprendizaje no se puede limitar siempre al mismo tipo de ayuda, pues deben analizarse el grado de complejidad de la actividad que se realiza y las necesidades del alumno. Las ayudas que se ofrecen pasan por diversos niveles y planos en la práctica educativa.

A modo de conclusión, la tarea del profesor radica en: la planificación detallada y rigurosa de la enseñanza, la observación y la reflexión constante de lo que pasa en el aula, y la actuación diversificada.

---

<sup>90</sup> ONRUBIA, Javier. Enseñar: Crear zonas de desarrollo próximo e intervenir en ellas. En: COLL, César., et al. El Constructivismo en el aula. Barcelona :Graó, 1997. p. 101

### 3. METODOLOGÍA

A continuación se presenta el desarrollo metodológico escogido para la elaboración del presente trabajo de investigación. Se describe el enfoque investigativo, el tipo de investigación, la población, los instrumentos de observación y el diseño metodológico a desarrollar.

#### 3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO

El enfoque investigativo a trabajar en la presente investigación es el cualitativo. De acuerdo con Fernández<sup>91</sup> este enfoque estudia la relación en contextos estructurales y situacionales. Adicionalmente busca el análisis y evita la cuantificación, está centrado en el proceso más que en el resultado, no es generalizable y está basado en una realidad dinámica.

“Los investigadores cualitativos hacen registros narrativos de los fenómenos que son estudiados mediante técnicas como la observación participante y las entrevistas no estructuradas”<sup>92</sup>.

Es importante utilizar el enfoque cualitativo pues el resultado que se busca obtener se relaciona con el proceso de enseñanza-aprendizaje de los integrantes del Ensemble Músico-vocal, centrándose en las experiencias, en la identificación de los problemas y las posibles soluciones.

---

<sup>91</sup>FERNANDEZ, Pita. Investigación cuantitativa y cualitativa. En :<www.finisterra.com>. [En línea]. [Consultado el 15 de noviembre de 2011]. Disponible en, <[http://www.fisterra.com/mbe/investiga/cuanti\\_cuali/cuanti\\_cuali.asp](http://www.fisterra.com/mbe/investiga/cuanti_cuali/cuanti_cuali.asp)>p. 1.

<sup>92</sup>Ibid.

### **3.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN**

El tipo de investigación a tratar es el descriptivo. Deobold<sup>93</sup> asegura que la investigación de este tipo caracteriza una situación en concreto indicando sus rasgos más peculiares o diferenciados. El objetivo es llegar a conocer las situaciones, costumbres y actitudes predominantes a través de la descripción de las actividades, objetos, procesos y personas. En síntesis la investigación descriptiva, recoge datos, expone y resume la información y analiza los resultados.

Se escoge este tipo de investigación, pues ésta se centra en concreto en la conformación del Ensemble Músico-Vocal de la Universidad Nacional de Colombia. Busca realizar una descripción de las actividades y procesos desarrollados con lo integrantes con el fin de analizar los resultados de la experiencia.

### **3.3 POBLACIÓN**

El ensamble Músico- vocal está conformado por estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, Pertenecientes a diferentes carreras entre las cuales se encuentran Ciencias Políticas, Ingeniería industrial y mecánica, Medicina, Derecho, Filología Clásica, Zootecnia, Sociología y Psicología.

En total son 13 estudiantes (8 mujeres y 5 hombres) entre 17 años y 26 años de edad, quienes han tenido un acercamiento empírico con la música. Enfocados en su mayoría al canto más que al trabajo instrumental.

---

<sup>93</sup>DEOBOLD, B. et al. Manuel de técnica de la investigación educacional. En :<<http://noemagico.blogia.com>>. [En línea]. [Consultado el 15 de noviembre de 2011]. Disponible en, <<http://noemagico.blogia.com/2006/091301-la-investigacion-descriptiva.php>>p. 1.

## **3.4 INSTRUMENTOS DE OBSERVACIÓN**

Los instrumentos de observación son aquellos que el investigador decide utilizar para recolectar la información. Dentro de éstos se encuentra la entrevista semi-estructurada y la observación directa.

### **3.4.1 Entrevista semi-estructurada**

Uno de los métodos para recolectar información en una investigación es la entrevista. Existen tres tipos, entrevista estructurada, semi-estructurada y no estructurada.

En la presente investigación se utiliza la entrevista no estructurada. En ésta el entrevistador dispone de un esquema, que recoge los temas que deben tratar a lo largo de la entrevista. Sin embargo, el orden en el que se abordan los diversos temas y el modo de formular las preguntas se dejan a la libre decisión y valoración del entrevistador. Es decir, Puede plantear la conversación como desee y pedir al entrevistado, aclaraciones o explicaciones más detalladas de los temas tratados.

Es pertinente la utilización de este tipo de entrevista, ya que se utiliza para recolectar información acerca de los ensamble vocales en general.

### **3.4.2 Observación Directa**

La observación es una técnica que consiste en observar detenidamente un caso en específico, tomar información y registrarla para su posterior análisis.

Según Puente<sup>94</sup> existen dos tipos, la observación científica en la que se observa un objetivo claro, por tal motivo implica una previa preparación; y la observación no científica en la que no hay intención ni objetivo definido, por tanto no se requiere una previa preparación.

Además, la observación puede ser directa, la cual se caracteriza porque el investigador se pone en contacto directo con el caso, o indirecta cuando la observación se hace por medio de observaciones realizadas por terceros.

Esta investigación se puede clasificar como científica puesto que hay un objetivo claro de observación: la conformación del Ensemble Músico-vocal; y a la vez directa debido a que el director del grupo es el investigador, quien está en contacto permanente con la experiencia.

### **3.5 DISEÑO METODOLÓGICO**

El diseño metodológico se desarrolla en tres fases, cada una de las cuales cuenta con una serie de etapas. La primera fase es preparatoria, la segunda de creación y la tercera de aplicación – analítica.

A continuación se realiza una explicación de cada una de ellas.

#### **3.5.1 Fases y etapas del proceso**

**Fase Preparatoria:** Etapa indagación y etapa de diagnóstico.

Se realiza una labor de indagación y formación acerca los criterios de conformación de los ensambles vocales para luego realizar un diagnóstico general al Ensemble Músico-Vocal de la Universidad Nacional de Colombia y así detectar los conocimientos previos de los estudiantes.

---

<sup>94</sup> PUENTE, Wilson. Técnicas de investigación En :< <http://www.rrppnet.com.ar>>. [En línea]. [Consultado el 15 de noviembre de 2011]. Disponible en, < <http://www.rrppnet.com.ar/tecnicasdeinvestigacion.htm>> p. 1.

### **Fase de construcción**

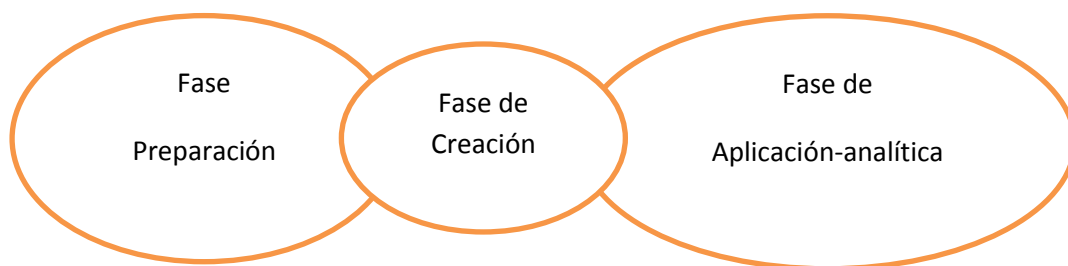
Con base en los datos anteriormente recolectados, se delimitan los contenidos primordiales para el proceso de conformación del ensamble vocal.

A partir de los contenidos se realiza en diseño de la estrategia metodológica.

### **Fase de Aplicación y análisis**

En esta fase se realiza la aplicación y análisis general de la estrategia metodológica.

**Figura 5:** Diseño metodológico.



A continuación se presenta un cuadro en el cual se exponen en detalle las fases y etapas antes mencionadas.

## FASES Y ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN

**Cuadro 2:** Diseño metodológico.

FASES	ETAPA	DESCRIPCIÓN	
<b>Preparatoria</b>	Indagación	Indagación acerca de los criterios de conformación de los ensambles vocales bajo los lineamientos de Freddy Lafont. (Entrevista)	
	Diagnóstico	Realización del diagnóstico al Ensamble Músico-vocal para determinar los conocimientos previos de los integrantes con respecto a los contenidos a trabajar.	
<b>Construcción</b>	Diseño de la estrategia	Plantear la estrategia general.	
<b>Aplicación y Análisis</b>	Desarrollo de la estrategia	Formación Vocal	Formación vocal de los integrantes del Ensamble Músico-vocal
			Análisis de resultados
		Formación Auditiva	Formación auditiva de los integrantes del Ensamble Músico-vocal
			Análisis de resultados
		Formación en Improvisación y creación	Formación en improvisación y creación de los integrantes del Ensamble Músico-vocal
			Análisis de resultados
		Montaje de Repertorio y Puesta en escena	Montaje del repertorio específico para el Ensamble Músico-vocal.
			Análisis de resultados

## **3.6DESARROLLO METODOLÓGICO**

### **3.6.1 Fase Preparatoria**

#### **3.6.1.1 Primera etapa: Indagación**

**Objetivo:** Establecer conocimientos acerca de los criterios de conformación de ensambles vocales a partir de la experiencia de Freddy Lafont, como integrante, director, arreglista y compositor de esta clase de agrupaciones, para la posterior realización del diagnóstico al Ensemble Músico-vocal y la creación de la estrategia metodológica.

**Metodología:** Realización de una entrevista a Freddy Lafont (ver preguntas anexo A), en la cual se indaguen principios en la conformación de los ensambles vocales.

A partir de las respuestas, se realiza un escrito con los lineamientos generales.

#### **Lineamientos de Freddy Lafont**

De acuerdo a las concepciones del Freddy Lafont, a continuación se explican en detalle aspectos relevantes para la conformación de un ensamble vocal tales como: significado, características generales, formación, tipos de ensambles, proceso de conformación y proceso de formación.

#### **Significado**

El ensamble vocal es la unión de varios elementos, cada uno de ellos en igualdad de importancia.

Hasta el momento se desconoce la existencia de una institución educativa que brinde formación en cuanto a los ensambles vocales. Por tal motivo es la investigación la mejor herramienta para conocer el funcionamiento de estas agrupaciones.

En el proceso investigativo las transcripciones cumplen un papel indispensable ya que son las herramientas que facilitan el análisis del tratamiento vocal y el funcionamiento de la música en general.

En la actualidad los países nórdicos se caracterizan por contar con los grupos vocales más destacados a nivel mundial.

### **Tipos**

Existen dos tipos de ensambles vocales:

**Profesionales:** Conformados por músicos profesionales que dedican su carrera a esta labor.

**Vocacionales:** Conformados por aficionados en la música.

### **Proceso de conformación**

A continuación se describe a nivel general el proceso de conformación de un ensamble vocal.

El proceso de conformación inicia con la delimitación del grupo que se quiere, definiendo el público al que se quiere llegar y el tipo de repertorio a interpretar y el formato del grupo.

A partir del tipo de grupo que se quiere, se realizan audiciones con criterios claros sobre el tipo de voces requeridas, realizando un análisis detallado de las cualidades vocales de los aspirantes (timbre, registro, facilidad para hacer efectos vocales, facilidad para acoplar, y facilidad para ser solista), capacidades interpretativas.

## **Proceso de formación**

El proceso formativo de un ensamble vocal cuenta con varios aspectos que buscan llegar el objetivo trazado en el paso anterior.

A continuación se presentan algunas pautas para abordar dicho proceso.

**a. Trabajo de percusión corporal:** Se sugiere empezar con el desarrollo rítmico y su vivencia corporal. Consiste en la realización de ejercicios de percusión corporal en los que se exploran los sonidos graves, agudos, y medios producidos en el cuerpo.

El trabajo corporal además de desarrollar una conciencia sobre el sonido corporal, desarrolla la independencia rítmica de las partes del cuerpo.

**b. El Calentamiento y respiración:** Realización de ejercicios respiratorios y de calentamiento vocal previos al ensayo.

**c. Vocalización:** Realización de ejercicios de técnica vocal para mejorar la emisión sonora, ecualizar las voces hasta que lleguen a ser lo más parecidas posibles, quitar el vibrato y otras cualidades vocales que impiden un adecuado acople vocal.

**d. Montaje del repertorio:** Selección y montaje del repertorio acorde la cultura musical de los integrantes.

**e. Utilización de herramientas tecnológicas:** Utilización de pedalera y micrófonos para la exploración de efectos sonoros aplicables en el repertorio. En especial la pedalera beneficia el desarrollo del oído armónico de los integrantes.

**f. La Grabación:** Utilización de la grabación como herramienta para una constante evaluación del proceso.

**g. Puesta en escena:** Ejercicios para mejorar la apariencia y la interpretación musical en el escenario.

### 3.6.1.2 Segunda Etapa: Diagnóstico

**Objetivo:** Detectar los conocimientos previos de los estudiantes en cuanto a los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales en la conformación de un ensamble para la posterior construcción de la estrategia metodológica.

**Metodología:** Realización de actividades de diagnóstico, en las cuales se evalúan aspectos relevantes para la conformación de un grupo vocal.

