

## ACTA DE SUSTENTACIÓN TRABAJO DE GRADO II

El día 18 de junio de 2024 se reunieron en el Conservatorio del Tolima, la estudiante Luisa Fernanda Ospina Quintero COD 5220172009; como jurados estuvieron presente los docentes Daniel González y Juan Carlos García junto con la comunidad académica para la sustentación del trabajo de grado titulado *Propuesta de calentamiento previo vocal para la interpretación del merengue dominicano en los estudiantes del ensamble de orquesta tropical del conservatorio del Tolima comprendido durante 2023 B - 2024 A.*

Finalizada la sustentación, los jurados evaluaron el trabajo, y tras su deliberación otorgaron la siguiente calificación:

Nota Sustentación: 3.5

En constancia firman:

DANIEL GONZÁLEZ  
Jurado Lector

JUAN CARLOS GARCÍA  
Jurado de Sustentación

Fecha de Entrega 16/09/2024

I. Identificación de Documento y Autor

Nombre de autor(es)	Luisa Fernanda Ospina Quintero
Correo electrónico	Lufeospina5@gmail.com

Facultad de Educación y Artes			
Programa: Maestro en Música			
Tipo de Documento C.C. 1110484518			
Tesis	( x )	Informe de Investigación	( )
Libro	( )	Otro	( )
Especificaciones		Descriptorios (palabras clave)	

II. Autorización de publicación, permiso de consulta y uso de obra en el repositorio

Los autores o titulares del derecho de autor confieren al Conservatorio del Tolima una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integra en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- Estará vigente a partir de la fecha en que se incluye en el repositorio, por un plazo de 5 años, prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo dos meses antes de la correspondiente prórroga.
- Los autores autorizan al Conservatorio del Tolima para publicar la obra en el formato que el repositorio lo requiera (impreso, digital, electrónico o cualquier otro conocido o por conocer) y conocen que dicha publicación tendrá circulación mundial por medios virtuales.
- La autorización se hace a título gratuito, por lo tanto se renuncia a recibir emolumento alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia Creative Commons con que se publica.
- Los autores declaran que se trata de una obra original sobre la que tienen los derechos que autorizan y que asumen total responsabilidad por el contenido de su obra ante el Conservatorio del Tolima y ante terceros. En todo caso el Conservatorio del Tolima se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.
- Los autores autorizan a Conservatorio para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.
- Los autores aceptan que el Conservatorio del Tolima pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.
- Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, diferente del Conservatorio del Tolima, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

Con base en este documento, se autoriza la publicación electrónica, consulta y uso de su obra por el Conservatorio del Tolima y sus usuarios de la siguiente manera:

- Se otorga una licencia especial para publicación de obras en el repositorio institucional del Conservatorio del Tolima que forma parte integral del presente documento y de la que ha recibido una copia.  
Si autorizo  No autorizo
- Se autoriza para que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados por usted en los literales a, y b, con la Licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Colombia cuyo texto completo se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

Si autorizo  No autorizo  en constancia de lo anterior,

Autores:



Nombre: Luisa Fernanda Ospina Quintero Firma:

c.c. \_\_1'110.484.518



Propuesta de calentamiento previo vocal para la interpretación del merengue dominicano en los estudiantes del ensamble de orquesta tropical del conservatorio del Tolima

Luisa Fernanda Ospina Quintero  
Código: 5220172009

Maestro en Música  
Conservatorio del Tolima  
Facultad de Educación y Artes  
Maestro en música  
Ibagué-2024



Propuesta de calentamiento previo vocal para la interpretación del merengue dominicano en los estudiantes del ensamble de orquesta tropical del conservatorio del Tolima

Luisa Fernanda Ospina Quintero

Código: 5220172009

Docente

Francoise Melissa Berdugo Lattke

Trabajo de grado presentado para optar al título de Maestro en Música

Maestro en Música

Conservatorio del Tolima

Facultad de Educación y Artes

Maestro en música

Ibagué-2024

## Advertencia

Nota de imparcialidad institucional: El Conservatorio del Tolima no se hace responsable de los conceptos y puntos de vista expresados por los autores en el presente trabajo, respetando la autonomía de propiedad intelectual del mismo, enmarcados en los lineamientos de ética profesional y rigor académico institucionales

## Dedicatoria

Luisa Fernanda Ospina:

Para mi esposo Plutarco Urbano que siempre estuvo apoyándome incondicionalmente en este trayecto de mi vida motivando mi decisión en realizarme como profesional, a mi familia mis padres María consuelo Q. Fermín Ospina mí hermana y hermanos que sin duda alguna puedo decir hoy que se sienten orgullosos de mí y a Dios por el gran don que me dio para hacer lo que amo cantar y por permitirme llegar donde hoy me encuentro.

## Agradecimientos

Como agradecimiento en este maravilloso proceso formativo principalmente a mi familia y a mi esposo Plutarco Urbano, que con una voz de apoyo me alentaron en la creación de este trabajo, a mí Maestra asesora Francoise Berdugo que me guió con sabiduría para el desarrollo de este proyecto, a cada maestro que contribuyó en la recolección de la información y en el sustento de esta tesis, a Norma Constanza Dusan que siempre está presta para el servicio y me brindó mucha información para la tesis, a Kathe Santamaría que nos facilitó el acceso a todos los espacios de la institución en los que pudimos tomar las asesorías, desarrollar entrevistas y hacer las prácticas, a los maestros del ensamble de orquesta tropical de la facultad, en especial a Juan Carlos García y Juan Manuel Caviedes, que nos habilitaron espacios de sus clases para aplicar nuestra propuesta, a los estudiantes de licenciatura que cantan en los ensambles tropicales que nos permitieron ser parte de sus procesos y me ayudaron a descubrir cosas nuevas y finalmente a Dios, que me dio la vida para poder realizar todo lo que me propuse.

## Resumen

Esta investigación tiene como objetivo crear un cuadernillo como propuesta de calentamiento previo vocal para la interpretación del merengue dominicano en los estudiantes del ensamble de orquesta tropical del conservatorio del Tolima.

La metodología del presente proyecto consiste en un enfoque cualitativo con un diseño de investigación-creación; se utilizó como instrumento de recolección de datos la entrevista, que fue aplicada a dos profesionales de disciplinas como el canto del merengue dominicano y canto lírico, la población seleccionada fueron 6 cantantes de los ensambles de orquesta tropical que dirigen los maestros Juan Carlos García Y Juan Manuel Caviedes. La realización de este proyecto se dividió en tres fases; la primera propuso realizar un diagnóstico para analizar las dificultades de los cantantes al interpretar el género merengue dominicano realizando recolección de datos por video, donde se pudo evidenciar las diferentes falencias que no identifican al cantar. La vocalización, la respiración, la resonancia y la relajación. La segunda fase propone las secciones en las cuales se utilizó un espacio de 15 minutos antes de cada ensayo general con orquesta implementando así poco a poco los diferentes ejercicios de calentamiento previo al canto, que tienen como eje central, fortalecer y desarrollar los aspectos nombrados anteriormente, para prevenir y mejorar la interpretación del merengue dominicano. Como tercera fase, se realizó la aplicación del cuadernillo donde se pudo evidenciar mejoras significativas en los cantantes del ensamble de orquesta tropical, arrojando como resultado una disminución en el porcentaje de dificultades de tención dicción articulación 68% a un 20%.

### **Palabras claves:**

Cuadernillo, Calentamiento, interpretación, dificultades.

## Abstract

The aim of this research is to create a booklet as a proposal for vocal warm-up for the interpretation of Dominican merengue for students of the tropical orchestra ensemble of the conservatory of Tolima.

The methodology of this project consists of a qualitative approach with a research-creation design; an interview was used as an instrument of data collection, which was applied to two professionals in disciplines such as Dominican merengue singing and lyrical singing, the selected population were 6 singers of the tropical orchestra ensembles directed by the teachers Juan Carlos García and Juan Manuel Cavides. This project was divided into four phases; the first phase proposed a diagnosis and data collection through video, to analyse the difficulties of the singers when performing Dominican merengue in areas of vocal technique such as vocalization, breathing, resonance and relaxation. The second phase consisted of using a 15-minute period before each general rehearsal with the orchestra to strengthen the aforementioned areas through vocal warm-up exercises, which would strengthen these aspects for a correct interpretation of Dominican merengue, with follow-up for ten calendar weeks.

The third phase consisted of analyzing the data collected, showing the results in the significant improvement of the areas evaluated in the singers of the tropical orchestra ensemble of the conservatory of Tolima, with a decrease in the percentage of difficulties from 68% to 20% improvement. Finally, the fourth phase synthesizes the information from the vocal warm-up exercises applied during the research in a booklet entitled 'Awakening our voice' aimed at the student community with the objective of providing basic information on vocal warm-up to improve the interpretations of Dominican merengue or other tropical genres within the tropical orchestra ensemble of the conservatory of Tolima.