A continuación se explica de manera general la tipología de los contenidos planteados para el diagnóstico, acompañados por las actividades a realizar y los criterios de observación.

**Cuadro 3:** Propuesta Diagnóstico

Diagnóstico	Contenidos	Actividades	Criterios de observación
<b>1. Contenidos Conceptuales</b>	Terminología	Indagar el nivel de conocimiento acerca de términos musicales.	Relaciona conceptualmente la altura e intensidad del sonido.  Relaciona conceptualmente los conceptos de la técnica vocal.
	Desarrollo Vocal	Realizar Audiciones individuales	Características vocales: registro, Clasificación, facilidad para hacer

<b>2. Contenidos Procedimentales</b>			efectos vocales, facilidad para acoplar, y facilidad para ser solista.
	Desarrollo Auditivo	Entonar ejercicios de vocalización y melodías a unísono para evaluar el nivel de Afinación. (Ejercicios anexo B)  Entonar melodías superpuestas para evaluar el nivel de discriminación y disociación.	Entonación. Afinación. discriminación y Disociación de melodías.
<b>3. Contenidos Actitudinales</b>	Actitud y motivación.	Observación de actitud y motivación durante las sesiones de trabajo.	Nivel de motivación Actitud frente al trabajo en general.

A partir del esquema general se elaboran las actividades de diagnóstico y su respectivo análisis. Cabe resaltar que esta etapa es de suma importancia pues es donde se evalúan los conocimientos previos de los integrantes como punto de partida para iniciar la labor formativa.

Los siguientes cuadros exponen los resultados del diagnóstico.

**Cuadro 4:** Resultados conceptuales

1.Contenidos conceptuales	
Criterio de Observación	Resultados
<b>Conceptos de altura e intensidad del sonido</b>	<p>La mayoría de los integrantes desconocen los conceptos de altura del sonido como lo son: agudo y grave.</p> <p>Por el contrario dominan a la perfección los conceptos de intensidad del sonido como suave o fuerte.</p>
<b>Conceptos vocales</b>	<p>En cuanto al conocimiento de términos técnicos de la técnica vocal, la mayoría de las mujeres desconocen el concepto de “voz de cabeza y voz de pecho”.</p> <p>De la misma manera se evidencia un desconocimiento de la diferencia entre sonido brillante y oscuro.</p>

**Cuadro 5:** Resultados Procedimentales (ver anexos C y D)

2.Contenidos Procedimentales	
Criterio de Observación	Resultados
<b>Registro</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ El registro promedio femenino oscila entre el <i>mi</i> grave y el <i>la</i> agudo.</li> <li>✓ La mayoría de las mujeres no saben cómo cambiar del registro de pecho al registro de cabeza.</li> <li>✓ El registro promedio masculino oscila entre el <i>la</i> grave y el <i>sol</i> agudo.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Lo anterior, evidencia que el rango vocal del grupo en general es bastante amplio en especial el femenino.</li> </ul>
<b>Clasificación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ El grupo está conformado en su gran mayoría por voces agudas y ligeras. 6 sopranos, 2 mezzos y 5 tenores.</li> </ul>
<b>Facilidad para hacer efectos vocales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ A más de la mitad de integrantes se les dificulta imitar un sonido instrumental con la voz.</li> </ul>
<b>Facilidad para acoplar</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Sin generalizar, los integrantes que cuentan con mayor habilidad para cantar solistas evidencian dificultades para acoplar.</li> <li>✓ En el registro medio-grave la emisión es suave y sutil por lo tanto agradable.</li> <li>✓ Los tenores son la voz más potente, brillante y segura del grupo, sin embargo no acoplan sus voces con facilidad.</li> <li>✓ Se evidencia tensión en los hombros, pecho y garganta al requerir una respiración más profunda y consciente</li> <li>✓ Durante la vocalización se evidencia cambio de color al abordar el registro agudo tanto en hombres como en mujeres.</li> <li>✓ La vocal que corta con la homogenización es la a.</li> <li>✓ En ocasiones cada quien canta por su lado sin interesarse en unificar las voces.</li> </ul>
<b>Facilidad para ser solista</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ La mayoría de los integrantes del ensamble tiene la capacidad de cantar como solistas, mantienen la afinación, ritmo y estilo en su interpretación.</li> </ul>
<b>Entonación y afinación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Todos los integrantes entonan, pero no todos</li> </ul>

	<p>logran tener una buena afinación.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ A nivel grupal en pequeños intervalos la afinación es más precisa, pero cuando los ejercicios son acompañados por el bajo la afinación mejora.</li> <li>✓ La afinación en el unísono es favorable.</li> <li>✓ Es muy usual que las mujeres después de sobrepasar el registro medio hacia los agudos, cambien de registro y canten a unísono con los hombres.</li> <li>✓ La modulación es un factor que aún no dominan por tanto la afinación en el primer sonido de cada ejercicio siempre es imprecisa sobre todo en la modulación descendente.</li> </ul>
<b>Discriminación de melodías</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Todos los integrantes identifican y discriminan diferentes melodías superpuestas.</li> </ul>
<b>Disociación de melodías</b> <b>Canción La Muela</b> (ver anexo E)	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Solo unos pocos integrantes logran disociar su melodía de otra ejecutada a la vez.</li> </ul>

**Cuadro 6:** Resultados actitudinales

3.Contenidos Actitudinales	
Criterio de Observación	Resultados
<b>Actitud</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ A nivel general al inicio de cada sesión los integrantes tienen una actitud muy tímida.</li> <li>✓ La interpretación a unísono resulta ser más llamativa y provoca un ambiente cálido.</li> </ul>
<b>Motivación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Se evidencia motivación individual por aprender nuevas cosas, por hacer propuestas novedosas.</li> </ul>

A partir de los resultados encontrados en el diagnóstico se prosigue a la construcción de las herramientas didácticas.

### **3.6.2 Fase de construcción**

#### **3.6.2.1 Diseño de la Estrategia Metodológica**

A continuación se plantea la estrategia metodológica que busca responder a las necesidades musicales de los integrantes del ensamble Músico-vocal evidenciadas en el diagnóstico.

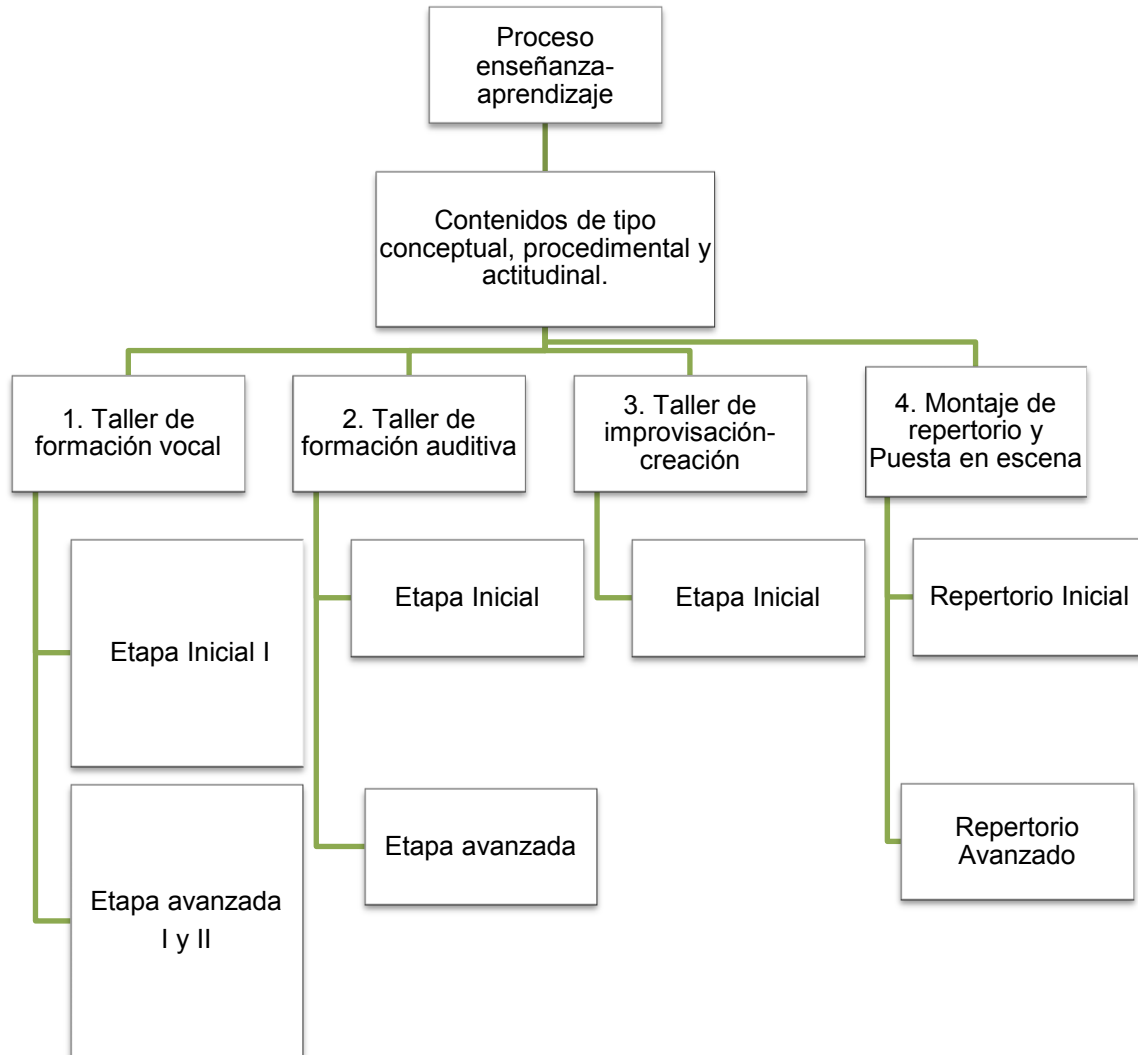
La estrategia consiste en desarrollar una serie de talleres de formación enfocados al desarrollo vocal, desarrollo auditivo, desarrollo de la improvisación-creación todos estos, concentrados en el montaje del repertorio y la puesta en escena.

Cada contenido se organiza en dos etapas: inicial y avanzada. La inicial se refiere a todas las herramientas didácticas que desarrollan habilidades básicas necesarias para la conformación del grupo, y la avanzada incluye las herramientas didácticas que finalmente consolidan al grupo como ensamble vocal.

En síntesis, toda la estrategia se concibe como un proceso de enseñanza-aprendizaje en el cual intervienen contenidos de tipo conceptual, procedimental y actitudinal.

**Figura 6:** Estrategia Metodológica

### Estrategia Metodológica



A continuación se presentan las herramientas didácticas desarrolladas en los talleres de formación, seguidas por la descripción de las actividades y por el análisis de los resultados obtenidos.

### **3.6.3 Fase de aplicación y análisis general: Desarrollo de la estrategia metodológica**

#### **3.6.3.1 Talleres de Formación**


La estrategia metodológica da inicio con los talleres de formación vocal, formación auditiva y formación en improvisación-creación.

A continuación se presentan el desarrollo de los mismos organizado por la presentación de los recursos didácticos, aplicación y análisis general.

# A. Talleres de Formación vocal

**Tabla 3:** Taller de Formación vocal I - Etapa inicial

<b>Taller de Formación Vocal I - Etapa Inicial</b>	
<b>Título:</b> <i>Iniciación en la Técnica vocal</i>	<b>Contenidos Conceptuales, procedimentales y actitudinales</b> <i>Relajación corporal</i> <i>Respiración</i> <i>Emisión</i> <i>Entonación</i>
<b>Duración:</b> <i>30 minutos</i>	<b>Repertorio:</b> <i>Lo mejor de mi vida eres tú -Ricky Martin</i>
<b>Recurso didáctico</b>	<b>Descripción</b>
<b>Relajación corporal:</b> Busca preparar el cuerpo para la actividad vocal.	
1. Estiramiento Corporal	Estirar el cuerpo subiendo los brazos lo más alto posible, quedándose en la mayor altura por 30 segundos, luego bajarlos hasta que las manos toquen el piso, detenerse la misma cantidad de tiempo en este punto.
2. Rotación de las articulaciones	Realizar rotación de la cadera, hombros y cuello. En cada zona alternar un movimiento con la inspiración y otro con la espiración. Luego mover cuello y hombros a la vez.  Detenerse en el movimiento del cuello hacia adelante y atrás, y hacia los lados, imitando el movimiento del cuello de una tortuga.
3. Masaje corporal y facial:	Realizar un masaje sobre los hombros, cuello y rostro deteniéndose en los puntos de mayor tensión muscular evidenciados por aparición del dolor.

<b>Ejercicios de respiración:</b> Los Ejercicios de respiración están enfocados en concientizar el lugar a donde se debe dirigir el aire, en este caso será en la zona abdominal e intercostal.	
4. Respiración abdominal	Realizar la inspiración del aire localizando el punto de mayor tensión en el abdomen. Para optimizar esta localización del aire, se puede realizar una inspiración como la realizada cuando se experimenta miedo o angustia.
5. Relajación laríngea	Realizar inspiración con la sensación de bostezo. Conviene asociar la actividad con la imagen de un globo que se está llenando de aire. Se puede acompañar esta imagen con el movimiento de las manos abriéndose en la inspiración y cerrándose para la espiración.
6. Dosificación del aire	Dividir la inspiración y espiración en dos, tres y cuatro tiempos.
<b>Ejercicios de emisión vocal:</b> Los Ejercicios de emisión vocal están enfocados a preparar el aparato fonador para realizar una vocalización consciente.	
7. Vibración de labios en glisandos y grados conjuntos descendentes.	<p>Realizar una espiración acompañada de vibración de labios. Luego se deben incluir glisandos ascendentes y descendentes. Estos ejercicios preparan los pliegues vocales para el trabajo de vocalización.</p> 

8. Activar los resonadores faciales.

Por medio de las consonantes sonoras como m y n ubicar el sonido en los resonadores faciales. Puede ayudar imitar el sonido realizado por una vaca.

Mm...

9. Vocalización

Ejercicio de emisión vocal por medio de una vocal o sílaba que beneficie la emisión y proyección del sonido. En este ejercicio se pueden utilizar las sílabas: *dum*, *pom*, y *bom*, en staccato y legato.

U

**Entonación:** Realizar la entonación de una canción conocida por los integrantes del ensamble que implique la aplicación de los ejercicios de técnica vocal descritos anteriormente.

10. Entonar melodías conocidas	La canción sugerida es: <i>Lo mejor de mi vida eres tú</i> (ver anexo F) Durante la entonación se dan indicaciones acerca de la emisión. Indicaciones: cantar suave, cantar en falsete, a 2 voces, cantar con consonante <i>m</i> y vocal <i>u</i> .
--------------------------------	--


#### **Análisis General**

- ✓ El trabajo corporal crea un ambiente de tranquilidad y silencio que en ocasiones es interrumpido por la llegada tarde de algunos integrantes, debido a estas interrupciones algunos ejercicios se tornan pesados y se realizan con poco interés.
- ✓ Los ejercicios de respiración permiten desarrollar una mayor conciencia del lugar en el cual se realiza mayor movimiento muscular en la inspiración. Asociar los ejercicios de respiración con estados emocionales conocidos permite que los ejercicios tengan un mejor resultado durante la actividad. Es necesario enfatizar en la conciencia de la respiración durante la emisión.
- ✓ Para algunos de los integrantes es difícil realizar el ejercicios de vibración de labios, para no interrumpir la actividad se reemplazan estos por la lengua.
- ✓ Durante la actividad se evidencian falencias en la afinación como en el primer sonido de los ejercicios y en los sonidos intermedios de vocalización. El acompañamiento armónico, cantar en stacatto, apoyarse sobre la *u*, abrir la boca, cantar con los ojos cerrados fueron ayudas que además de optimizar la afinación aumentaron la resonancia.
- ✓ A nivel general se detectan aspectos técnicos en los cuales se debe trabajar. Es decir se pueden utilizar diferentes ayudas para lograr la proyección de la voz pues específicamente la *u* estabiliza el sonido del grupo en general.
- ✓ El miedo de abordar los sonidos agudos produce que un gran número de integrantes recurra al registro grave octavando la melodía.
- ✓ En el segundo ejercicio la *m* resulta más efectiva como resonador en las voces masculinas, por el contrario en la emisión con la vocal *a* la sonoridad se pierde y se recurren a tensiones musculares.

- ✓ Alegría fue el sentimiento más evidenciado durante la entonación esto se debe a la cercanía de la melodía con el contexto de los integrantes.
- ✓ Al pedir que canten a un volumen medio la afinación se estabiliza, pero se evidencian dificultades en la dicción de las palabras.
- ✓ La afinación llegó a un punto clímax cuando se pidió a los hombres que cantaran en registro de cabeza.
- ✓ En el canto el instrumento es el cuerpo, basándose en este concepto es pertinente y necesario desarrollar y corregir la postura corporal de los integrantes del ensamble ya que en su gran mayoría se evidencian posturas insanas que desgastan energía y que probablemente perjudican el resultado sonoro. Esto significa que el cuerpo es fundamental en esta nueva mirada de trabajo coral. Esto no quiere decir las visiones tradicionales no son buenas, por el contrario es fundamental enriquecer la metodología de trabajo corporal con visiones más integrales que de forma reflexiva permitan al cantante superar y alcanzar nuevos y variadas miradas del trabajo corporal.
- ✓ Inicialmente el trabajo vocal debe estar ligado a las emociones, sensaciones, imágenes e infinidad de conexiones y asociaciones que permitan al cantante del ensamble cantar con libertad. Esta actividad seguramente permita que los individuos conozcan sus potencialidades vocales y asocien el acto de cantar con sensaciones agradables. En este sentido no es remendable en una etapa inicial atiborrarse de muchas explicaciones técnicas que seguramente serán bien recibidas en proceso más avanzado.

**Tabla 4:** Taller de formación vocal II – Etapa avanzada

Taller de Formación Vocal II Etapa Avanzada	
Título: <i>La apertura de la garganta y la dosificación del aire</i>	<b>Contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales</b> <i>Relajación corporal</i> <i>Respiración-dosificación</i> <i>Emisión</i> <i>Entonación</i>
Duración: <i>30 minutos</i>	<b>Repertorio:</b> <i>Un segundo en el camino</i> <i>Reality Show Español- Operación Triunfo</i>
Recurso didáctico	Descripción
<b>Relajación corporal:</b> Busca preparar el cuerpo para la actividad vocal.	
11. Postura corporal	En este caso los ejercicios de relajación corporal están enfocados en la rotación de todas las articulaciones del cuerpo: pies, tobillos, rodillas, cadera, caja torácica, hombros y cuello.  Para corregir la postura se pueden poner las manos sobre las costillas, (en la cintura).
<b>Ejercicios de respiración:</b> Los ejercicios de respiración están enfocados en la dosificación del aire.	
12. Permeabilización de las fosas nasales	Realizar una inspiración por la fosa nasal derecha en cuatro tiempos, retener el aire durante cuatro tiempos y finalmente expulsar el aire por la fosa nasal izquierda durante ocho tiempos. Luego aumentar progresivamente los tiempos en cada paso.

13.Hilo de aire	Realizar una inspiración profunda por la nariz, retener el aire por unos segundos y luego expulsar el aire sobre el dorso de la mano derecha como si se estuviera silbando. Inicialmente la espiración durará 15 segundos aprox. para luego ir progresando hasta llegar a los 60 segundos Luego de lograr el anterior ejercicio se puede reemplazar el silbido por una <i>s, sh, f, j, o z</i> .
14.Conteo	Realizar una inspiración profunda llenando los pulmones desde el fondo para luego expulsar el aire contando en una voz alta sobre una nota pedal. Es recomendable escoger un sonido medio.
<b>Ejercicios de vocalización:</b> Los ejercicios de vocalización están enfocados en la apertura de la garganta para evitar la tensión muscular durante la emisión. Los ejemplos ilustrados para la emisión deben ser trasportados por semitonos abarcando la tesitura de la voz.	
15. Movimiento laríngeo	Utilizando la sensación de un bostezo realizar una inspiración profunda, luego bajar y subir la laringe y prestar atención al espacio que se genera en la garganta mediante este movimiento. Se puede asociar la apertura de la garganta con el movimiento de la mano derecha y/o izquierda.
16. Sonido amplio	<p>Resonancia: Realizar el siguiente ejercicio con la sensación de la garganta amplia.</p> <div style="text-align: center;"> <p>C maj7      Fmaj7      C maj7      G7      C maj7</p>  </div>

17. Cantar en "off"

Realizar el ejercicio como aparece ilustrado en la gráfica, como herramienta se puede hacer el uso de cantar en "off". Es decir cantar moviendo la cavidad bucal sin producción sonora. Esta herramienta sirve para hacer consciencia del aire que es expulsado durante la emisión del sonido y la apertura de la garganta que éste produce y luego la asociación que se puede lograr.

Dmaj7    A7    Dmaj7    A7    Dmaj7    A7    Dmaj7

Mm \_\_\_\_\_ i \_\_\_\_\_ o \_\_\_\_\_

18. Activación agudos

Ejercitar los sonidos agudos: Realizar el ejercicio con vibración de labios y lengua.

Ri \_\_\_\_\_ ru \_\_\_\_\_ ro \_\_\_\_\_

Piano


**Entonación:** Realizar la entonación de una canción conocida por los integrantes del ensamble que implique la aplicación de los ejercicios de técnica vocal descritos anteriormente.


- |                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| 19. Entonación de melodías conocidas. | Hacer la presentación de la canción <i>Un segundo en el camino</i> (Anexo G) organizada en tres partes.<br><b>1.</b> Indicar la intensidad de la canción por medio de la imitación.<br><b>2.</b> Hacer especial énfasis en las articulaciones de las palabras, la dosificación del aire y la memorización.<br><b>3.</b> Hacer revisión individual de la emisión del sonido y la afinación. |
|---------------------------------------|--|

### Análisis General

- ✓ Los ejercicios de rotación de articulaciones evidencian algunos problemas de equilibrio, en el momento de subir las piernas o de hacer la rotación de la caja torácica la mayoría de integrantes hace los ejercicios sin esforzarse. No obstante al trabajar la postura corporal durante gran parte de la sesión con la manos en la cintura mejoró el sonido haciéndolo intenso y con afinación precisa.
- ✓ Se observa una evolución en los ejercicios de dosificación del aire, la mayoría de los integrantes prolongan su espiración por medio de la repetición del ejercicio.
- ✓ Los masajes en la garganta y la invitación a la apertura de la misma producen una continua sensación de bostezo, la cual brinda mayor volumen y proyección a la voz. Esto obedece a la relajación que se produce en los músculos cercanos a la laringe.
- ✓ El resultado sonoro logrado en la entonación de la canción *Un segundo en el camino* fue satisfactorio. En primer lugar la imitación fue el mejor recurso utilizado para comprender las características propias de este género. En segundo lugar la afinación mejoró debido al gran interés que demostraron los integrantes hacia la melodía de la misma.

**Tabla 5:** Taller de formación vocal III – Etapa avanzada

Taller de Formación Vocal III - Etapa Avanzado	
Título: <i>Proyección y falsete</i>	<b>Contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales</b> <i>Emisión</i> <i>Percusión corporal</i>
Duración: <i>20 minutos</i>	<b>Repertorio:</b> Ejercicios de vocalización
Recurso didáctico	Descripción
<b>Ejercicios de vocalización :</b> Estos recursos se plantean para lograr una mejor proyección de la voz	
20. Sonido brillante	<p>Realizar vibración de labios y la lengua con glisandos descendentes y ascendentes. Como herramienta para lograr una buena sonoridad se pueden dar indicaciones como haciendo sonido de trompetas o centrando la atención en la vibración de los ojos.</p>  <p>The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, written in G major (one sharp) and 4/4 time. It contains the lyrics 'Si i i a a a a' with notes and rests corresponding to the syllables. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, also in G major and 4/4 time. The piano part features chords and a simple melodic line in the bass clef.</p>

<p>21. Sonido atrás de la nariz.</p>	<p>Realizar con la letra <i>m</i> el siguiente ejercicio de resonancia. Se puede asociar con la imagen de buscar el sonido detrás de la nariz.</p> <div style="text-align: center;"> <p>Dmaj7    A7    Dmaj7    A7    Dmaj7    A7    Dmaj7</p>  <p>Mm _____ i _____ o _____</p> </div>
<p>22. Gesto asociado a vocales.</p>	<p>Utilizar el ejercicio anterior Agregando las vocales <i>i</i> y <i>o</i>. Para ubicar la sensación se puede asociar con el sonido de un payaso, de la misma manera se puede asociar con el gesto de la mano, en la <i>i</i> indicando un sonido que sale de la nariz y en la <i>o</i> un sonido sale de la boca.</p>
<p>23. Revisión individual</p>	<p>Escuchar a algunos de los integrantes e sugerir correctivos.</p>
<p>24. Mantener la resonancia en cambio de vocales.</p>	<p>Mantener el brillo y la resonancia pasando de la <i>i</i> a la <i>a</i>. En este caso es preciso diferenciar vocales que benefician a los hombres y las mujeres.</p>
<p>25. Explicaciones técnicas</p>	<p>Hablar del falsete como herramienta provisional de homogenización del registro agudo. La asociación es la de cantar con un pequeño flujo de aire adicional en los pliegues vocales.</p>

Piano

Pno.

26.Percusión corporal

Para desarrollar habilidades musicales variadas se realiza el ejercicio anterior con palmeo y zapateo en los acentos indicados en el anterior ejercicio.

### **Análisis General**

- ✓ Las voces se escuchan sanas, sin afecciones aparentes, y sobre todo exploran los sonidos agudos. Se evidencia mucha relajación y libertad en este taller.
- ✓ Cuando se pide un sonido brillante la voz adquiere el volumen que nunca se había escuchado en las anteriores sesiones.
- ✓ Cuando se exagera el sonido brillante se tensiona la garganta, y se pierden armónicos.
- ✓ Naturalmente asumen una postura corporal equilibrada.
- ✓ Pasando a la i se mantiene la resonancia, y al pasar a la o la voz adquiere amplitud y los colores se han unificado.
- ✓ La vocal resuena con potencia.
- ✓ Las voces de las mujeres se escuchan compactas, pero las voces de los hombres se escuchan desiguales.
- ✓ Se realiza la revisión de los hombres y se identifican los errores que son por lo general tensión en cuello.
- ✓ El gesto de la mano permite la concentración de todos los integrantes en la actividad.
- ✓ La vocal u en las mujeres permite abordar con tranquilidad los sonidos agudos.
- ✓ En los ejercicios rítmicos varios de los integrantes mantienen las palmas mientras se realiza la entonación.
- ✓ El proceso vocal del grupo ha avanzado significativamente evidenciando los resultados en la libertad para cantar. Esta libertad brinda a la voz características de gran utilidad para el trabajo vocal.
- ✓ Es necesario abordar ejercicios que involucren en mayor medida el cuerpo ya que cuando se utilizan movimientos y gestos mejora la sonoridad.