## Tabla de contenido

### Listado de tablas

<i>Introducción</i>	8
<i>1. Planteamiento de problema</i>	11
1.1 Arbol de problemas	13
1.2 Formulación de la pregunta problema	13
<i>2. Justificación</i>	14
<i>3. Objetivos</i>	16
3.1 Objetivo general	16
3.2 Objetivos específicos	16
<i>4. Bases teóricas</i>	17
4.1 Antecedentes	17
4.1.1 Internacionales	17
4.1.2 Nacionales	18
4.1.3 Regionales	20
4.2 Marco teórico.	23
4.2.2 El Canto	25
4.2.3 El Merengue Dominicano	31
Formato Vocal del Merengue Dominicano	38
<i>Tabla 1.</i>	54
	<i>Tabla 2.</i>
	854.2.4 Técnica vocal
	45
4.2.4.1 Componentes de la técnica vocal	45
4.2.4.2 Sistema respiratorio	46
4.2.4.3 Sistema fonatorio.	48

4.2.4.4 Sistema de resonancia y articulación	49
4.2.5. Ejercicios preparativos para la interpretación del merengue dominicano	50
4.2.5.1 Postura corporal:	50
4.2.5.2 Ejercicios faciales	53
4.2.5.3 Ejercicios de Respiración	55
4.2.5.4 calentamiento Vocal	57
<b>5. Diseño metodológico</b>	<b>60</b>
5.1 Enfoque de la investigación	60
5.2 Diseño de investigación	60
5.3 Línea de investigación	60
5.4 Etapas de la investigación	61
5.4.1 Etapa de diseño	61
<i>Tabla 3.</i>	785.4.2 Etapa de desarrollo
	62
<i>Tabla 4.</i>	805.4.3 Etapa de validación
	62
<i>Tabla 5.</i>	815.5 Herramientas de investigación
	63
5.5.1 La entrevista	63
5.6 Cronograma	66
<i>Tabla 6.</i>	¡Error! Marcador no definido.2023
	66
2024	66
Actividades	66
Agosto	66
Septiembre	66

Octubre	66
Noviembre	66
Diciembre	66
Febrero	66
Marzo	66
Abril	66
Mayo	66
Junio	66
Formulación de la idea de investigación	66
Revisión de literatura	66
Planteamiento inicial del problema de investigación	66
construcción del marco referencial	66
Diseño metodológico de la investigación	66
Diagnostico para el desarrollo del calentamiento vocal en cantantes de la orquesta tropical del conservatorio del Tolima.	66
Entrevistas a docentes, cantantes del medio y cantantes que inician en el ensamble de orquesta Tropical del conservatorio del Tolima.	66
Compilación de ejercicios o métodos de estudio para el calentamiento vocal previo al canto	66
Sesiones desarrolladas con los cantantes del ensamble de orquesta tropical	66
Edición final de la propuesta de calentamiento vocal a la interpretación del merengue dominicano y videos prácticos de los mismos	66
Diagnostico pos, en la presentación musical final del ensamble de orquesta tropica	66
Entrevistas pos-sesiones del calentamiento previo	66

Taller de difusión	66
Entrega 1 corrección	66
Entrega final	66
5.7 Presupuesto	67
<i>Tabla 7.</i>	¡Error! Marcador no definido.6. Informe
	68
<i>Tabla 8.</i>	84Bibliografía
	69

## Listado de figuras

Figura 1	Árbol de problemas	13
Figura 2	Ejercicio 1 frontal y lateral	50
Figura 3	Ejercicio 2 frontal y lateral	51
Figura 4	Ejercicio 1-2-3 rotación	51
Figura 5	Postura correcta e incorrecta	52
Figura 6	Ejercicio postura correcta	52
Figura 7	Ejercicio postura incorrecta	53
Figura 8	Ejercicio relajación muscular	53
Figura 9	Ejercicio relajación facial	54
Figura 10	Ejercicio destensión mandibular	54
Figura 11	Ejercicios muecas	55
Figura 12	Ejercicio dosificación del aire	55
Figura 13	Ejercicio jadeo con sssh	56
Figura 14	Ejercicio para la respiración intercostal	56
Figura 15	Ejercicio calentamiento vocal entonado	57
Figura 16	Ejercicios escalas por grados conjuntos.	58
Figura 17	Ejercicios para voz mixta.	58
Figura 18	Ejercicios para voz mixta 2	59

## Indicé de tablas

*Tabla 1.* 54 *Tabla 2.* 85 *Tabla 3.* 78 *Tabla 4.* 80 *Tabla 5.* 81 *Tabla 6.*  
¡Error! Marcador no definido. *Tabla 7.* ¡Error! Marcador no definido. *Tabla 8.*

84

## Introducción

La presente investigación surge de un interés académico en el campo de la música popular en Colombia dentro de la formación universitaria. Teniendo en cuenta la diversidad de géneros musicales que abarca este campo, en especial la música tropical en el territorio Nacional es común encontrar características de ritmos africanos, europeos y nativos, que se caracterizan por el uso de la percusión e instrumentos de viento y canto. A nivel educativo, las universidades en Colombia están enfocadas en la formación vocal lírica, sin embargo, y de conformidad a la diversidad cultural musical de nuestro país, se han visto en la necesidad de ampliar sus currículos y su pedagogía encaminada a la formación de la música popular, "El canto popular latinoamericano tiene miles de años de historia. Sin embargo, como disciplina académica se encuentra en su etapa de crecimiento (Aharonián, 2009; Madrid, 2017a)."

Algunas universidades del territorio nacional han desarrollado dentro de su pénsum académico, asignaturas de música popular que permiten a los estudiantes tener una conexión musical con estos aires, no solo a nivel instrumental, sino también a nivel vocal. Sin embargo, en el conservatorio del Tolima, la formación educativa orientada a una enseñanza de la música occidental donde el canto lírico es predominante genera un vacío pedagógico en cuanto a música tropical (música popular) al no abarcar el canto popular de la misma forma. Por consiguiente, sería ideal desarrollar

una pedagogía que forme y guíe al estudiante en conocimientos de música tropical no solo en la parte musical, sino también en el fortalecimiento de la técnica vocal.

Desafortunadamente, este vacío pedagógico se ve reflejado en los estudiantes que participan del ensamble de la orquesta tropical del Conservatorio del Tolima, en donde el desempeño vocal de sus intérpretes donde no se evidencia una comprensión sobre el origen y el contexto sociocultural de géneros musicales como el merengue dominicano, lo que dificulta la asimilación de los repertorios en términos estilísticos y estéticos característicos de este género, "En particular la semivocalización en el canto del merengue dominicano que se distingue de las variantes rurales del español dominicano y desempeña un papel crucial en la conciencia metalingüística de los dominicanos, provocando cambios en la pronunciación de diversas palabras del castellano tradicional (Jansen, 2017)". Además, los acentos y fraseos propios del género presentan un alto grado de dificultad para los intérpretes, ya que se basan en estructuras rítmicas asimétricas y sincopadas que requieren un conocimiento previo profundo.

La participación de los estudiantes en orquestas tropicales juveniles bajo una pedagogía que aborde los desafíos específicos asociados con la interpretación del merengue dominicano y otras músicas tropicales, es fundamental para proporcionar a los estudiantes de habilidades y los entendimientos necesarios para sobresalir en este género complejo y apasionante, "La música es una herramienta motivadora que fomenta la autonomía y la independencia, promoviendo el trabajo en equipo y contribuyendo al proceso de enseñanza-aprendizaje (Blanco, 2020)". Todo esto con el fin de que los jóvenes que canten en estas orquestas adquieran conocimientos previos sobre técnicas vocales, calentamiento adecuado y práctica consciente, especialmente en estilos propios de géneros populares como salsa, cumbia, bachata y merengue dominicano; siendo este último, el foco de nuestro estudio. Por consiguiente, es la brecha vocal que se evidencia, nuestro punto de partida para

investigar y desarrollar métodos y/o enfoques pedagógicos específicos para estos estilos musicales, encaminados a mejorar la capacidad interpretativa de una técnica vocal dentro de las orquestas tropicales juveniles.

La propuesta de investigación que se presenta está dirigida a los estudiantes del ensamble de orquesta tropical del Conservatorio de Tolima y tiene como objetivo principal ofrecer un enfoque práctico mediante un calentamiento vocal previo para la interpretación del merengue dominicano, incorporando aspectos estilísticos distintivos del género. La propuesta se aborda desde una perspectiva amena que requiere el uso práctico y adecuado de ejercicios vocales específicos para lograr una interpretación correcta del estilo del merengue dominicano, así como de otros géneros tropicales, incluyendo la interpretación vocal de temas populares que buscan fortalecer el aprendizaje en diferentes aspectos relacionados con el canto, un área a menudo estigmatizada por las dinámicas académicas anteriormente mencionadas.

En este contexto, es indispensable mediar la utilización de recursos técnico-prácticos con las herramientas metodológicamente comprobadas como eficientes en este proceso. Adicionalmente, las herramientas utilizadas no son suficientes, si no existe una predisposición, actitud, aptitud y motivación del estudiante para el aprendizaje eficiente, "Varias investigaciones han abordado problemáticas alrededor de la búsqueda de herramientas y técnicas sobre el proceso de interpretación del canto; no obstante, estas herramientas están basadas en la interpretación del canto lírico y sus repertorios (Benítez, 2015)".

Se espera que los resultados de esta investigación contribuyan al conocimiento existente sobre las técnicas vocales utilizadas en la música urbana, tradicional y orquestal, más específicamente en el merengue dominicano, así como también los aportes e información valiosa para cantantes y profesionales de la música. Además, este proyecto es idóneo al sentar una base para futuras investigaciones en el campo del canto popular y la interpretación musical de géneros específicos.

En conclusión, el estudio y propuesta de un calentamiento previo vocal puede beneficiar una interpretación acorde a los aspectos estilísticos del merengue dominicano desde el uso de una técnica vocal adecuada. También lo serían, el uso de estrategias pedagógicas para abordar ejercicios que permitan el desarrollo de una proyección vocal en aspectos como: la respiración y relajación de la musculatura participante en procesos fonatorios, y, por último, un dominio de la técnica vocal y oralidad, que permita al cantante lograr la confianza de una interpretación acorde al género musical que se estudia. Dichos conocimientos fortalecerán las bases de códigos culturales, en toda su expresión y su valor simbólico en nuestra región.

## **1. Planteamiento de problema**

En el siglo XXI, los programas curriculares de las instituciones de educación superior experimentaron una notable transformación, con el paso del tiempo, diversas propuestas académicas ampliaron su enfoque, haciendo énfasis y profundizaciones en áreas que van más allá de la formación tradicional eurocéntrica "Se ha observado un creciente interés en el conocimiento de géneros musicales con raíces folclóricas y tradicionales (Posada, 2020)". Este cambio ha llevado a la búsqueda continua de herramientas y técnicas para el proceso de interpretación y preparación vocal.

Por tal motivo, se destaca una propuesta específica de calentamiento vocal que ha demostrado mejorar la calidad vocal y producir resultados sobresalientes en la interpretación, no solo en el ámbito del canto lírico sino también en otros géneros musicales (Benítez, 2015). Esta técnica se ha revelado altamente efectiva para potenciar las habilidades interpretativas de los estudiantes.

Además, estudios recientes, como el de Dechamps (2021), han afirmado que la implementación de electivas curriculares en la educación superior no solo fomenta el aprendizaje autónomo, sino que también posibilita el desarrollo de habilidades específicas en disciplinas como el canto. Estas electivas no solo enriquecen la

experiencia educativa de los estudiantes, sino que también les brindan herramientas concretas para explorar y perfeccionar sus habilidades vocales de manera más profunda y especializada. Este enfoque innovador contribuye significativamente al desarrollo integral de los estudiantes en el ámbito musical en donde la voz como instrumento musical requiere de una técnica vocal adecuada donde se involucra el control de la respiración, el uso de los resonadores y la articulación de los sonidos para que el intérprete tenga conciencia de su cuerpo y la participación de este en la producción del sonido.

En el caso de la interpretación de músicas tropicales, Posada (2020). donde se destacan ritmos como la salsa, el merengue o el bolero, la voz juega un papel fundamental. Estos géneros musicales suelen caracterizarse por una gran expresividad que se transmite a través del timbre y la forma de interpretar las melodías. Es importante destacar que la interpretación de estos géneros musicales implica un conocimiento teórico práctico musical. Los cantantes del ensamble de la Orquesta Tropical, al interpretar estas músicas, no solo deben dominar la técnica vocal, sino también conocer la estructura y las características propias de cada género del repertorio popular.

Además, la interpretación de músicas tradicionales y populares implica una conexión emocional y cultural con el repertorio (Benítez, 2015). Es necesario comprender el contexto histórico y social en el que se originaron estas músicas, así como las emociones y sentimientos que transmiten.

No obstante, a pesar de esta experiencia de formación, los vocalistas no cuentan con una formación de técnica vocal para la interpretación de géneros populares, en especial, de aquellos que no pertenecen a la identidad cultural del país. Tal es el caso de la electiva ensamble de *Orquesta Tropical*, que tiene como finalidad la interpretación vocal de una variedad de ritmos como merengue, salsa, cumbia, entre otros, junto con la banda instrumental de la institución, donde el único requisito para cursarla es que sea del interés del estudiante.

Pese a que esta electiva se oferta dentro de los proyectos académicos musicales del Conservatorio del Tolima, El estudiante que tome la electiva de *Orquesta Tropical*, según cómo está estipulado el espacio académico, deberá tener conocimientos previos en el canto, en especial del merengue y la salsa (Posada, 2020), además de tener dominio sobre competencias relacionadas con la técnica vocal como: la respiración, el apoyo y colocación del sonido, para una correcta y sana emisión vocal, evitando a corto, mediano o a largo plazo, lesiones en sus pliegues vocales.

Es por esta razón que se proyecta a través de este trabajo una serie de estrategias que permitirán, de manera dinámica, una construcción de la técnica vocal para estos jóvenes intérpretes del ensamble de orquesta tropical del Conservatorio del Tolima. Este trabajo plantea una perspectiva específica sobre herramientas prácticas del canto aplicadas en la música popular para este espacio académico con base en la ejecución de técnicas de calentamiento previo al canto.

En resumen, la interpretación de músicas tropicales en el Conservatorio del Tolima es un proceso complejo que involucra el dominio técnico de la voz, siendo fundamental el conocer ejercicios básicos de preparación vocal y corporal antes de cantar como también ejercicios de enfriamiento, esto con el fin de una sana practica y ejecución de la voz, el conocimiento teórico y práctico de los géneros musicales, así como una conexión emocional con el repertorio (Benítez, 2015). Los estudiantes, a través de ensambles musicales, tienen la oportunidad de explorar y desarrollar su capacidad interpretativa, enriqueciendo su formación musical.

## **1.2 Formulación de la pregunta problema**

¿Qué recursos de la técnica vocal son útiles para la disposición de un calentamiento previo de la voz para la buena interpretación del merengue dominicano en el ensamble de la Orquesta Tropical del Conservatorio del Tolima?

## 2. Justificación

Es fundamental desarrollar estrategias adecuadas para la interpretación del canto popular a través de materiales didácticos y pedagógicos que permitan generar rutinas vocales sanas.

El aporte práctico de este trabajo se considerará el primer instructivo de esta índole, teniendo como base, trabajos cuyo énfasis sea el canto y sus componentes técnico-vocales, como también estudios de interpretación vocal atribuidos en la música tropical. Teniendo en cuenta que el Conservatorio del Tolima requiere seguir fortaleciendo procesos de aprendizaje en cuanto a música popular para estudiantes interesados en canto, el aporte de la presente investigación tomara en cuenta el desarrollo de elementos teóricos y académicos de la música del canto lírico que son universales y fundamentales para el aprovechamiento de una técnica vocal sana que amplíe las posibilidades de interpretación adecuada dentro del género popular, sin que esto modifique los aspectos estilísticos de cada género.

Evidentemente, los estudiantes que cantan en el ensamble de orquesta Tropical de la institución requieren de una preparación vocal previa que les permita una buena interpretación del merengue dominicano como género preponderante sobre los demás interpretados en el ensamble. Por consiguiente, los directamente beneficiados de este proyecto, serán los estudiantes que ingresan por primera vez a formar parte del ensamble de la Orquesta Tropical, ya que tendrán un referente teórico-práctico en la iniciación al canto popular. Asimismo, los directores experimentarán un mejor desempeño de los vocalistas en los ensayos y montajes en cuanto a la atención, la fonación y los elementos fundamentales durante las presentaciones de la orquesta tropical de la institución. Cabe mencionar, que, al solucionar aspectos de la técnica vocal, estos también podrán evidenciarse en géneros propios de la música tropical diferentes al merengue dominicano.

El objetivo principal de este trabajo es analizar y comprender los aspectos de una técnica vocal adecuada para la interpretación del género musical del merengue

dominicano a través de sus exponentes artísticos e información universal sobre el canto, como también profundizar en aspectos propios del calentamiento vocal que se puedan incorporar, especialmente en el contexto de la música urbana, tradicional y tropical, destacando la viabilidad y la importancia de experiencias de cantantes con una trayectoria en la música tropical, así como su impacto en el desarrollo vocal del género popular.

Para ello, se llevará a cabo un estudio cualitativo utilizando entrevistas en profundidad con los cantantes seleccionados, así como análisis de sus interpretaciones musicales y grabaciones de sus presentaciones en vivo. Se evaluarán aspectos técnicos como; el manejo de la respiración, la proyección vocal y la colocación de la voz, y aspectos interpretativos como; la expresividad y la conexión emocional con la música.

Esta propuesta también nace de la experiencia de la investigadora de este proyecto, cantante lírica del conservatorio del Tolima, quien a través de sus participaciones destacadas Orquestas a nivel nacional e internacional como "Los tupamaros", así como, orquestas regionales y el ensamble de orquesta Tropical del Conservatorio del Tolima, evidenció la necesidad de una propuesta que desarrollara habilidades en los estudiantes participantes de este ensamble, teniendo en cuenta bases técnico vocales como: "la respiración, el fraseo propio de músicas populares, la colocación de la voz, articulación, y demás aspectos relacionados" (Posada, 2020).

Este trabajo no solo es una herramienta útil para jóvenes interesados en canto y participantes del ensamble de la Orquesta tropical del Conservatorio del Tolima, sino también para todos aquellos que estén interesados en aplicar esta investigación en contextos de la interpretación de músicas tropicales, ya sea bajo el amparo de instituciones educativas o de forma independiente.