## B. Talleres de Formación Auditiva

Los talleres de formación auditiva son quizá los más importantes en el trabajo del ensamble puesto que el trabajo vocal requiere antes que una técnica vocal sólida, el dominio de aspectos auditivos como la afinación. En este sentido es preciso afirmar que el oído es la principal herramienta del cantante de un ensamble vocal.

De acuerdo con lo anterior a continuación se presentan los talleres de formación auditiva en su etapa inicial y avanzada.

**Tabla 6:** Taller de formación auditiva I – Etapa inicial

Taller de Formación Auditiva I – Etapa Inicial	
<p>Título: <i>Audición de grupos vocales</i></p> <p><i>Acople Vocal</i></p>	<p><b>Contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales</b></p> <p><i>Audición activa</i></p> <p><i>Acople vocal</i></p>
<p>Duración: <i>7 minutos c/u</i></p>	<p><b>Repertorio:</b></p> <p>Las chicas</p> <p>Interpretación a cinco voces: Neri per caso</p> <p>Ejercicios de vocalización</p>
Recurso didáctico	Descripción
<p><b>Ejercicios de audición:</b> Con el objetivo de brindar una referente de ensamble vocal se realiza la audición de este grupo vocal.</p>	
<p>1. Audición de grupos del mismo estilo.</p>	<p>Audición Las chicas</p> <p>Con el objetivo de brindar una idea clara acerca del concepto de ensamble vocal se realiza la audición de este grupo vocal.</p> <p>Después de la audición se realizan preguntas libres sobre lo escuchado.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Cuántas voces se distinguen en esta interpretación?</li> <li>2. ¿Cuál fue el efecto vocal que más le llamo la atención?</li> <li>3. ¿Qué imagen les trae esta clase de música?</li> </ol>

**Ejercicios de acople vocal:** Son los ejercicios realizados para homogenizar las voces.

2. Acople vocal

Trabajo de reconocimiento de voces y mezcla de sonido mediante diferentes indicaciones.

El ejercicio:

The musical score is for a vocal exercise in 4/4 time, key of B-flat major. The vocal line consists of eight notes: Si (quarter), i (quarter), i (quarter), a (quarter), a (quarter), a (quarter), a (quarter), and a (quarter). The piano accompaniment is marked 'Piano' and consists of three staves. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

Proceso:

1. Reconocer las voces de los integrantes que cantan muy suave y que necesariamente modifican la sonoridad del grupo.
2. Prestar atención a los diferentes moldes vocales (apertura de la boca, articulación de vocales y consonantes) que pueden beneficiar o perjudicar el empaste vocal.
3. Ubicación en semicírculo para beneficiar la escucha grupal.
4. Nivelar los matices de los integrantes bajando el volumen de los que cantan más fuerte.
4. Detenerse en los sonidos que el director indique y en esas notas igualar el sonido.

### **Análisis General**

- ✓ Mientras están escuchando el audio están quietos, algunos manifiestan aburrimiento, otros marcan ritmo con la cabeza o las manos.
- ✓ Solo dos personas lograron escuchar las 5 voces, los demás tienen una actitud tímida por no saber la respuesta.
- ✓ El efecto vocal que más llamó la atención fue el glisando que realiza el bajo.
- ✓ Las imágenes con las que asociaron este tipo de música fueron: enamoramiento, hombres vestidos de paño cantando muy relajados, muchachos en la playa cantando, como un encuentro de amigos que sin ensayar van haciendo la música fluidamente.
- ✓ De lo anterior se puede deducir que la sonoridad de ensamble a pesar de no distinguir las voces es una sonoridad tranquila, no cercana pero sí de relajación, como música de fácil interpretación. A partir de estas ideas se puede inferir que la música es cercana, el tipo de agrupación no es una sonoridad familiar.
- ✓ Se lograron identificar algunas voces femeninas que acoplan perfectamente con las voces líderes y benefician la sonoridad grupal, los integrantes quedaron sorprendidos de conocer esas voces sin saber de quién eran.
- ✓ Conocer las voces de los integrantes del grupo no es solo labor del director, sino también del grupo en general.
- ✓ Esta actividad de cantar solo frente al grupo produce timidez y probablemente esto haga que la producción vocal no sea real, sin embargo la única manera de perder la timidez es ejercitándose esta actividad.
- ✓ La posición en semicírculo definitivamente beneficia la afinación, y el empaste vocal.

**Tabla 7:** Taller de formación auditiva II – Etapa avanzada

Taller de Formación Auditiva I - Nivel Inicial	
Título: <i>Sonoridades extrañas</i>	Contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales <i>Disociación de sonidos</i>
Duración: <i>15 min</i>	Repertorio: Sonoridades
Recurso didáctico	Descripción
<p><b>Ejercicios de entonación:</b> Para brindar una mayor seguridad en la afinación de melodías se realizan ejercicios de construcción de sonoridades no convencionales.</p>	
3.Acordes campana	<p>El director entrega un sonido básico perteneciente a un acorde no convencional. Entiéndase que un acorde de este tipo antes de cumplir una función armónica sirve para crear diferentes ambientes sonoros</p> <p>Como característica, los acordes deben contener notas cercanas que impliquen mayor concentración para lograr la afinación.</p> <p>Inicialmente la herramienta que se utiliza es el nombre de cada nota y luego se traslada a una sílaba que permita el disfrute de la sonoridad.</p>

Sonoridad 1

Musical score for Sonoridad 1, featuring four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The Soprano part has notes for 'mi' and 'la' in the final two measures. The Alto part has notes for 'do' and 'la' in the final two measures. The Tenor part has notes for 'si' and 'la' in the final two measures. The Bass part has notes for 'sol' and 'la' in the final two measures. All notes are half notes.

4. Acordes campana con acorde adicional.

Sonoridad 2:

Musical score for Sonoridad 2, featuring four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The Soprano part has notes for 'do', 'do', and 're' in the final two measures, with dynamics *p* and *mf*. The Alto part has notes for 'si' and 'do' in the final two measures, with dynamics *p* and *mf*. The Tenor part has notes for 'sol' and 'la' in the final two measures, with dynamics *p* and *mf*. The Bass part has notes for 're' and 'do' in the final two measures, with dynamics *p* and *mf*. All notes are half notes.

5. Acordes campana –  
acorde adicional y sección  
contrapuntística.

### Sonoridad 3:

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano part has a whole note 'sol' in the fourth measure. The Alto part has a half note 'fa' in the third measure and a half note in the fourth measure. The Tenor part has a half note 're' in the third measure and a half note in the fourth measure. The Bass part has a half note 'do' in the first measure and a half note in the second measure.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), measures 5-8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A fermata is placed over the first measure of each part. The Soprano part has notes 'sol do si' in measures 5-7 and 'sol do si' in measure 8. The Alto part has notes 'fa sol sol' in measures 5-7 and 'fa sol sol' in measure 8. The Tenor part has notes 're mi mi' in measures 5-7 and 're mi mi mi' in measure 8. The Bass part has notes 'do si do' in measures 5-7 and 'do si do' in measure 8.

6. Variaciones rítmicas de los acordes.

### Sonoridad 4a:

Musical score for Sonoridad 4a, featuring four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and consists of ten measures. The lyrics are: Soprano: sol sol sol; Alto: re mi re re mi re; Tenor: do do do do do do do do do; Bass: sol la sol sol la sol sol la sol sol la sol.

### Sonoridad 4b:

Musical score for Sonoridad 4b, featuring four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and consists of ten measures. The lyrics are: Soprano: tum tum tum tum tum tum tum u; Alto: tum tum tum tum tum tum tum u; Tenor: tum tum tum tum tum tum tum u; Bass: tum tum tum tum tum tum tum u. The score includes first and second endings and a '3' (triple) marking. An 'Eco' effect is indicated above the Soprano part.

### **Análisis General**

- ✓ Al comienzo la actividad resulta ser extraña para los integrantes.
- ✓ Como herramientas para lograr la afinación se utilizan puntos de apoyo en nota común en los cuales los integrantes corroboran las alturas de los sonidos.
- ✓ En la segunda sonoridad el acorde resulto produciendo una sensación de misterio el cual fue llamativo para el grupo en general, las voces inmediatamente asociaron el sentimiento y adquirieron redondez y oscuridad.
- ✓ La imitación de acordes sobre todo cuando la disposición es cerrada supone un esfuerzo mayor por parte de los integrantes.
- ✓ La actividad requiere de un alto grado de concentración.
- ✓ Luego de apropiada la sonoridad sirvió como piso armónico para hacer una improvisación vocal.
- ✓ La sonoridad también es modificada con la dirección de la mano, y cuando otros integrantes moldean el sonido el resultado sonoro también cambia.

# C.Taller de Improvisación-creación

Realizar una improvisación musical implica un alto nivel de desarrollo musical, por tal motivo lo que se presenta a continuación son solo ejercicios de acercamiento a la improvisación enfocados a la creación de fragmentos musicales.

**Tabla 8:** Taller de improvisación-creación I

Taller de improvisación-creación I	
<b>Título:</b> <i>Improvisación y creación del intermedio del manisero</i> <i>Composición introducción del manisero</i>	<b>Contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales</b> <i>Improvisación</i> <i>Creación</i>
<b>Duración:</b> 20 minutos	<b>Repertorio:</b> El manisero
Recurso didáctico	Descripción
<b>Ejercicios acercamiento a la creación</b>	
1. Creación a partir de un texto.	<p>Entregar a cada grupo de voces del ensamble un fragmento de la canción el manisero, e invitar a improvisar hasta encontrar una idea ritmo melódico llamativo y sencilla.</p> <p>Se puede ofrecer apoyo armónico para que todas las ideas giren en la misma tonalidad.</p> <p>Acompañamiento: G Am G D7</p> <p>Frase: Ya llegó el manisero</p>

2. Creación a partir de una obra	<p>A partir de la introducción interpretada de la obra <i>El Manisero</i>, se realiza una nueva propuesta que lleve al grupo a una sonoridad de ensamble vocal.</p> <p>Indicaciones para el proceso</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ubicar a cada voz en un registro más cómodo.</li> <li>2. Realizar una propuesta novedosa melódicamente.</li> </ol>
----------------------------------	--

#### **Análisis General**

- ✓ Inicialmente la actividad produjo timidez, es decir temor a no hacer un trabajo que cuente con el aval de grupo en general.
- ✓ Después de transcurrida la primera parte del ejercicio, en los grupos se empiezan a denotar algunos líderes que motivan las ideas, y concretan el ejercicio
- ✓ Al final del ejercicio cada grupo presenta su propuesta, acto seguido el director transcribe las ideas y concreta el intermedio de la obra la cual está elaborada a partir de ostinatos. (Anexo J )
- ✓ El proceso de reelaboración de la obra *El Manisero* fue orientado por el director. En dicho proceso se reubicaron las voces, se realizaron algunos cortes musicales concluyendo un trabajo musical más complejo y llamativo que el realizado anteriormente. (Anexo K)

**Tabla 9:** Taller de improvisación-creación II

Taller de improvisación-creación II	
Título: <i>Taller de improvisación</i>	Contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales <i>Imitación</i>
Duración: <i>30 minutos en dos sesiones</i>	Repertorio: Ejercicios de improvisación
Recurso didáctico	Descripción
<b>Ejercicios acercamiento a la improvisación.</b>	
1. Imitación de motivos melódicos.	Como preparación se realizan ejercicios de entonación en la escala de Bb mayor: Escala ascendente y descendente, secuencias e imitación de motivos.  Ubicados en círculo y con la ayuda el acompañamiento armónico sobre la función de tónica en la misma tonalidad, cada integrante expresa distintos motivos melódicos que todo el grupo imitará.
2. Scat	Realizar una breve explicación de los fonemas más convenientes en la improvisación melódica (b y d) y rítmica (p, t y k)
3. Variaciones melódicas, rítmicas e interpretativas.	A partir de la improvisación de motivos realizar: 1. Desplazamiento del tiempo fuerte. 2. Modificaciones melódicas y rítmicas a los motivos propuestos.

	3. Agregar sonidos a los motivos propuestos (ampliación).
4. Creación de fragmento musical.	Por medio de la improvisación de motivos melódicos, crear un fragmento musical.

#### **Análisis General**

- ✓ En la primera entonación se evidencia desafinación en los intervalos.
- ✓ Cuando se realizan las imitaciones de las improvisaciones no se retienen con facilidad las sílabas utilizadas, se genera un ambiente de gracioso por las constantes equivocaciones del grupo en general.
- ✓ En los últimos ejercicios se empieza a estabilizar la imitación sobre todo en los motivos finales.
- ✓ Las secuencias requieren de un mayor entrenamiento musical.
- ✓ Los motivos improvisados son cortos, con ideas musicalmente coherentes, en algunos casos se pierden de la tonalidad.
- ✓ La segunda sesión realizada tres meses después arrojó resultados favorables, en primer lugar las voces están más seguras y no se evidencia temor en el ejercicio de improvisación.
- ✓ En esta ocasión no se observan desafinaciones al improvisar.