### 3. Objetivos

#### 3.1 Objetivo general

Realizar la propuesta de calentamiento vocal que fortalezca la interpretación del merengue dominicano mejorando la calidad de sus intérpretes, tengan o no conocimientos previos de canto en el ensamble de orquesta tropical del conservatorio del Tolima,

#### 3.2 Objetivos específicos

- ✓ Identificar los aspectos técnicos, dificultades vocales e interpretativas en el merengue dominicano, en los cantantes que integran el Ensamble de orquesta Tropical del Conservatorio del Tolima.
- ✓ Diseñar herramientas básicas y pedagógicas con base en la técnica vocal de acuerdo con las necesidades vocales e interpretativas de los cantantes e implementar a manera de sesiones el diseño de las herramientas básicas y pedagógicas técnico-vocales en los cantantes que integran el Ensamble de orquesta Tropical del Conservatorio del Tolima.
- ✓ Verificar y plasmar resultados de la efectividad de la implementación de las herramientas básicas y pedagógicas técnico-vocales "calentamiento vocal" en los cantantes que integran el Ensamble de orquesta Tropical del Conservatorio del Tolima.
- ✓ Realizar un cuadernillo con las herramientas básicas y pedagógicas técnico-vocales establecidas en las sesiones con los cantantes que integran el ensamble de orquesta Tropical del Conservatorio del Tolima.

## 4. Marco referencial

En este capítulo se encuentran los antecedentes y el marco teórico, en ellos se recopila información que sustenta la realización de este trabajo de grado. Para la elaboración de esta investigación se consultaron documentos que conserven similitudes con la idea que se está trabajando, aquí se encuentran antecedentes, internacionales, nacionales y regionales.

### 4.1 Antecedentes Internacionales

Díaz (2006). Esta tesis de pregrado tiene como objetivo *“Analizar las principales fusiones musicales del merengue popular dominicano”*, a través de la aplicación de un modelo de denominación y clasificación de las variantes del merengue popular dominicano, y destacando aspectos técnicos y teóricos del merengue popular dominicano, centrándose en las vertientes que han tenido mayor impacto en el Distrito Nacional desde 1990 hasta 2005. En ese contexto, el merengue dominicano se basa en el ritmo como elemento principal y se clasifica en diferentes estilos.

En el Distrito Nacional de la República Dominicana, se destaca por su rapidez, simultaneidad y versatilidad. Además de la denominación y formación del merengue dominicano, también se fusiona con otros estilos populares, lo que lo hace más versátil y global. Se inspira en tendencias internacionales de países como Venezuela, Colombia, Puerto Rico y Jamaica. En ese sentido, el merengue dominicano contemporáneo ha evolucionado más allá de su área cultural, geográfica y conformación rítmica específica. Esta investigación permitió concluir que, a lo largo de su historia, el merengue ha experimentado fusiones que lo han transformado en un género complejo, manteniendo su identidad dominicana. Su clasificación varía y se destaca el ritmo en las fusiones. Así mismo, la conformación de combos es clave

para identificar variantes que reflejan que el merengue se ve influenciado por la música de otros países, manifestando una tendencia global en la actualidad.

Macea (2021). La presente tesis Pregrado tuvo como objetivo "*Explicar las características musicales, técnicas y de interpretación que facilitan el manejo del fraseo del saxofón en el merengue dominicano*". Este trabajo utilizó una metodología descriptiva y analítica. Dando así, fundamentos en la sustentación dado como soportes de investigación descriptiva, en materiales teóricos, literatura con sus respectivos ejercicios técnicos, historia y tradición oral, también como los diferentes ejercicios prácticos sobre el análisis en las ejecuciones interpretativas de los exponentes del saxofón de la época dorada, que ha tenido el merengue dominicano en la historia. Por ende, hoy el merengue es insignia Nacional como patrimonio inmaterial de la Humanidad, a esto, se integran las características únicas que lo identifican como tal. Trabajo que se llevará a los músicos que interpretan este género al no minimizar la importancia del rol que es el saxofón en el género, siendo la estrella. Por su amplitud en el sentido rítmico, tímbrico, que además maneja una ejecución veloz, comparada con otros estilos, dando así un complemento único con instrumentos que lo acompañan. (Tambora, güira y conga), permite fusionar movimiento y melodía, estos elementos muy presentes e importantes en el merengue dominicano.

Para la conclusión, como se puede evidenciar en este trabajo de investigación, se abordan las diferentes circunstancias que determina la exigencia y la evolución del merengue dominicano en el instrumento principal "el saxofón" en el género. Basado en la experiencia personal del escritor, los orígenes y los avances a partir de los años 80, y que se vieron influenciados por otras culturas externas que mayormente venían de España y África. Teniendo así influencias en el país muy marcadas, tales como los ritmos folclóricos, sus tambores, hasta la misma religión e idioma.

## 4.2 Nacionales

Guzmán (2015). La presente tesis Maestría se propone “Exponer la historia del merengue a través de Wilfrido Vargas”, utilizando como método investigativo el género periodístico Perfil para evidenciar, desde la perspectiva artística del músico, la importancia del merengue, su desarrollo y la crisis que presenta hoy día en su país de origen. Ahora bien, el merengue es uno de los íconos identitarios más representativos de la cultura dominicana, aunque actualmente Colombia es el segundo país en popularizarlo. De hecho, este trabajo hace un aporte valioso a la historia de los cantantes de música tropical, retratando la vida del artista Wilfrido Vargas como uno de los intérpretes del merengue más reconocidos en toda Latinoamérica.

Pese a la difícil tarea de conseguir la entrevista con Wilfrido Vargas, finalmente se pudo lograr, dando grandes aportaciones al género, como el hecho de que el artista nunca se le pasó por su mente hacer merengue, sino que fue una imposición de su progenitor, ya que este género se había convertido en la carta de ciudadanía de los dominicanos. Vargas era catalogado como Maestro por el hecho que sus composiciones lograron gran éxito que se convirtieron en una insignia musical que también ayudó en la formación de nuevos talentos en el género del merengue. Entre los aportes dados por el artista, comentó cómo aprendió a hacer merengue descubriendo que tanto la tambora como la güira son los que le dan el sabor al merengue, cómo revolucionó el merengue a través de sus composiciones, cómo logró su emporio económico y cómo se convirtió en un cazatalentos de estudiantes egresados de las mejores escuelas de música entre los cuales estaba al costarricense Jorge Gómez quien lo llamaba “la muchacha con bigotes” por su voz fina y aguda y quien fue el intérprete del tema El Jardinero, al igual que el Eddy Herrera que fue parte de la agrupación de Wilfrido Vargas aún en contra de su madre quien quiso que abandonara sus estudios para ser merengüero.

En la orquesta de Wilfrido Vargas había unas reglas estrictas y se mantenía una disciplina como de militar, donde se enfatizaba el respeto hacia el jefe y los demás compañeros y la llegada a tiempo para un ensayo en la cual, de llegar incumplirse estas normas se veía afectado en los honorarios sin excepción. Los viajes tampoco eran oportunidades para los integrantes de vacilar, sino que había que seguir ensayando y trabajar. Poco a poco algunos de los integrantes se fueron poco a poco del grupo desde que Wilfrido, en un espacio televisivo, manifestó que ellos estaban lo suficientemente preparados para formar sus propias agrupaciones, como sucedió con Gene Chambers, intérprete de A Mover La Colita y Eddy Herrera.

Vargas confesó que el tema musical Comején es una alusión a la música, ya que de no haberse dedicado a ella no hubiese perdido a su esposa y hubiese direccionado mejor a sus hijos, puesto que el tiempo y la dedicación que tomó el proyectarse como artista, el formar artistas, el dirigir una y otras orquestas le trajeron nefastas consecuencias en su vida familiar. En la entrevista al periodista de espectáculos, Domingo Batista expuso que los años 80 fue históricamente la época dorada del merengue por haberse concebido con mucha calidad y que para la audiencia aún tiene vigencia. En cambio, hoy en día en la nación dominicana el merengue sufre una gran crisis por las nuevas propuestas de musicales como el reguetón y las nuevas variaciones del género como "merengue mambo", "merengue urbano o de calle", que han ocupado los primeros lugares de gran popularidad en las emisoras radiales por ser géneros comercialmente rentables. Otra crisis que enfrenta el merengue es que muchos de estos géneros ya no utilizan los instrumentos convencionalmente tradicionales como la güira y la tambora, sino que son reemplazados por el sonido del sintetizador.

Posada (2020). La siguiente tesis de Maestría Tuvo como objetivo "*Identificación de rasgos vocales en el canto popular*" Esta tesis de maestría surge de las inquietudes frente a las dinámicas de la enseñanza del canto a nivel universitario en la actualidad, las cuales incluyen cada vez más el estudio de las

músicas populares y nos sitúan frente a la realidad de que el paradigma clásico que ofrece como único camino para la obtención de una adecuada técnica vocal el repertorio lírico ya no responde a dichas necesidades.

Como se puede verificar en el tiempo que en otras ciudades en las que se destacan las instituciones en formación musical tales como Cali, Ibagué, y Barranquilla denominadas como Conservatorio; sin que esto significara que no existiera en el momento tensiones ideológicas del señor Uribe Holguín, director del Conservatorio Nacional en Bogotá. La enseñanza musical abrió sus oportunidades en las demás ciudades que llamaron la atención en ese momento, como lo fue la propuesta del maestro Alberto Castilla, director del Conservatorio del Tolima, que en el año 1936 se realizó el primer congreso nacional de música, integro para la ciudad y el país programas de concierto con compositores colombianos y ensambles instrumentales muy de la región "típicos" y esto llamo la atención en el momento la carta que hace llegar el Director Alberto castilla a la dirección Nacional de Bellas artes.

Al buscar un contexto histórico importante en el cual los montajes de repertorios u obras que forman mayor conciencia dado a los ejercicios y revisión de su estructura, características de las obras para un mayor aprecio de cada expresión musical o interpretación con un mayor conocimiento de las estructuras que producen la voz, es un elemento importante para los cantantes en los programas de canto es de gran necesidad motivar el conocimiento de las músicas populares sin la necesidad de que sea estrictamente música Europea por ello trabajar los módulos que se puedan enfocar en la buena observación de las diferentes formas en la que la voz se produce, la conciencia de los aspectos físicos, con una perspectiva en las experiencias que han llevado las diferentes instituciones académicas de música.

En los modelos de los pensum según cátedras de canto popular consultados, puede coincidir en el tiempo por una amplia cantidad de géneros, A veces con diferencias vocales entre sí. Es necesario que el tutor o maestro tenga claro lo que

cada género va a permitir enseñar e infundir a su estudiante. Preguntarse cuál es el potencial pedagógico de cada uno de ellos y no perder de vista que el mejor acompañamiento será el que ayude al estudiante a formar su propia personalidad vocal. Por conclusión, este trabajo de grado ofrece una compilación de reflexiones frente a esta pregunta y además describe una experiencia auto etnográfica basada en el montaje de un repertorio de canciones populares de diversos lugares de América Latina.

### **4.3 Regionales**

Gasca (2014). La siguiente tesis de pregrado tuvo como objetivo "*El canto lírico y la música popular colombiana (1940-1980): Dos géneros complementarios enfrentados*" no solamente como géneros musicales, sino por las connotaciones sociales que implicaba en aquella época el comportamiento discriminante de un colectivo social al declarar que los cantantes líricos que interpretaran piezas del repertorio popular eran tildados como artistas de categoría inferior es decir que ningún cantante lírico podía considerar la música popular como una alternativa interpretativa dentro del ejercicio artístico de su profesión. Aunque la distinción entre los estilos Canto lírico y Canto Popular aparecen por primera vez a principios del siglo XIX, ya desde el siglo XVII vienen compartiendo elementos y herramientas propios de la técnica vocal, tales como el virtuosismo, el fraseo, estilo y la puesta en escena.

Por el contrario, el tenor Luis Macía fue el primer cantante lírico colombiano en interpretar piezas del repertorio popular colombiano, convirtiéndose en un referente ejemplar para cantantes colombianos como los barítonos Carlos Julio Ramírez y Luis Ángel Mera; el tenor Víctor Hugo Ayala y la Soprano Carmiña Gallo, quienes dentro de su profesión vocal incluyeron canciones como Bésame Morenita, El Camino del Café, La Carta, Arrunchaditos y El Trapiche, entre otros, obras de la música popular colombiana. Asimismo, en Colombia, entre los años 1940 y 1980, la difusión por la radio y medios fonográficos de esta música popular colombiana, interpretada bajo

los estándares estéticos del canto lírico, originó que este repertorio llegara a importantes escenarios como el Metropolitan Opera House de Nueva York, el Teatro Colón de Buenos Aires y Hollywood.

Este precedente produjo que el canto en Colombia se mirara desde otro ángulo como un horizonte promisorio, que a mediados de los años 50 da como resultado la creación de la carrera profesional de canto lírico en la Universidad Nacional de Colombia, bajo la dirección de Luis Macía, dando sus primeros frutos en los jóvenes promesa del canto lírico como Marina Tafur, Marta Senn, Alejandro Ramírez y Elsa Gutiérrez, que al paso de los años se fue acrecentando esta población de cantantes hasta que a finales de los años 70 este crecimiento contribuyó a la fundación de la Ópera de Colombia. También hubo la creación de una escuela de intérpretes de formación académica no institucionalizada representados por los cantantes líricos más representativos en el escenario nacional con proyección internacional entre los años 1940 y 1980 como Luis Macía, Carlos Ramírez, Luis Ángel Mera, Víctor Hugo Ayala y Carmiña Gallo, con el propósito de la creación de un cancionero popular colombiano, haciendo un aporte significativo en la difusión y la implementación de la tradición académica en dicho repertorio además de ser referentes musicales en los grandes escenarios desde 1930.

La música popular colombiana, al alcanzar distintos escenarios a nivel mundial, gozó de prestigio y gran aceptación en el mundo lírico y a la formación de nuevo público de este género; la industria de la radio y del disco ayudaron a la masificación y preservación de esta música que a través de la materialización en partitura de esta música se ha podido conservar hasta hoy.

Tocora, et al. (2021). La siguiente tesis de pregrado tuvo como objetivo "*Taller Pedagógico: La Propiocepción en la consciencia corporal del Cantante*" a través de un taller pedagógico dirigido a los estudiantes de la cátedra de Canto Lírico del programa Maestro en Música del Conservatorio del Tolima y realizado en el espacio

académico de la asignatura Música de Cámara, en cuyo taller se implementó la realización de ejercicios basados en tres lineamientos pedagógicos relacionados con la conciencia corporal como son: la Técnica Alexander, Feldenkrais y el manual Hatha Yoga Pradipika.

La metodología aplicada estuvo dividida en tres etapas. En la primera, se realizaron varias instancias como: la formulación de la idea de investigación, revisión de la literatura para la construcción del marco referencial, la formulación del planteamiento del problema, los antecedentes teóricos y el diseño metodológico. La segunda etapa consistió en el desarrollo del trabajo a través de entrevistas y encuestas, además de organizar y documentar la implementación del taller.

La última etapa o fase de validación está basada en la retroalimentación y revisión de resultados y conclusiones en la cual arrojaron dos tipos de resultados: el primero fue el resultado del proceso evolutivo de los participantes al final del taller pedagógico, El segundo estuvo constituido por los saberes que adquirieron los investigadores de la propuesta pedagógica además de una serie de resultados a partir de la revisión bibliográfica, la implementación de herramientas de recolección de datos y del taller teórico-práctico realizado por los expertos de la pedagogía vocal y de la expresión corporal.

En conclusión, los resultados evidenciados en el taller pedagógico fue la disminución de tensiones físicas y solución de dificultades corpóreas en los participantes del taller a través de la implementación de ejercicios como herramientas didácticas, la necesidad de realizar estos talleres de manera presencial, mejorar la ejecución de los ejercicios por parte de los talleristas y el planteamiento de una guía ilustrativa en físico como método y material de apoyo bibliográfico.

## 4.2 Marco teórico.

Este capítulo está articulado con las necesidades teóricas de esta investigación, busca proyectar la utilidad de las estrategias del canto en la música popular tropical con su función como parte de la transformación sociocultural y pedagógica, es por eso que se trae a colación las teorías socioculturales de teóricos fundamentales en la transformación de la pedagogía a través de la cultura y fundamentos teóricos sobre la implementación del calentamiento en el canto técnico en la voz para aplicarlo en el Merengue dominicano.

### 4.2.1. Teoría Sociocultural Según Vigotsky que motiva al estudiante del canto popular en el Aprendizaje en el ámbito universitario.

Vigotsky expone su teoría en la construcción de las culturas y los aprendizajes establecidos por las redes o enlaces sociales, a través del lenguaje, y sustenta que toda la formación de un estudiante depende del contexto y realidades de su entorno. Se debe reflexionar en cuanto a las interacciones sociales se pueden producir informaciones que están determinadas por los momentos históricos. Ampliando esta postura se puede aplicar a todo campo de conocimiento, pero enfocando en el campo musical se puede tratar desde el concepto de las bellas artes en este sentido como manifestaciones atadas a las expresiones y prácticas sociales y culturales, determinando desde luego valores internos que generan emociones y afinidades sociales, (Chaves, 2011); esto significa que la propuesta de Vigotsky de afirmar que el maestro motivado no intentará aportar sus conocimientos en ideales individuales para las transformaciones y el porvenir social, desde esa mirada esos aportes haciendo alusión a los contenidos pueden ser significativos dentro de un espacio de aprendizaje.

Si se enfoca en el aprendizaje musical para cantantes, se habla de ejecutar una canción, por primera vez existe una motivación en el aprendiz por aprender y compartir ese conocimiento con su entorno, generando un tejido comunicativo, en

donde el aprendizaje es el mensaje que se entrega, con una serie de lazos continuos cada vez que se conecten nuevos aprendices al diálogo. Se podría hablar de una cadena de comunicación afectiva y pedagógica, lo que se aprende, se enseña y se muestra como parte de ese sentido pedagógico del aprendizaje. Según (Moll, 1993), "para Vigotsky la educación implica el desarrollo potencial del sujeto, y la expresión y el crecimiento de la cultura humana". (Chaves, 2011,p. 76).

Por lo cual, Vigotsky plantea que para un desarrollo del aprendizaje, es primordial dos tipos de instrumentos como - las herramientas y los signos - utilizados en un aprendiz de canto; estas herramientas con el fin de transformar un campus de conocimientos y signos con el fin de interiorizar sobre lo que es posible transformar; un ejemplo en un grupo de clases a las que se pretende enseñar a interpretar la guitarra, se motiva a los estudiantes presentando a la guitarra desde su morfología y se facilita a la escucha que es posible interpretarla fácilmente tocando unas cuerdas simplemente; la respuesta termina siendo favorable porque genera expectativas en la inspiración del estudiante, promoviendo la exploración que permite una familiaridad para desear en algún momento tocar la guitarra. Este es el proceso transformador del espacio sociocultural determinado en un ámbito musical cultural que presenta Vigotsky, (Chaves, 2011)".