- ✓ Al finalizar la segunda sesión se tomaron algunos motivos de la actividad y se creó este fragmento musical.

## Improvisación Bb Mayor

Ensamble Músico-vocal

The musical score is for a vocal ensemble in Bb Major, 4/4 time. It consists of four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: pa pa pa ra ra pa — pa pa pa ra ra pa — du da — du ru du du da — du da — du ru du du da — pa pa ra pa ra ra pa — pa pa — pa pa ra pa ra ra pa — pa pa — dum dim da dum dum da — dum dim da dum dum da —. The Soprano part has a melodic line with some rests. The Alto part has a melodic line with triplets. The Tenor part has a rhythmic line with triplets. The Bass part has a rhythmic line with triplets.

### **6.3.2 Montaje de repertorio y puesta en escena**

El montaje del repertorio y su posterior puesta en escena son aspectos de gran importancia en la conformación del Ensemble-músico vocal. Dado que en estos aspectos se aplican los conocimientos adquiridos en los talleres de formación.

Para desarrollar estos dos aspectos se recurre al análisis musical de las obras puesto que es la herramienta que brinda claridad con respecto a las dificultades técnicas de las obras.



A continuación se presenta el repertorio del Grupo Institucional segmentado en inicial y avanzado, y los recursos didácticos utilizados para el montaje y puesta en escena del mismo.

## Repertorio Inicial

Se plantea el montaje de dos obras sencillas: *Si los hombres han llegado hasta la luna* y *El manisero* que permitan que la agrupación desarrolle habilidades básicas para luego pasar a un repertorio avanzado.

**Tabla 10:** Generalidades de la obra Iniciales

Categoría		Descripción
<b>Obra</b>	Si los hombres han llegado hasta la Luna (anexo H)	El manisero (anexo I)
<b>Autor</b>	Grupo español Siempre así	Moisés Simons
<b>Arreglista</b>	John Alexander Munévar Andrade	Anónimo
<b>Adaptación</b>	-	John Alexander Munévar Andrade
<b>Tonalidad</b>	Mi mayor y Fa mayor	Sol mayor
<b>Formato</b>	tres voces (Soprano, contralto y tenor)	Cuatro voces (soprano, contralto, tenor y bajo)
<b>Género</b>	Rumba Flamenca	Son
<b>Idioma</b>	Español	Español
<b>Estructura general</b>	Introducción Estrofa I y II Coro Estrofa III y IV Coro Intermedio Modulación Estrofa I	Introducción Pregón Estrofa I Pregón Estrofa II Intermedio Pregón Final

	Coro Coda	
<b>Textura</b>	En las estrofas es polifónica, en el coro se utiliza la homofónica.	La textura es polifónica en la toda la obra a excepción del final del intermedio en donde se canta a unísono.
<b>Rango vocal</b>		
<b>Dificultades técnicas</b>	<p>(Anexo H)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ostinato rítmico en la contralto</li> <li>2. Sincopa externa en la soprano</li> <li>3. Cromatismo descendente en la soprano</li> <li>4. Registro agudo y movimiento melódico en el tenor</li> <li>5. Homofonía por intervalos de terceras</li> <li>6. Registro agudo en la Contralto</li> <li>7. Sección modulante en el tenor</li> </ol>	<p>(Anexo I)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bordadura cromática</li> <li>2. Sincopa externa en el bajo</li> <li>3. Terceras paralelas</li> <li>4. Registro agudo en la contralto</li> <li>5. Cambio de modo</li> <li>6. Registro agudo en los bajos</li> <li>7. Registro agudo en las voces agudas.</li> </ol>
<b>Color de voz o timbre</b>	Sonido Sob	Sonido Belting
<b>Ornamentos</b>	Glisandos	Glisandos
<b>Acompañamiento instrumental</b>	Guitarra acústica y huevitos	Guitarra acústica y clave
<b>Observaciones Generales</b>	Esta canción hace parte del contexto de los integrantes, fue difundida por las emisoras radiales de la ciudad de Bogotá en el	Esta canción es tradicional de Cuba, hoy en día se considera como del repertorio universal latino.



año 2003.	Fue escogida como segundo obra para montaje por facilidad de montaje y porque es el primer acercamiento a la música de ensamble vocal ya que por su presencia de ostinatos se pueden incluir efectos vocales en ella.
Fue escogida como parte del repertorio porque favorece las voces masculinas ya que son encargados de la melodía principal. El papel que cumplen las voces femeninas es secundario.	

## Repertorio Avanzado

Las obras que hacen parte de este repertorio son New York New York y Medley Michael Jackson.

**Tabla 11:** Generalidades de las obras avanzadas.

Categoría		Descripción
<b>Obra</b>	New York, New York (anexo L)	Michael Jackson Medley (Anexo M)
<b>Autor</b>	Música: John Kander / Texto: Fred Ebb	Sam Tsui
<b>Arreglista</b>	José L. Blasco	Kurt Schneider
<b>Adaptación</b>		
<b>Tonalidad</b>	Fa Mayor	Sol mayor y Mi menor
<b>Formato</b>	Cuatro voces (Soprano, contralto, tenor y bajo)	Cinco solistas (2 mujeres y 3 hombres) y cuatro voces (Soprano, contralto, tenor y bajo)
<b>Género</b>	Jazz	Pop
<b>Idioma</b>	Ingles	Ingles
<b>Estructura</b>	Introducción	Introducción

<b>general</b>	Estrofa I y II Estribillo Estrofa III Estribillo Final	Canción 1 Canción 2 Mezcla Tercera canción Cuarta canción Quinta canción Quinteto Final
<b>Textura</b>	En su gran mayoría es homofónica.	Toda la obra es polifónica a excepción del fragmento modulante al VI grado.
<b>Rango vocal</b>		
<b>Dificultades técnicas</b>	(Anexo L) 1.Homofonía 2.Cromatismo en las líneas melódicas 3.Registro muy grave del bajo 4.Registro agudo del tenor 5.Bordadura cromática 6.Armonia jazz	(Anexo M) 1.Sincopa voces femeninas 2.Sonido de larga duración 3.Ostinado en el tenor 4.Sincopa externa en la contralto 5.Ostinato en la soprano 6.Registro agudo chico 1

		<p>7. Afinación sección homofónica</p> <p>8. Sonidos cortos y sincopados en la soprano, contralto y tenor.</p> <p>9. Afinación en Ostinato rítmico del bajo</p> <p>10. Secciones variantes</p> <p>11. Alteraciones</p> <p>12. Eco en voces femeninas</p> <p>13. Registro agudo chico 2</p> <p>14. Entrada del chico 3</p> <p>15. Nuevo Ostinato en Chica 2</p> <p>16. Sección en silencio</p>
<b>Color de voz o timbre</b>	Sonido Twang	Belting
<b>Ornamentos</b>	Glisandos, ataque glótico.	Glisandos, vibrato en solistas, ataque glótico, falsete.
<b>Acompañamiento instrumental</b>	Piano	Piano
<b>Observaciones Generales</b>	Requiere imitación vocal play	Beatboxing Vocal play (bajo eléctrico)

A partir de la experiencia a continuación se presentan los recursos utilizados en el montaje del repertorio inicial y avanzado.

**Tabla 12:** Montaje de repertorio – Recursos didácticos

Recurso didáctico	Descripción
1. Presentación de la obra	Para que el integrante conozca la estructura general de la obra y elabore un concepto de la misma, se realiza una presentación de la misma por medio de una grabación o interpretación en vivo.
2. Conocer todas las voces	Sobre todo en las obras iniciales se enseñan todas las voces, de esta manera se elabora un conocimiento global del funcionamiento de todas las voces.
3. Hacer cambios de velocidad	Cuando se evidencien inseguridades melódicas, rítmicas o interpretativas conviene realizar cambios de tempo hasta solucionar estos pasajes, luego aumentar progresivamente el tempo hasta llegar a la velocidad real de la obra.
4. Cantar en falsete	Este ejercicio es útil en las obras iniciales para que el cantante se obligue a escuchar a las demás voces. Adicionalmente un sonido en falsete otorga mayor facilidad para abordar el registro agudo. (Es recomendable no exceder su uso pues puede ocasionar fatiga vocal)
5. Palmear el ritmo propio	Con las palmas se realiza el ritmo de los fragmentos inseguros.
6. Marcar el pulso	Para abordar las sincopas existentes en las obras se marca el pulso y a partir de éste se relacionan los sonidos fuera de los tiempos fuertes.
7. Vocalizar	Como herramienta para optimizar la afinación se utilizan vocales o sílabas que faciliten la entonación de los fragmentos requeridos.
8. Relacionar gesto-giro melódico	Para tener una imagen mental concreta del movimiento melódico de ciertos pasajes, se utiliza el movimiento ascendente o descendente de la mano según sea la dirección de los intervalos.
9. Intercalar solistas	Ubicar a los integrantes con voces más desarrolladas en el centro de la cuerda. Esto beneficia la afinación y el

	acople de estas voces sobresalientes.
10. Utilizar acompañamiento armónico	Incluir instrumentos musicales acordes al género de las obras a montar.
11. Escuchar acompañamiento instrumental	Como herramienta para dar un referente melódico a los cantantes se utiliza un instrumento musical y se les invita imitar su sonido.
12. Pararse en las notas	Para conectar las secciones de una obra o para solucionar sonidos inseguros puede detenerse en estos como si hubiera una fermata.
13. Cantar uno a uno	Cada integrante entona los fragmentos requeridos para el montaje. Esta herramienta es de vital importancia puesto que además de desarrollar la seguridad, permite que el director y el grupo en general conozcan las voces y detecten los errores.
14. Articular	A partir de la articulación de los las consonantes se desarrolla la afinación, la proyección vocal y se beneficia la interpretación.
15. Brindar nota inicial	Herramienta para ser utilizada las cuales no hay una introducción instrumental y deben comenzar las voces sin algún referente sonoro anterior.
16. Explicar sonido vocal	Realizar las explicaciones necesarias con respecto a la técnica vocal para que el cantante produzca el sonido que requiere la obra.
17. Activar de la mirada	Dar actividad a la mirada por medios expresivos inspirados en la obra. En otras palabras es interpretar las obras con la mirada, esto permite una mejor puesta en escena.
18. Afecto Camaleón	Lograr igualar la voz con la de los demás integrantes.
19. Relacionar las emociones-afinación	Para mejorar la afinación
20. Exagerar el error	Tomar el error que se evidencia durante el montaje y exagerarlo, esto contribuye al integrante puesto que identifica el sonido que debe arreglarse.
21. Interpretar	Tomar las ideas expresadas por el texto y relacionarlas con la música, luego identificar los matices y efectos vocales que se pueden utilizar en la obra.

22.Cambiar la disposición	Mover las voces (sopranos-contraltos-tenores-bajos) hasta encontrar la sonoridad que más se acomode a la requerida en la obra.
23.Utilizar el staccato	Para solucionar problemas de melódicos y rítmicos se utiliza el staccato.
24.Imitación	Es una herramienta didáctica indispensable para solucionar problemas musicales de todo tipo. Adicionalmente es un factor indispensable para la imitación instrumental.
25.Crear sonidos y fragmentos	Como herramienta indispensable en un ensamble vocal se debe utilizar la creación de fragmentos musicales aplicables en la obra.
26.Gesto de dirección	Para optimizar el ritmo, el director puede hacer uso del gesto de dirección. Se debe hacer un breve explicación con el objetivo de crear un mismo lenguaje entre las partes.
27.Cantar a capella	Se puede omitir el acompañamiento instrumental para brindar mayor seguridad en la afinación.
28.Ensayos parciales	Organizar ensayos por voces en los cuales se detenga en la corrección minuciosa de los errores.
29. Los Efectos vocales	Utilizar efectos vocales para dar vida a la obra.
30.Los Octetos	Subdividir el grupo en octetos para la interpretación de las obras. Este recurso didáctico beneficia la seguridad individual y se ve reflejada en la puesta en escena.
31. Rezar texto	Este recurso beneficia la dicción del texto relacionada con la melodía y el ritmo.
32.Conciencia de los ostinatos presentes en las obras	Utilizada en mayor medida para la memorización del repertorio avanzado.
33. .La partitura	Es una herramienta de gran valor pues aunque de ella no se decodifiquen todos los símbolos, sirve como soporte visual al recuerdo sonoro que el integrante posee.
34 Campamento de ensayos	Implicar alejarse de las actividades cotidianas y dedicarse al montaje de las obras. Es utilizado en especial en el montaje de obras avanzadas.
35. Compañero soporte	Consiste en la ayuda que se puede encontrar en otro integrante del grupo con un mayor desarrollo de las habilidades musicales.

36. Sonoridad completa

Es de vital importancia trabajar con la sonoridad completa de una obra, es decir, con el sonido de todas las voces.  
Esto beneficia la memorización y la afinación.

Con el montaje de estas obras y su presentación en el Festival de Coros Universitarios realizado en el mes de noviembre de 2011 en la Universidad de la Sabana se da por terminado trabajo de investigación realizado con el Ensamble Músico vocal de la Universidad Nacional de Colombia.

## CONCLUSIONES

A partir del desarrollo de esta investigación se llega a las siguientes conclusiones:

- El trabajo vocal en los ensambles vocales tiene pilares conceptuales que redimensionan la concepción coral tradicional, la voz en esta clase de agrupaciones tiene toda una posibilidad de sonido y de efectos vocales que permiten el montaje y desarrollo de repertorio contemporáneo-popular.
- La conformación de un ensamble vocal debe ser estructurada bajo la mirada de acciones sistémicas claramente definidas y articuladas bajo un enfoque pedagógico pertinente, para que de esta manera, se superen visiones pedagógicas vistas como acciones sueltas sin articulación entre ellas. De ahí la importancia que el maestro pedagogo musical tenga una visión holística sin perder de vista la integración de las partes. Esto quiere decir, que para el trabajo de conformación de un ensamble vocal el director debe saber integrar análisis, la interpretación, lo procedimental y demás recursos de una forma general y particular del todo con las partes.
- Es importante concebir el trabajo vocal como una unidad que recoge e integra, los componentes no solo procedimentales sino que se hace conciencia de los aspectos cognitivos y ante todo actitudinales para el buen desempeño y eficacia en los montajes. A través de las reflexiones de grupo y entre integrantes se construye nuevos compromisos de actuación dentro de la actividad vocal. Esto significa, que lo actitudinal es visto como un cambio favorable en el respeto por el trabajo de todos.
- Este tipo de agrupaciones enriquecen y transforman la dinámica de la enseñanza musical porque permiten reconocer las distintas formas de

aprendizaje de los estudiantes. Esto permite desarrollar nuevas competencias docentes.

- Aunque este trabajo de investigación está enfocado en un grupo en específico no quiere decir que no pueda adaptarse a otro tipo de experiencias. Con esto se aclara que aún se pueden desarrollar muchas estrategias pedagógicas para incluir a personas empíricas en esta clase de propuestas novedosas.
- Con base en el proceso realizado se ha despertado el interés por desarrollar este tipo de experiencias que de una manera u otra permiten crear cultura que fortalece de muchas maneras el ambiente musical de la Universidad Nacional.
- El proceso de investigación cumplió las expectativas propuestas puesto que brindó una visión clara acerca de los ensambles vocales y de los aspectos necesarios para su conformación.

## BIBLIOGRAFÍA

CLAYTON, Peter y GAMMOND, Peter. Jazz A-Z: guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz. Madrid, Althea– Taurus – Alfaguara. 1989. P.38

GONZÁLEZ, Angélica y GONZÁLEZ, Paola. La exploración de la voz y los efectos vocales evidenciados en la propuesta musical del grupo femenino “Vocal Quality”. Bogotá D. C., 2011. 98 p. Monografía (Licenciatura en Música). Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Educación Musical.

GONZÁLEZ, Pedro. Diccionario técnico Akal de Términos Musicales. Madrid España :Akal, 2000. P. 217.

GONZÁLEZ, Pedro. Diccionario técnico Akal de Términos Musicales. Madrid España: Akal, 2000. P. 217.

MARTIN, Denis-constant. El nacimiento del góspel moderno. EN : \_\_\_\_\_. El Gospel Afroamericano: De los espirituales al rap religioso. Madrid España: Akal, 2001. P. 63 – 67.

\_\_\_\_\_ De los cuartetos a los grandes coros. En : \_\_\_\_\_. El Gospel Afroamericano: De los espirituales al rap religioso. Madrid España :Akal, 2001. P. 69 – 89.

MARULANDA, Octavio y GONZALEZ, Gladys. Palabra Sonora : Vocabulario de la música. Santiago de Cali: Funmúsica, 1995. P. 40.

NIEMACK, Judy. Hear It Sing It!: Exploring Modal Jazz. S.n. s. f.  
SCHOLLES, Percy. Diccionario Oxford de la Música. Madrid España :Hedesa/Hermes/Sudamericana. 1984. T.I., p 461

STOLOFF, Bob. Scat: Vocal improvisation techniques. Estados Unidos: Gerard and Sarzin Publishing. 1996 p.6-14.

## CIBERGRAFÍA

BARBERSHOP HARMONY'S HISTORICAL ROOTS. En: Sweet Adelines Internacional. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.capitalcitychorus.net/About/history.html>>.

BIO. En :<<http://www.newyorkvoices.com/>>. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.newyorkvoices.com/>>.

BIOGRAPHY. En :<<http://take6.com>>. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://take6.com/#/bio>>.

CASADO, Ana. Collage a capella: La música sin instrumentos. En: Fundación caja Madrid. [Documento PDF]. [Consultado el 2 de octubre de 2011].

CLUB FOR FIVE BAND. En :<<http://www.clubforfive.fi> >. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.clubforfive.fi/site/band/?lang=en>  
<http://musicantaveus.wordpress.com/vocal-groups/club-for-five/>>.

CONCERTS TOUCHÉ. En : Music Fest Vancouver. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.musicfestvancouver.ca/home/artistInfo.php?id=484>>.

GEMA 4. En :<<http://atiza.com> >. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://atiza.com/grupo.php?Grupo=GEMA4> >.

GEMA 4. En: Pagina Comunitaria sobre Acapella music. [En línea]. Barcelona, 2004. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://es-es.facebook.com/pages/Gema-4/205008276221628?sk=info>>.

NATURALLY 7 En: <<http://www.naturallyseven.com> >. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.naturallyseven.com/biographies/naturally-7>>.

SHEEHAN, Krista. Barbershop Quartet History. En :<<http://www.ehow.com>>. [En línea] [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <[http://www.ehow.com/about\\_6723386\\_barbershop-quartet-history.html](http://www.ehow.com/about_6723386_barbershop-quartet-history.html)>

SHORT GROUP INFO.En :<<http://www.realgroup.se/>>. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <[http://www.realgroup.se/index.php?option=com\\_content&view=article&id=20%3Ashortgroup-info&catid=8%3Agroup-info&Itemid=27&lang=n](http://www.realgroup.se/index.php?option=com_content&view=article&id=20%3Ashortgroup-info&catid=8%3Agroup-info&Itemid=27&lang=n)>

SINGERS UNLIMITED.En :En :<<http://www.singers.com>> . [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.singers.com/group/Singers-Unlimited/>>.

THE MANHATTAN TRANSFER. En :<<http://www.apoloybaco.com>>.[En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.apoloybaco.com/manhattantransferbiografia.htm>>.

THE ORIGINIS OF BARBERSHOP HARMONY.En :<<http://www.acappellafoundation.org>>. [Página HTML]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.acappellafoundation.org/essay/bbshistory.html>>

THE SWINGLE SINGERS. En: Pere Porta Concerts. En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <[http://server.lepetitdot.com/porta/index.php?option=com\\_content&view=article&id=186%3Athe-swingle-singers&catid=41%3Aproyectos&Itemid=59&lang=es](http://server.lepetitdot.com/porta/index.php?option=com_content&view=article&id=186%3Athe-swingle-singers&catid=41%3Aproyectos&Itemid=59&lang=es)>.

THE SWINGLE SINGERS.En :<<http://www.lastfm.es>>.[En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.lastfm.es/music/The+Swingle+Singers>>.

TMT HISTORY.En : The Manhattan Transfer the Oficial Site. >.[En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://manhattantransfer.net/about/>>.

TRIO ESPERANCA. En :<<http://www.singers.com>> . [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en <<http://www.singers.com/group/Trio-Esperanca/>>.

VOCAL SAMPLING. En :<<http://www.salsa-in-cuba.com>>. [En línea]. [Consultado el 25 de octubre de 2011]. Disponible en<[http://www.salsa-in-cuba.com/esp/artista\\_vocal\\_sampling.html](http://www.salsa-in-cuba.com/esp/artista_vocal_sampling.html)>.

## ANEXOS

### Anexo A

Entrevista

**Entrevistador:** John Alexander Munévar Andrade, estudiante de X semestre de Licenciatura en Música de la Universidad Nacional.

**Entrevistado:** Freddy Lafont, músico cubano fundador del ensamble: Vocal Sampling.

**Fecha:** Mayo 5 de 2011.

### Preguntas

¿Cuál es la diferencia entre ensamble vocal y ensamble coral?

¿Cómo fue el desarrollo de lo ensambles vocales en Cuba?

¿Se puede decir que un ensamble vocal tiene una sonoridad particular?

¿Cuáles son las influencias musicales que lo llevaron a ser director de esta clase de agrupaciones?



¿Cuáles son los aspectos más relevantes en el proceso de conformación de un ensamble vocal?

¿Cómo es el proceso que se debe seguir para conformar un ensamble vocal?

¿Qué etapas se deben cumplir?

## Anexo B

### Actividades de diagnóstico vocal

Contenidos Procedimentales – Trabajo vocal	
Actividades	Descripción
Audiciones individuales	Audiciones individuales en las que se interpreta una melodía con o sin acompañamiento instrumental.
Ejercicios de respiración y Continuum vertical	<p>Ejercicios de inspiración y expiración del aire asociada con imágenes mentales.</p> <p><i>Continuum vertical:</i></p> <p>Inspiración acompañada del movimiento circular de la mano y el brazo derecho empezando en la nariz y descendiendo hasta el ombligo, luego ascendiendo con la expiración hasta el lugar de inicio.</p> <p>Como una variación del ejercicio se acompaña el proceso de expiración con emisión sonora.</p> <p>Ejercicio 1</p> 
Vocalización	<p>Producir el sonido con una <i>m</i>. Los ejercicios deben modularse descendentemente y pasando por el registro medio de la voz.</p> <p>Ejercicio 2</p> 

Trasparar la sensación de la consonante a las siguientes sílabas.

### Ejercicio 3

Musical score for Exercise 3. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It starts with a fermata over the first note, followed by a series of eighth notes. The lyrics are "du e da e du". The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. A piano dynamic marking "Pno." is present.

El siguiente ejercicio debe realizarse a un volumen medio apoyándose en la consonante explosiva

### Ejercicio 4

Musical score for Exercise 4. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with the lyrics "Pom pom pom pom pom". The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. A piano dynamic marking "Pno." is present.

El siguiente ejercicio debe realizarse a un volumen bajo sin sobrepasar el volumen de los demás integrantes.

### Ejercicio 5

Musical score for Exercise 5. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of quarter notes with the lyrics "i - i i i i". The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. A piano dynamic marking "p" is present, and a forte dynamic marking "f" is present at the end of the piece. A piano dynamic marking "Pno." is present.

## Anexo C

### Característica vocales integrantes del Ensamble Músico-vocal

Nombre	Registro Agudo-grave	Clasificación	Facilidad para Efectos vocales (imitación)	Facilidad de acople (mezcla)	Facilidad para ser solista
<b>Zaira Pabón</b>	La – Fa	Soprano	NO	NO	SI
<b>Lizeth Fonseca</b>	Mi – Si b	Soprano	NO	SI	NO
<b>Camila Martínez</b>		Soprano	NO	NO	SI
<b>Lina Gélvez</b>	Do # (sobreagudo) – Mi	Soprano	SI	SI	SI
<b>Andrea Romero</b>	La b – Mi	Soprano	SI	SI	NO
<b>Vivian Alarcón</b>	La b –Mi	Soprano	SI	SI	NO
<b>Linda Correa</b>	Mi – La b (medio)	Mezzosoprano	NO	SI	SI
<b>Daniela Ortiz</b>		Mezzosoprano	NO	SI	NO
<b>Luis Fernando La Rota</b>	Fa – Si b	Tenor	NO	NO	SI
<b>Miguel Ángel Munévar</b>	Sol – Fa #	Tenor	SI	NO	SI
<b>Jorge Jiménez</b>	Sol – Si b	Tenor	NO	SI	SI
<b>Andrés Manosalva</b>	La b – La	Tenor	NO	SI	NO
<b>Juan Manuel Hernández</b>		Tenor	SI	NO	SI

## Anexo D

Desarrollo auditivo de los integrantes del ensamble Músico-vocal

Nombre	Entonación	Afinación	Discriminación de melodías	Disociación de melodías
Zaira Pabón	SI	NO	SI	SI
Lizeth Fonseca	SI	NO	SI	NO
Camila Martínez	SI	SI	SI	SI
Lina Gélvez	SI	SI	SI	SI
Andrea Romero	SI	SI	SI	SI
Vivian Alarcón	SI	NO	SI	NO
Linda Correa	SI	NO	SI	NO
Daniela Ortiz	SI	NO	SI	NO
Luis Fernando La Rota	SI	NO	SI	SI
Miguel Ángel Munévar	SI	SI	SI	SI
Jorge Jiménez	SI	NO	NO	NO
Andrés Manosalva	SI	NO	SI	NO
Juan Manuel Hernández	SI	SI	SI	SI

## Anexo E

### Canción La Muela

# La Muela

## Cumbia

Pitti Martínez

Al po bre de Se bas tian se lea ca i dou na

5 1. 2.  
mue la al po mue la que si que no que no qui reir a las

10  
cua que no que no que si que se que de con laa bue la

15  
que le pon gan o tra mue la el qui re qu no sea de bu rro

19  
que le pon gan o tra

20  
mue la el qui re que sea ti bu ron hay se bas tian po bre de se bas tian

Anexo F

Canción Lo mejor de mi vida eres tú

# Lo mejor de mi vida eres tú

Ricky Martin

Cm Ab Eb Bb  
1. te re re re e e te re re te re re re e e te re re

5 Bb Cm Ab Eb  
2. e e ay no me di gas no sies con des al go da me lo

9 Bb Cm Ab Eb  
por que lle go la ho ra dees tar con mi go pues el des ti no a

13 Bb Cm Ab  
sí loes cri bió si es a mor a bra za me con ga nas si no lo es tal

17 Fm Ab Cm  
vez se rá ma ña na es tan do jun tos mi mun do se lle na de luz

20 lo me jor de mi vi dae res tú

## Anexo G

### Canción Un segundo en el camino

# Un segundo en el camino

Tomada del reality español Operación Triunfo

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is accompanied by guitar chords indicated above the staff. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The score consists of eight lines of music, each starting with a measure number (5, 9, 13, 17, 21, 25, 29).