"En el caso de estos estudiantes alimentan satisfactoriamente unos conocimientos a través de la posibilidad que les brindó el docente de crear, en todo el proceso se puede visibilizar fácilmente la interacción social producto de la motivación expresada por el docente. (Chaves, 2011, p. 60)".

Es parte de los procesos culturales para Vigotsky permitir compartir los conocimientos, no se puede tener una sociedad que no practica a través de la tradición oral o de la escrita documentada en una cultura, sin estos espacios de compartir no existirían las culturas sociales, al igual Vigotsky estos fundamentos teóricos son presentados por el mismo Norbert Elias en torno a la idea de una

cultura musical en su libro *Mozart Sociología de un Genio* presenta el contexto social y cultural de una época trazada por los ideales de la revolución, determinados por los causales de la ilustración donde la figura y obra de Mozart parece representar el panorama sociocultural entre las clases sociales populares y las élites principalmente en el canto popular, cada una según sus identidades se ve representado en la mentalidad del joven austriaco, como un puente que puede encontrar a través de la representación en la identidad cultural.

### ***Sensibilidad Melódica***

Con la sensibilidad que percibe el estudiante su entorno, la sensibilidad melódica, está basada en las emociones, en la identificación de sonidos y timbres, uso de colores y matices, según los *Lineamientos Curriculares de la Educación Artística, Orientaciones para la educación musical, 2010*

La educación de la sensibilidad auditiva le proporciona herramientas para adecuar y cualificar sus actitudes como receptor (atención, escucha y concentración) a través de procesos de percepción auditiva, así como de apreciación de la música, por esta razón el docente de educación artística debe propiciar el desarrollo de habilidades para identificar la expresión de emociones y los conceptos en la música. (Didáctica, 2000, p.33)

"Desde esta indicación se hace referencia a la objetividad en la escucha y en la identificación, por ejemplo, la definición de las notas y sus alcances tímbricos y sonoros, el mismo Suzuki (2008)" sustenta que el estudiante debe aprender a escuchar buena música estar en un ambiente rico de estímulos. Para la (Didáctica, 2000) "La música habla el desarrollo de la percepción sonora a partir del siguiente proceso: Escuchar- Identificar-Retener-Reproducir, teniendo presente que oír es escuchar, escuchar es percibir, percibir es sentir, sentir, imaginar (p.44)", todo este proceso dependerá de las motivaciones que el docente le permita mostrar al estudiante para su desarrollo integral.

### ***Sensibilidad Rítmica.***

Como ya se había expuesto según Dalcroze, es necesario proponer ejercicios rítmicos, por lo que "el ritmo suscita en el individuo las ganas de moverse, de involucrarse en las acciones, de compartir con los demás una percepción cíclica presente en la naturaleza" (Vernia Carrasco et al.,2016), incluso entender que el cuerpo es un instrumento percusivo, desde esta idea se sustenta el concepto de Eurytmia, como ejercicio musical que une los movimientos del cuerpo y las alturas de las notas o la direccionalidad de las melodías, permitiendo al niño entender y desarrollar su capacidad motriz ayudando al sistema nervioso. El ritmo y la melodía fortalecen las capacidades motrices y justifican el uso del canto en las aulas de clase.

#### **4.2.2 El Canto**

La experiencia propia en la escuela ha permitido crear un concepto de la generalidad del canto, como el arte de combinar los sonidos producidos por nuestros pliegues vocales que entonan notas a ciertas alturas y matices o dinámicas. No obstante, el canto como escuela procede de una práctica que se ha transformado a partir de diferentes escuelas y corrientes estilísticas, pero también de la mecánica misma de lo empírico o lo cotidiano, como la enseñanza por tradición oral, imitación, gusto e interés para saber cantar y conservar la voz es más complicado y aunque los sonidos se emiten con la laringe, se canta con el cerebro (Rigueiro, 2015). Esto sugiere que se necesita de un maestro que conozca el adecuado uso de unas herramientas para cantar adecuadamente, y desarrollar una consciencia del canto, vista no solamente como un medio de entretenimiento o fascinación, sino como una disciplina de estudio, el mismo Guido d, Arezzo en el siglo XI explica las razones por las que cantar o mejor cantar adecuadamente y consciente conducen a una exaltación del alma y conocimiento de la técnica (Posada, 2020).

Para descubrir el canto que no sea desconocido, mi bendito hermano, la regla primera y vulgar es esta: cualesquiera letras que tenga una nota, hazlas sonar en el monocordio y podrás aprender de allí como si estuvieras escuchando a un maestro humano. (Aponte, 2016). Pero esta es una regla para niños, e incluso es buena para los principiantes, aunque es pésima para los que están avanzados. He visto, por cierto, a muchos agudos filósofos, que, para el estudio de este arte, no solo consultaron maestros italianos, sino también galos y germanos e incluso hasta griegos, y confiando en esta sola regla no llegaron nunca a ser, no digo músicos, pero ni siquiera cantores y no lograron imitar a nuestros más pequeños niños salmistas (Mansión, 1947). No debemos, por lo tanto, para un canto desconocido, buscar la voz de un hombre o de algún instrumento y parecer que marchamos como ciegos sin un conductor. Tienes que encomendar a lo más profundo de tu memoria la diversidad y las propiedades de cada sonido y de todos los cambios en la altura de los mismos. (Aponte, 2016). El método más fácil y probado para aprender un canto desconocido es si alguien sabe enseñar, según nuestra costumbre, no en forma escrita, sino conversando familiarmente. Después que comencé a utilizar este método con los niños, en menos de tres días algunos de ellos podían cantar suavemente cantos desconocidos que con otros métodos no conseguían interpretar en muchas semanas. (Rigueiro, 2015).

Aunque para cantar no es necesario unas aptitudes extraordinarias, cualquier tipo de persona con una voz hablada puede, por consiguiente, desarrollarla con miras a cantar Mansión, (1947)". No obstante desde la construcción de la carta de Guido d, Arezzo, se evidencia un profundo reconocimiento a la labor educativa del maestro para abordar un canto desconocido, Guido plantea una enseñanza del canto a partir de unas nociones conocidas por el guía de la voz, se hace entonces necesario un instructor que permita al estudiante entender la estructura formal de las canciones, pero a la vez da legitimidad a la escuela misma del canto, en función de la figura de Guido además de ser el creador de la actual escala musical, se institucionaliza a partir

de los espacios de enseñanza escolástica como los conventos y abadías la instrucción del canto su uso en los actos sociales y sacros (Aponte, 2016).

Todo el que quiera poseer la ciencia del canto debe conocer principalmente estas ocho fórmulas de las notas y advertir cómo en cada uno de los cantos de las notas suenen nota a nota, y, además, la concordancia entre la primera, segunda y tercera nota, con la cuarta, quinta y sexta. Pero, sin embargo, difieren en algo y no se ejecutan igualmente todas las notas, según la voz y el canto dado, ahí la audición y escucha que el maestro señala. (Rigueiro, 2015)

Guido resalta en esta sección de su carta la labor indispensable del maestro como hacedor de conocimientos y su labor al compartirlos a su estudiante, pero propone "Un desarrollo del oído para trabajar las justas notas y el manejo adecuado de las alturas solo a través de la audición, un sonido puede ser captado, percibido, comprendido y finalmente, reproducido. (Segre y Naidich, 1993) ahora esta propuesta de Guido puede verse atada a un lenguaje técnico y puntual a la hora de entender la ejecución consciente del mismo aparato vocal, sintetizando conceptos prácticos y específicos. Según (Martínez, 1985) "El canto es el arte de modular la voz, matizándola con diversas inflexiones que apoyen y sublima la expresión poética, ya que para el canto usamos de sonido y de palabra." Con base a la postura de Guido, el canto se institucionaliza como escuela, tiene su transformación periódica, y vive en su momento histórico, prolongando un legado técnico hasta la actualidad.

### ***El Canto individual y colectivo***

El canto y la voz necesitan de un trabajo vocal para ser entrenado, adquiriendo a través de una serie de prácticas las nociones adecuadas para su ejercicio. No obstante, dentro de la escucha en el proceso de formación se dimensiona el aspecto colectivo e individual del canto, individual que hace referencia a los aspectos cognitivos teóricos de su aparato vocal, y colectivo que tiene que ver con la capacidad

de crear una relación comunicativa con un ensamble o grupo de compañeros que cantan simultáneamente en el acto de cantar, un ejemplo son los ensambles, dúos o segundas voces, o acompañamiento instrumental. "Al cantar, la sensación placentera percibida se ve reforzada si se hace en conjunto con otros cantores o coralistas, generando sentimientos de alegría y satisfacción compartida" (Martínez, 2019).

En primera medida se debe conocer el aspecto, categoría vocal dentro de las voces, la voz se puede clasificar de acuerdo a sus características tímbricas, color, extensión, tesitura y usos del registro, en el caso de las voces convencionales se clasifican como voces naturales, que aún carecen de color definido, vibrato, volumen extremo, existe como una delicadeza y fragilidad vocal y una potencia en su registro natural (voz de pecho). El término 'tesitura vocal' corresponde al número de notas, de la más grave hasta la más aguda, que una persona consigue producir con calidad vocal (Casal de la fuente, 2021). En esas notas se encuentra la mejor sonoridad, la emisión natural y, consecuentemente, la mayor expresividad (Pinho, 1998; Perelló et al., 1975; Magnani, 1989). Por tanto, es donde se canta con mayor comodidad y donde se tiene el mejor sonido

Para las voces se presenta la siguiente categoría:

- Voces agudas: Sopranos, Tenores
- Voces medias: Mezzosopranos, Barítonos
- Voces graves Contraltos, Bajos.

El docente debe tener la capacidad para escuchar y desde su conocimiento clasificar adecuadamente cada voz que integre su clase. Según el pedagogo y compositor Zoltan Kodaly los objetivos del canto se deben presentar como:

- Cantar bien todo junto a una sola voz o al unísono. (Como ejercicio individual y colectivo)
- El docente tiene la destreza de categorizar según las necesidades.
- Escuchar otras voces (en caso de estar integrado por un grupo coral)
- Aprender elementos de interpretación. (Se relaciona las dinámicas, a la expresión)

- Desarrollar el oído interno. (Como capacidad individual de tener una conciencia musical)
- Desarrollar la memoria musical. (Para no olvidar lo aprendido y construir conocimientos musicales)
- Desarrollar el sentido rítmico. (Dinamiza, agrega a las piezas el carácter anímico)

Según la pedagogía musical Suzuki (2008) en su planteamiento sobre él: *Desarrollo de La Habilidad y de la Educación del Talento*. Donde el estudiante puede aprender cualquier cosa de la misma forma que aprende un idioma y donde sus habilidades están en procesos de atención y escucha. La propuesta de Suzuki propone plantear en la clase ejercicios musicales a partir de cuestiones comunicativas, como es el caso de los cánones, las preguntas y respuestas, las melodías en tonalidades menores y mayores y la participación colectiva de la clase en una urdimbre de ejercicios musicales.

### ***El Canto Popular en Colombia***

Aponte, (2016). "La enseñanza formal del canto en la música popular es un fenómeno reciente en la historia de la educación musical en Colombia". En los últimos años, se incorporó la creación de ensambles de músicas populares en los programas de estudios de enseñanza musical en varios centros educativos colombianos, podemos citar estudios de músicas folklóricas, tradicionales, campesinas y en especial agrupaciones de asambleas en la Educación Superior que han explorado repertorios del género tropical (Salsa, Merengue, Bachata, y Fusiones).

A partir de su institucionalización, Green, (2002). Y de la herencia del modelo paradigmático de formación musical, los procedimientos empleados para el proceso de enseñanza/aprendizaje del canto popular tropical guardan una correspondencia directa con los utilizados en la enseñanza del canto lírico. Esta mirada paralela con el canto técnico permite hacer una reflexión, sobre las razones por las que un cantante

de música popular, tropical, debe practicar a través de ejercicios prácticos para mejorar su interpretación sobre todos en "espacios de formación académica como son las Instituciones de educación Superior quienes cumplen la función de fomentar estrategias para hacer de las prácticas culturales un ejercicio de retroalimentación y mejoramiento didáctico del canto en todas sus categorías. (Aponte, 2016)".

### ***El Estudio de la Cultura Popular Un Acercamiento a la Práctica del Canto Popular***

Es evidente que los fenómenos autóctonos de cada pueblo como la danza tradicional, los cantos tradicionales y el lenguaje popular y refinado constituyen uno de los elementos más esenciales en la obra del compositor, pero es la legitimidad de su obra, sobre todo en una época donde la tradición oral era la herramienta de enseñanza de las prácticas rurales cuando estos conocimientos se divulgan y a partir de las composiciones y la interpretación del canto, generan en una sociedad una identidad cultural, sin importar la procedencia del contenido a veces popular, artesanal, cotidiano, culto o refinado, este acto está más relacionado con una *Cultura en Plural*, donde lo cotidiano según Peter Burke en donde la cultura está sujeta en el acto, que corresponde a las necesidades de vivir y pensar es decir una aseveración del acto de la fiesta cultural o espacio de sociabilidad como lo ejecuta un cantante popular en el acto del festejo.

En el sentido de pensar y de crear aprendizajes se concretan las ideas, por lo que la cultura hace parte de un acto de pensar y generar ideas, y como acto permanece en la acción de pensar en el pasado de los pueblos, en ese sentido las prácticas del canto popular son la expresión cotidiana en que la sociedad ha generado una identidad y ahí se asume la ¿problemática para el estudioso de la cultura popular y sus expresiones? ¿Cómo se generó la práctica?, ¿Qué motivó a la sociedad a generar permanencias y transformaciones en sus prácticas?, pero además ¿enseñarlas y transmitir las en espacios de educación? Según (Geertz, 1973).

“Una vez que nos hemos familiarizado con la nueva idea, una vez que esta forma parte de nuestra provisión general de conceptos teóricos, nuestras expectativas se hacen más equilibradas en lo tocante a los usos reales de dicha idea, pero pensadores al cabo de tiempo considerarán estudiar los problemas que la idea ha generado. (Geertz, 1973 p. 67)”

No obstante, en la forma de teorizar sobre la cultura popular Clyde Kluckhohn define la cultura a partir de once conceptos válidos:

- El modo total de vida de un pueblo. (contextos)
- El legado social que el individuo aprende de su grupo (cultura)
- Una manera de pensar sentir y creer (las prácticas culturales)
- Una abstracción de la conducta. (psicología)
- Una teoría del antropólogo sobre la manera en que se conduce realmente un grupo de personas. (los teóricos)
- Un depósito de saber almacenado (las fuentes)
- una serie de orientaciones estandarizadas frente a problemas reiterados.
- Conducta aprendida (identidades)
- un mecanismo de regulación normativa frente a la conducta. (nociones de orden)
- Una serie de técnicas para adaptarse, tanto al ambiente exterior como a los otros hombres. (multiculturalidad)
- Un precipitado de historia. (contexto)

Lo que hace interesante a los conceptos de Kluckhohn es su eclecticismo, que permite que cada uno se pueda adaptar según el contexto y la realidad de las sociedades, haciendo de la cultura un fenómeno no tan restringido, por lo que el mismo Geertz llama un *concepto semiótico de la cultura*, no obstante, Weber propone que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido” por lo que

(Geertz, 1973). Apoya esta postura subrayando que “el análisis a la cultura no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa que busca significados y construcciones de significados”.

Pero estas construcciones de significados dependen de las motivaciones y los intereses individuales del estudiante, este es responsable de su propio aprendizaje, como así lo expone Correa, justificando una concepción constructivista en la pedagogía de la educación de la cultura popular. En función de esta dinámica, el docente debe despertar el interés en el estudiante para abrir esa brecha sociocultural. Como parte de esta dinámica el estudiante es receptor de un conocimiento y tendrá la oportunidad de compartirlo, su contexto popular en términos de la expresión debe estar moldeable abierta a las posibilidades de cualificación inspiradas por la estrategia del docente, que se convierte en un contexto sociocultural en un puente entre la academia y el espacio de la cultura popular.

### ***El Canto en el Ámbito de la Música Tropical***

Los métodos de aprendizaje previos a la incursión de una estructura de educación formal de la música popular tropical se basaban en la escucha activa y la imitación, es decir, fenómenos de aprendizaje de la tradición oral (Green, 2002). Esta práctica continúa siendo avalada y promovida por los docentes de canto populares: “Escucha a otros artistas, tanto vocalistas como instrumentistas, y trata de analizar sus fraseos” (Cooper, 2004). “No importa cuán informativo puede ser un libro, nunca sustituirá el oír esa música con tus propios oídos” (Weir, 2005).

#### **4.2.3 El Merengue Dominicano**

El Merengue Dominicano es un género urbano y de danza que nace paralelamente en el surgimiento del territorio dominicano, especialmente en Santo Domingo. Una publicación del periódico de la capital dominicana llamado *Oasis*, que data de noviembre de 1854, documenta por primera vez la existencia del *Merengue* y

durante cuatro meses, este medio acometía en contra de este género musical por considerarse un baile "vulgar". El *Merengue* surge primeramente en los barrios populares y al poco tiempo llega a los espacios sociales de la élite capitalina, por lo que se infiere que la campaña por denigrar el género musical por parte del periódico *Oasis* no tuvo ningún éxito. De forma acelerada esta música se proliferó por todo el país y su baile era el atractivo entre la población juvenil. Este género también desplazó por completo la *Tumba Dominicana*, baile de moda en la sociedad dominicana que antecedió al *Merengue* (De Cuello & Solano, 2003).

Uno de los músicos más admirados que cultivaron la música del *Merengue* fue el coronel Juan Bautista Alfonseca que algunos contemporáneos le atribuyen la autoría de *Juana Quilina*, un merengue que posiblemente sonaría en 1855 o después de ese año, debido a una evidencia encontrada por Emilio Rodríguez Demorizi en unos archivos policiales que documentaban la creación de este merengue sería atribuida a un incidente ocurrido en 1855 cuando el díscolo Juan Hernández llega a la casa de Juan Aquilino y de pronto Hernández irrumpe y toma el cuatro de Aquilino que lo rompe en la cabeza de uno de los músicos que se encontraban en el recinto. De ahí que la letra del merengue dice: "Juana Aquilina/ va llorando/ porque la llevan / merengueando..." En efecto, existe una transcripción de *Juana Quilina* que se ha convertido en la única muestra musical antigua de la República Dominicana gracias a la labor de Flérida de Nolasco y Federico Henríquez y Carvajal.