Chords: G, Em, Am, D, F, C.

Lyrics:

Ven de\_\_\_ ja te\_\_\_ lle var\_\_\_ por\_\_\_ el co\_\_\_ ra  
zón no\_\_\_ te rin\_\_\_ das nun cay ya ve\_\_\_ rás  
le\_\_\_ jos lle\_\_\_ ga rás\_\_\_ si\_\_\_ te fal\_\_\_ ta  
fuer za en el\_\_\_ ca mi\_\_\_ no sa bes bien que con ta rás\_\_\_ con mi go  
di me lo que quie res di me lo que pien sas di me lo que sien tas cuan\_\_\_ do lo sien tas  
di me\_\_\_ lo\_\_\_ que sien tas y no\_\_\_ tea\_\_\_ rre pien tas  
di me que tu pue des di me que tu sue ñas no te de ses pe res cuan\_\_\_ do te pier das  
di me\_\_\_ lo\_\_\_ que in ten tas y no\_\_\_ tea\_\_\_ rre pen ti ras

# Si los hombres han llegado hasta la luna

Rumba flamenca

Grupo español Siempre así  
John Munévar

The musical score is written for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) voices. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The lyrics are in Spanish and describe the moon landing. The score is divided into systems, with measures 1-4, 5-8, 9-12, and 13-16. Red boxes highlight specific musical phrases in the Alto and Tenor parts.

**System 1 (Measures 1-4):**

- Soprano: sa sa — sa sa sa sa — sa sa sa
- Alto: tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum
- Tenor: (rest)

**System 2 (Measures 5-8):**

- Soprano: sa sa — pam pam — pam — pam pam pam pam —
- Alto: tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum
- Tenor: Si los hom bres han lle ga — dohas ta la lu — na

**System 3 (Measures 9-12):**

- Soprano: — pam pam pam pam — pam — pam pam pam pam —
- Alto: tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum
- Tenor: si des de Se vi — lla pue — soha blar con al quien quees tanen

**System 4 (Measures 13-16):**

- Soprano: — pam pam pam pam — pam pam pam —
- Alto: tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum tu cu tum
- Tenor: Nue va York si la me di ci na cu — ra lo que an tes e rau na

17

S — pam pam

A tu cu tum tu cu tum tu cu tum

T 8 muer te se gu ra di me por que noes po si — ble nues troa mor —

21

S pam similar

A tu cu tum similar

T 8 Si la be lla con un be so con vir tíoa la bes tiaen un

25

S — ga lan si las flo res se mar chi tan y mas tar de vuel ven a —

A

T 8

29

S — bro tar sihay a bue los que se quie ren y sua mor es to do lo

A

T 8

33

S

A

T

que tie nen di me por que no lo va mos ain ten tar

37

S

A

T

teen via réun ra mo de be sos quehi ce con mi co ra zón

41

S

A

T

yen el cie lo dor mi re mos en tre nu bes delal go dón

45

S

A

T

gri ta réa los cua tro vien tos quee ras tu lai lu sión que lle

gri ta réa los cua tro vien tos quee ras tu lai lu sión que lle

gri ta réa los cua tro vien tos quee ras tu lai lu sión que lle



65

S

A

T

ca paun te quie ro di me por que noes por si — ble nues troa mor —

69

S

A

T

sien las ca ra co — las seo — yen los — ru mo res de la mar

sien las ca ra co — las seo — yen los — ru mo res de la mar

sien las ca ra co — las seo — yen los — ru mo res de la mar

73

S

A

T

si las es tre llas — seen cien — den y des pués se vuel — ven a —

si las es tre llas — seen cien — den y des pués se vuel — ven a —

si las es tre llas — seen cien — den y des pués se vuel — ven a —

77

S

A

T

— pa gar sia ma ne ce ca da dí — a sihay mo men tos que va len to —

— pa gar sia ma ne ce ca da dí — a sihay mo men tos que va len to —

— pa gar sia ma ne ce ca da dí — a sihay mo men tos que va len to —

81

S — dau na vi da di me por que no lo va mos ain ten tar

A — dau na vi da di me por que no lo va mos ain ten tar

T — dau na vi da di me por que no lo va mos ain ten tar

85

S — le le le le

A — le le le le le le le le

T — teen via le le le le

89

S — le le le le pa pa pa pa pa pa pa pa

A — pa pa pa pa pa pa pa pa

T —

93

S —

A —

T — tum tum tum tum tum tum

97

S  
pam pam similar

A  
tu cu tum tu cu tum similar

T  
tum tum u Si los hom bres han lle ga dohas ta la lu

102

S  
na si des de Se vi lla pue soha blar con al guien quees tanen

A

T

107

S

A

T  
Nue va York si la me di ci na cu ra lo que an tes e rau na muer te se gu ra di me

112

S  
u

A  
u

T  
por que noes po si ble nues troa mor teen via réun ra mo de be

117

S  
u u

A  
u u

T  
8 — sos quehi ce con mi co ra zón yen el cie lo dor mi re mos en tre

122

S  
u gri ta rea los cua tro vien tos que eras tu lai lu sión que lle

A  
u rea los cua tro vien tos que eras tu lai lu sión que lle

T  
8 nu bes del al go dón gri ta réa los cua tro vien tos quee ras tu lai lu sión que lle

127

S  
— va ba den tro tum tum u y ve

A  
— va ba den tro tum tum u y ve

T  
8 — va ba den tro y ve rás co moes po si ble nues troa mor y ve

132

S  
rás co moes po si ble nues troa mor y ve ras co moes po si ble

A  
rás co moes po si ble nues troa mor y ve ras co moes po si ble

T  
8 rás co moes po si ble nues troa mor y ve rás co moes po si ble



16

S pa pa — pa pa pa pa pa pa pa pa — pa pa pa pa pa pa pa pa

A pa pa — pa pa pa pa pa pa pa pa — pa pa pa pa pa pa pa pa

T

B que sa bro si toy ri — coes tá  
 — dum dum dum dum dum — dum dum dum dum dum — dum dum

21

S pa pa pa pa pa — pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa

A pa pa pa pa pa — pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa  
 ay ca se ri ta no

T ya no se pue de pe — dir más — ay sa se ri ta no

B dum dum dum — dum dum dum dum dum — dum dum dum dum dum —

26

S pa pa — pa pa pa pa pa pa pa pa y va ser muy tar — de ya... —

A — me de — jes ir por que des pues te vas — a rre — pen tir y va ser muy tar — de ya... —

T — me de — jes ir por que des pues te vas — a rre — pen tir y va ser muy tar — de ya... —

B — dum — dum dum dum dum — dum — dum y va ser muy tar — de ya... —

31

S  
pa pa pa pa pa — pa pa pa pa tum pa pa — pa pa pa pa

A  
pa pa pa pa pa — pa pa pa pa pa pa — pa pa pa pa

T  
dum dum — dum — dum — dum dum dum — dum —

B  
dum dum — dum — dum — dum dum dum — dum — pa pa

36

S  
ya lle gó —

A  
el ma ni se ro lle

T  
ya lle gó —

B  
ya ya — el ma ni se ro lle

41

S  
ya lle gó — ya lle gó — ya lle gó —

A  
gó lle gó — lle gó el ma ni se ro lle gó ca se ri ta el ma ni se ro lle gó lle gó — lle gó

T  
ya lle gó — ya lle gó — ya lle gó —

B  
gó lle gó lle góel — ma ni ce ro ya ya — el ma ni se ro lle gó lle gó lle góel

46

S ya ya ya ma ni se ro ya ya ya ma ni se ro

A el ma ni se ro

T ma ma ma ma ni se ro ma ni se ro lle gó

B — ma ni ce ro

51

S ya ya ya ma ni se ro ya ya ya ma ni se ro ya lle góel ma ni ce ro

A ya lle góel ma ni ce ro

T ma ma ma ma ni se ro ma ni se ro lle gó ya lle góel ma ni ce ro

B ya lle góel ma ni ce ro

57

S ya lle gó 1. yo ten goa qui ma ni 2. co mo te gus ta ti

A ya lle gó 1. yo ten goa qui ma ni 2. co mo te gus ta ti

T ya lle gó 1. yo ten goa qui ma ni 2. co mo te gus ta ti

B ya lle gó 1. yo ten goa qui ma ni 2. co mo te gus ta ti

63

S  
pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa

A  
pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa

T  
8  
ma ni se ro se va

B  
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

69

S  
pa pa pa pa quees ta no che no voy a po der dor mir sin co mer meun cu cu ru cho de ma ni

A  
pa pa pa pa quees ta no che no voy a po der dor mir sin co mer meun cu cu ru cho de ma ni pa pa pa

T  
8  
ma ni se ro se quees ta no che no voy a po der dor mir sin co mer meun cu cu ru cho de ma ni ma ni

B  
dum dum quees ta no che no voy a po der dor mir sin co mer meun cu cu ru cho de ma ni pa pa pa

75

S  
ma ni pa pa pa pa pa pa ya se va

A  
pa pa pa pa ma ni ma ni ya se va

T  
8  
pa pa pa pa pa pa ma ni

B  
pa pa pa pa ma ni ma ni ya se va

## Anexo J

Intermedio de la obra El Manisero

# Manisero intermedio

Ensamble Músico-vocal

Soprano  
el ma ni se ro que vie nea na mo rar me el ma ni se ro ya lle gó

Alto  
el ma ni se ro lle gó lle gó lle gó el ma ni se ro lle

Tenor 1  
ma ma ma ma ni se ro ma ni se ro lle gó

Tenor 2  
ya lle gó ya lle gó

Bass 1  
ya ya el ma ni se ro lle gó lle gó lle gó

Bass 2  
ya ya lle gó el ma ni ce ro

5  
S  
el ma ni se ro que vie nea na mo rar me el ma ni se ro ya lle gó.

A  
gó ca se ri ta el ma ni se ro lle gó lle gó lle gó el ma ni se ro

T 1  
ma ma ma ma ni se ro ma ni ce ro lle gó

T 2  
ya lle gó ya lle gó

B 1  
ya ya el ma ni se ro lle gó lle gó lle gó el ma ni ce ro

B 2  
ya ya lle gó el ma ni ce ro

©Munévar



# Anexo I

## Obra New York

*Coral Hilarión Eslava*

### 85. SINGING WITH SINATRA

Arreglo para coro: José L. Blasco (Marzo, 1999)

### NEW YORK, NEW YORK

Música: Jonh Kander / Texto: Fred Ebb

*Uno de los temas más populares de Frank Sinatra dado a conocer por Liza Minnelli en la película del mismo título..*

*Moderadamente, con ritmo*

S  
C  
T  
B

*f* Tu - ru - ru - ru - ru, tu - ru - ru - ru - ru, tu - ru - ru - ru - ru -  
*f* Tu - ru - ru - ru - ru, tu - ru - ru - ru - ru, tu - ru - ru - ru - ru -  
*f* Tu - ru - ru - ru - ru, tu - ru - ru - ru - ru, tu - ru - ru - ru - ru -  
*f* Tu - ru - ru - ru - ru, tu - ru - ru - ru - ru, tu - ru - ru - ru - ru -

4 *mf* 5 6 7  
ru. Tu - ru - ru - ru - ru - ru, u, I'm leav - ing to -  
ru. Tu - ru - ru - ru - ru - ru, u, I'm leav - ing to -  
*mf* *mf* *mf* *mf*  
ru. Start spread - in' the news, I'm leav - ing to - day,  
ru. Start spread - in' the news, I'm leav - ing to - day,

*Coral Hilarión Eslava. La Navata, Marzo 1999*

8  
 day, I wan-na be a-part - of it New, York, New York.

9 10  
 day, I wan-na be a-part - of it New York, New York. Tu - ru - ru - ru -

11  
 I wan-na be \_\_\_\_\_ New York, New York \_\_\_\_\_

12  
 I wan-na be \_\_\_\_\_ New York, New York, New \_\_\_\_\_

13 14 15  
 Tu - ru - ru - ru - ru - ru, u \_\_\_\_\_, are long-ing to

17 18 19  
 These vag-a-bond shoes \_\_\_\_\_ are long-ing to stray, \_\_\_\_\_

mf  
 York. These vag a-bond shoes, \_\_\_\_\_ are long-ing to stray, \_\_\_\_\_

mf  
 stray, and step a - round the heart of it New York, New York

mf  
 stray, and step a - round the heart of it New York, New York. \_\_\_\_\_

mf  
 and step a - round \_\_\_\_\_, New York, New York \_\_\_\_\_

mf  
 and step a - round \_\_\_\_\_, New York, New York. \_\_\_\_\_

20 *f* 21 22 23  
 I wan-na wake up in the cit-y that does-n't sleep

*f*  
 I wan-na wake up in the cit-y that does-n't sleep, tu-ru-ru-ru-ru

*f*  
 I wan-na wake up in the cit-y that does-n't sleep

*f*  
 I wan-na wake up in the cit-y that does-n't sleep

24 25 26 27  
 to find I'm king of the hill, top of heap.

-ru, to find I'm king of the hill, top of heap, tu-ru-ru-

to find I'm king of the hill, top of the heap.

to find I'm king of the hill, top of the heap.

28 *p* 29 30 31  
 Tu-ru-eu-ru-ru-ru-ru. u, are melt-ing a-

*p*  
 ru, tu ru-ru-ru-ru-ru-ru. u, are melt-ing a-

*p*  
 My lit-tle town blues are melt-ing a-way,

*p*  
 My lit-tle town blues are melt-ing a-way,

Coral Hilarión Eslava. La Navata, Marzo 1999

way, I'll make a brand new start of it in old New York.

way, I'll make a brand new start of it in old New York.

I'll make a brand \_\_\_\_\_, in old New York.

I'll make a brand \_\_\_\_\_, in old New York.

If I can make it there, I'd make it an - y - where.

If I can make it there, I'd make it an - y - where.

If I can make it there, I'd make it an - y - where.

If I can make it there, I'd make it an - y - where.

It's up to you, New York, New York.

It's up to you New York, New York.

It's up to you New York, New York.

It's up to you New York, New York.

Coral Hilarión Eslava. La Navata, Marzo 1999

## Michael Jackson Medley

Arranged by Kurt Schneider  
Originally Performed by Sam Tsui

[www.youtube.com/KurtHugoSchneider](http://www.youtube.com/KurtHugoSchneider)

Note that much of the solo is notated fairly straight. Feel free to add riffs in the solo lines where you find appropriate.

Also, note that this arrangement is for a mixed group. The solos are split between boys and girls. These can be adjusted but keep the octave in mind! For example, when the chorus of "Man in the Mirror" begins at mm. 37, the melody is the girl's line and the harmony is in the boy's line. Thus, the harmony is below the melody (note the clef). If you want a guy to sing that melody, he should take it up the octave.

For performance, most a cappella groups have the soloists step out in front of the rest of the group. I recommend, that the solos (i.e. the parts that are not on the Soprano, Alto, Tenor, or Bass staves) step out from the group, but the parts labeled as "individual callouts" be sung by one person from within the backing group.

Finally, while this arrangement is free, I only ask that if you perform this, please state that this was arranged by Kurt Schneider. You do not have the right to use this arrangement for monetary gain.

Thanks and good luck!

### Intro

♩ = 100

ah, that sounds so pretty...

SOPRANO  
doo doo\_ doo\_ doo\_

ALTO  
doo doo\_ doo\_ doo\_ doo\_

TENOR  
doo doo doo doo  
individual male callout showoff.  
the way ya make me feel  
doo\_

BASS  
dm

5

individual female callout

S.  
doo doo\_ doo\_ doo\_ A-B-C ea - sy as 1 2 3

A.  
doo doo\_ doo\_ doo\_ doo\_

T.  
doo doo doo\_ doo doo\_ doo doo\_ doo doo\_

B.  
dm dm dm dm dm dm

© Kurt Schneider 2009



## Canção 2

3

17 we'll be in touch...

Guy 2 I'm gon-na make a chan- ge\_ for once in my\_

S. doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ etc.

A. doo\_ doo\_ doo\_ etc.

T. doo doo\_ doo doo\_ doo doo\_ etc.

B. dm\_ dm etc.

## Mezcla canciones

21

Guy 1 I'll reach out my hand to you

Guy 2 \_ life\_ It's gon-na feel\_ real\_ good gon-na make a

S.

A.

T.

B.



32

Guy 1: I'll be there\_

Guy 2: they fol-low each oth-er on the wind ya know 'cause they got\_ no where to go.

Girl 1: (rest)

S: I'll be there I'll be there I'll be there I'll be there

A: doo doo\_ doo doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo doo\_ doo doo\_ doo doo\_ doo doo doo

T: doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

B: dm dm\_ dm dm\_ dm dm\_ dm dm\_

**Canción 3**  
YES

36

Guy 2: that's why I want ya to know I'm start-ing with the man in the mir-tor

Girl 1: I'm start-ing with the man in the mir-tor

S: I'll be there\_ I'm start-ing with the man in the mir-tor

A: doo\_ doo\_ doo doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo doo

T: doo doo doo I'll be there\_ be there\_ be there\_ ba-by

B: dm dm\_ dm dm\_ dm\_ dm dm

... you know that felt good

39

Guy 2: I'm ask-ing him to change his ways\_ No mes-sage\_ could have

Girl 1: I'm ask-ing him to change his ways\_ No mes-sage\_ could have

S.: I'm ask-ing him to change\_\_\_\_\_ No mes-sage could have

A.: doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_ doo\_

T.: I'll be there\_ be there\_ be there\_ ba-by I'll be there\_ be there\_

B.: dm dm\_ dm\_ dm dm dm dm dm dm

42

Guy 2: been an - y clear-er

Girl 1: been an - y clear-er if ya wan-na make the world a bet ta placetake a look at your self then make a change

S.: been clear-er if ya wan-na make the world a bet ta placetake a look at your self ba da

A.: doo\_ doo\_ doo\_ if ya wan-na make the world a bet ta placetake a look at your self ba da

T.: be there\_ if ya wan-na make the world a bet ta placetake a look at your self ba da

B.: ah! words! I'm only a bass, I can't read!  
dm dm wan-na make the world a bet ta placetake a look at your self ba da

# Canción 4

45  $\text{♩} = 120$

Girl 2  
you've been hit by you've been struck by a smooth cri- mi-nal

S.  
da ba da doo doo

A.  
da ba da doo doo

T.  
da ba da doo doo

B.  
da ba da dm dm dm dm dm dm dm

48 oh schnap... did that just happen?! ... where am I?! ... what's 37 x 428?

Girl 2  
She was more like a beau

S.  
doo doo etc.

A.  
doo doo etc.

T.  
doo doo etc.

B.  
dm dm dm dm dm dm dm dm etc.

try doubling the melody with a guy down  
the octave for sexy michael jackson feel

52

Girl 2

ty queen from a mo-vie scene I said don't mind, but what do you mean. I am the one

S.

A.

T.

B.

Yes, that did just happen

55

Guy 1

Thriller!\_ Thril - ler night ain't no one gon-na save ya from the beast

Girl 2

wan-na dance on the floor in the round

S.


A.

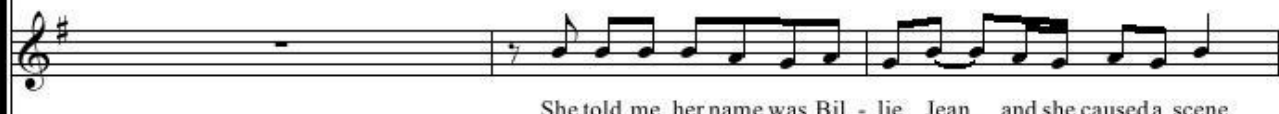
T.


B.


I know basses aren't used to singing that many notes, but you sound awesome... BASS POWER!


58


Guy 1    
 \_ a- bout to strike

Girl 2    
 She told me her name was Bil - lie Jean\_ and she caused a scene

S. 

A. 

T. 

B. 

audience thought bubble reads: "oh no they didn't..."

61


Guy 1    
 Thril ler!\_

Girl 2    
 Then ev' - ry head turned with eyes that dreamed of be - ing the one wan-na dance

S. 

A. 

T. 

B. 

64 **accel.**

Guy 1 Thril - ler night\_ you're fight-in for ya life\_ in-side this kill - er thrill-er to- night

Girl 2 on the floor in the round kill - er thrill-er to- night

S. doo doo doo doo

A. doo doo doo doo *individual callout* to- night

T. doo doo doo doo

B. *basses can drop the octave, if you can project that...*  
doo\_ doo doo doo doo doo doo\_ doo doo doo doo\_

67  $\text{♩} = 135$  **Canción 5** Don't you love free stuff...

Guy 1

Girl 1 They told him, "Don't you ev - ercome a-round here Don't wan-na see your face ya bet-ta dis-a - ppear" The

Girl 2

S. doo doo doo doo etc.

A. doo doo doo doo etc. *dis-a - ppear*  
*2 individual callouts*

T. doo doo doo doo etc. *dis-a - ppear*

B. *don't just drop the octave to impress the sopranos... it won't work*  
\_doo doo doo doo doo doo\_ doo doo doo etc.

71

speaking of free, I just saved a lot of money on my car insurance

Girl 1  
fi-re's in their eyes and their words are real-ly clear so beat it! just beat it!

S.  
beat it! beat it!

A.  
2 individual callouts 2 individual callouts  
beat it! beat it!

T.

B.

### Canción 6

75

Guy 2  
Bil-lie Jean is not my lo-ver She's just a girl who claims that I am the one

Girl 1  
You bet-ta run ya bet-ta do what you can don't wan-na see no blood don't be a ma-cho man You

S.

A.

T.

B.  
I know I've made fun of you basses a little bit,  
but I gotta say, that bass line is grooving

(falsetto)

but the kid\_ is not my\_ son

get ready, because you are about to BLOW their MINDS...

Guy 2

Girl 1

S.

A.

T.

B.

wan-na be tough bet-ta do what you can so beat it but ya wan-na be bad just

beat it!

2 individual callouts

beat it!

**Quinteto**

OMG, the audience is going crazy

Guy 1

Guy 2

Girl 1

S.

A.

T.

B.

You and I must make a pact We must bring sal - va - tion back

I'll\_ be there\_

Beat it!

just

doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

doo doo\_ doo\_ doo\_ doo doo doo doo\_ doo\_ doo doo doo\_ doo\_ doo\_ doo doo doo doo\_ doo\_ doo

doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

doo doo doo doo doo doo d' doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo d' doo doo doo

87

Guy 1  
I'll reach out my hand to you I'll have faith in

Guy 2  
it's a Thriller!

Girl 1  
Beat it! Beat it!

Girl 2  
I'm start-ing with the man in the mir-ror I'm ask-ing him to

S.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

A.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

T.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

B.  
doo doo doo doo doo doo d' doo doo doo doo doo doo doo

14 ... do | even exist?

90

Guy 1  
all you do You and I must make a pact

Guy 2  
thrill-er night I'll

Girl 1  
just Beat it! Beat it!

Girl 2  
change his ways\_ I'm start-ing with the man in the mir-ror

Guy 3  
Bil-lie Jean is not my lo - ver\_

S.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

A.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

T.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

B.  
doo doo d' doo doo doo doo doo doo doo doo doo d' doo doo doo

... does AOL still exist?

93

Guy 1  
We must bring sal - va - tion back I'll reach out my

Guy 2  
be there

Girl 1  
just Beat it!

Girl 2  
I'm ask-ing him to change his ways\_ An-nie are you ok - ay are you

Guy 3  
She's just a girl who claims that\_ I\_ am the one but the

S.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

A.  
doo doo\_ doo\_ doo\_ doo doo doo doo\_ doo\_ doo doo doo\_ doo\_ doo\_ doo

T.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

B.  
doo doo doo doo doo doo d' doo doo doo doo doo doo

96

Guy 1  
hand to you I'll have faith in all you do

Guy 2  
it's a Thriller!... thrill-er night...

Girl 1  
Beat it! just

Girl 2  
ok - ay are you ok - ay An-nie An-nie are you ok - ay are you ok - ay An-nie

Guy 3  
kid\_ is not my\_ son Bil - lie Jean is not my\_ lo - ver\_

S.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

A.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

T.  
doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

B.  
doo doo d' doo doo doo doo doo doo doo doo d' doo doo doo

99

Guy 1  
You and I must make a pact We must bring sal -

Guy 2  
I'll be there

Girl 1  
Beat it! Beat it!

Girl 2  
An-nie are you ok-ay are you ok-ay are you ok-ay An-nie An-nie are you ok-ay are you

Guy 3  
She's just a girl who claims that I am the one but the

S.  
A.  
T.  
B.

SATB and beatboxer drop out... trust me on this one...

102

Guy 1  
va - tion back I'll reach out my hand to you

Guy 2  
it's a

Girl 1  
just Beat it! Beat it!

Girl 2  
ok - ay are you ok - ay An-nie An-nie are you ok - ay are you ok - ay are you ok - ay An-nie

Guy 3  
kid\_ is not my\_ son Bil - lie Jean is not my\_ lo - ver\_

S.  
doo doo doo doo doo doo doo doo

A.  
doo doo\_ doo\_ doo\_ doo doo doo doo\_ doo\_ doo

T.  
doo doo doo doo doo doo doo doo

B.  
doo doo doo doo doo doo d' doo doo doo

Beatbox a fill to lead into the downbeat

Now didn't that feel good when you all came back in?

105

Guy 1  
I'll have faith in all you do

Guy 2  
Thriller!... thrill-er night...

Girl 1  
just Beat it!

Girl 2  
An-nie are you ok - ay are you ok - ay are you ok - ay An - nie

Guy 3  
She's just a girl who claims that I am the one

S.  
doo doo doo doo doo doo doo doo Beat it!...

A.  
doo doo doo doo doo doo doo doo Beat it!...

T.  
doo doo doo doo doo doo doo doo Beat it!...

B.  
doo doo doo doo doo doo d' doo doo doo Beat it!...

Aw, it over... NOOOO!!!