El ritmo del *Merengue Dominicano* es binario y la primigenia de su rítmica posiblemente venga del motivo del tango o habanera, danza típica de las islas antillanas, puesto que la diferencia rítmica que presentan los géneros es que el *Merengue* toma la célula del tango (compás de 2/4: 1 corchea con puntillo – 1 semicorchea – 2 corcheas) y le añade dos pulsos más (compás de 2/4: 1 corchea con puntillo – 1 semicorchea- 2 corcheas – 2 corcheas – 4 semicorcheas). Esto hizo que el *Merengue Dominicano* pasara de compás de 2/4 a compás de 4/4. Aún se desconoce el momento en que fue apropiado este ritmo característico del

*Merengue*; quizá pudo haberse dado este fenómeno cuando se incluyó la tambora, sin embargo, tampoco hay datos del momento en que fue añadido este instrumento.

En un principio, el formato del *Merengue Dominicano* era una bandurria criolla, principalmente el cuatro, güiro y un instrumento percutivo de los membranófonos y en ocasiones se añadía el violín o el piano. El conjunto musical dio origen a la antigua orquesta criolla de cuerdas que dentro de su variado repertorio incluyeron el *Merengue Dominicano*. A medida que se iba extendiendo la danza por todos los rincones del país, comenzaron a florecer las bandas típicas musicales, quienes añadían algunos instrumentos de las bandurrias criollas y el atabalito o balsié. Hacia 1870 llega el acordeón al territorio dominicano a través de dos comerciantes capitaleños, quienes comenzaron a importar este instrumento musical. No obstante, el acordeón cambió el aire estilístico del *Merengue*, ya que reemplazó al cuatro y por ser un instrumento diatónico tiene muy pocas variaciones tonales, lo que lo hace un instrumento técnicamente limitado, a diferencia del cuatro, que es un instrumento muy versátil. (De cuello & Solano, 2003).

El autor del libro *Música Tradicional Dominicana*, Julio Alberto Hernández, comenta que el *Merengue* moderno se constituyó entre 1915 y 1916, dejando atrás las composiciones con fraseos de 8 compases de Alfonseca, y sus coterráneos, y desapareciendo por completo al final del siglo XIX para luego reaparecer a principios del siglo XX al noroeste del país, con un estilo muy distinto al original, un fraseo de 16 compases y alejada de la danza típica. Algunas personas de antaño comentan que la coreografía de la danza típica era muy distinta al baile de la actualidad. Que se ha mantenido en la actualidad. Se comenta que, en 1922, el músico Emilio Arte agrega el paseo a los 16 compases del merengue, imitando la polka y la mazurka, pero Hernández reitera que el término "paseo" realmente es llevar la música al pentagrama.

En 1918, Juan Francisco García, conocido como "Pancho" hizo la publicación de lo que al parecer fue su primer merengue para piano titulado *Ecos del Cibao*, una

música sin texto que luego Luis Alberti le da popularidad, colocándole letra y variando la melodía, llamándola *Compadre Pedro Juan*, que llegó a ser tan popular que fue prácticamente como el himno del pueblo dominicano. Los merengues que García llevó al pentagrama los llamó Danzas Criollas, pero realmente eran Merengues folklóricos. En aquella época, como no había registro de canciones, la gente solía atribuirle la autoría al músico que interpretaba el merengue de otro compositor, como sucedió con Toño Abreu, o un músico tocaba un merengue y otro músico en el lugar reclamaba su autoría. Aparte de Juan Francisco García, Emilio Arte y Juan Alberto Hernández, otros músicos que desarrollaron la forma del merengue fueron Esteban Peña Morell, Juan Espínola, Ramón Díaz y Rafael Ignacio.

Algunos tratadistas le atribuyen la difusión del merengue en todo el territorio nacional a Rafael Leonidas Trujillo, que desde que su régimen dictatorial en 1930, puesto que usó los conjuntos de "perico ripiao" para lanzar su campaña política y luego se fue esparciendo a otras zonas con la llegada de la radio. Los músicos Níco Lora y Toño Abreu fueron los que lo acompañaron en su campaña política, pues, se sabía que a Trujillo le gustaba mucho bailar merengue y también se le atribuye que, por él estar en el poder, el merengue tuvo una gran aceptación en los lugares donde antes fue rechazada esta música.

A medida que el merengue iba avanzando, también se iban produciendo variables con influencias extranjeras, en los cuales Luis Senior y Pedro Pérez crearon el "bolemenque" como uno de los temas de Senior *En Donde Estás Corazón*, y el "Jalemengue" en el cual la melodía era interpretada por dos saxofones. Hernández asegura que los músicos cultos eran los que le daban la forma al merengue y que los músicos populares procuraron imitarlo. Esto dio origen a dos tipos de merengue: el folklórico y el de salón. El primero es el merengue legítimo y es el que se toca en los campos, aunque lucha por sobrevivir, pero cada vez lo van relegando. El segundo, el merengue de salón, fue la imitación del folklórico, pero que se fue deformando con el tiempo, pero es el que más se difunde. Billo Frómeta, Simó Damirón, Negrito Chapuseaux, Rafael Petitón, Ángel Vilorio y Ramón E. García, a finales del año 1936,

fueron los primeros músicos en llevar el merengue a los escenarios extranjeros (Brito, 2015).

El Merengue de estilo contradanza o folklórico permaneció hasta un poco más de la mitad del siglo XX debido a que la creatividad musical se vio afectada porque los músicos urbanos dejaron de componer *Merengue* y asimismo la danza fue dejando los salones de fiesta quedando relegado solo en las zonas rurales (De Cuello & Solano, 2003). Se dice que el merengue después del mandato de Trujillo se fue degenerando. Un comentario del músico Johnny Ventura en 1978 corrobora que el merengue que le gusta a la gente hoy en día es el producto de la trayectoria que ha tenido el merengue tradicional.

La muerte de Trujillo dio paso a las aperturas fronterizas del país y todas las modernidades de pensamiento, políticas, sociales y artísticas incidieron en la degradación del género, como por ejemplo la influencia del rock and roll que sustituyó el aire tradicional del merengue y se fue gestando una fusión entre el merengue clásico, el rock y el twist que en ese entonces eran ritmos llamativos entre la juventud del momento. Esto también significó la modernización en las formas de composición, en la instrumentación y ejecución del merengue. Julio Hernández le atribuye la degradación del merengue a las industrias discográficas porque los compositores no componían de acuerdo a su estilo, sino lo que le indicaban los comerciantes de las disqueras. Hernández añade que ahora las orquestas de merengue no tienen ni rastro de lo que fue en sus orígenes, porque el merengue de hoy en día se toca a gran velocidad, que ni siquiera un bailaror del merengue folklórico podría dar un paso.

Desde los años 80, el merengue dominicano va cruzando fronteras a nivel internacional, conquistando el mercado americano y europeo, como fue el caso de *Juan Luis Guerra y el Grupo 4-40*, que tuvo gran éxito por sus grandes composiciones, ya que sus letras y su estilo musical fueron excepcionales tanto así que los críticos consideraban que era un merengue bien hecho de pies a cabeza

Guerra, a lo largo de su carrera ha cosechado 16 premios Grammy de la Academia, posicionando al merengue dominicano en un lugar destacable en la industria musical.

Tanto fue el auge del merengue dominicano a nivel internacional que El presidente de la *Federación de Músicos de Puerto Rico*, Angel Nater, en 1980 advirtió que el merengue dominicano estaba desplazando a los puertorriqueños y que él solicitaría al Congreso de los Estados Unidos una investigación al respecto. También el periódico El Nacional de Santo Domingo comentó en una de sus líneas que el gran auge de las orquestas de merengue dominicano en Puerto Rico estaba incomodando a los sectores artísticos de ese país porque en las fiestas y bailes ya no podía faltar la música del merengue. No nos podemos olvidar de otros artistas que cruzaron fronteras extranjeras como Los Hermanos Rosario, Sergio Vargas, Ramón "el cuco" Valoy, Wilfrido Vargas, entre otros. "El merengue también llegó hasta países asiáticos como Japón, donde generó donde causó gran furor, al igual que en Suramérica (Brito, 2015)".

### ***Tipos de Merengue Dominicano***

Según la investigación hecha por Catana Pérez De Cuello, encontró dos clasificaciones autorizadas de tres autores: la clasificación de Manuel Marino Miniño, respaldado por Julio Cesar Paulino, y la clasificación de Fradique Lizardo. La clasificación encontrada por Miniño y Paulino encontró cuatro clases de merengues de acuerdo a las anacrusas y los acentos. (Brito, 2015).

1. **El Merengue Liniero:** es un merengue que se originó en la región noroeste de República Dominicana, considerado el merengue más hermoso de todos y se caracteriza por la poca presencia de sincopas en sus melodías, la forma arqueada del fraseo y el ritmo corrido de la tambora.
2. **El Merengue Quebrado:** al igual que el Merengue Liniero, la tambora hace el toque corrido, este merengue se mueve sobre el cinquillo africano

(semicorchea-corchea-semicorchea–2 corcheas) y su melodía se construye sobre acorde roto.

3. **Merengue de Pregunta y Respuesta:** su principio viene de los cantos de trabajos de campo en las zonas rurales y su estructura es antifonal; una voz inicia el canto y el coro contesta de forma responsorial. La tambora hace lo mismo que los merengues antes mencionados.
4. **El Pambiche:** Es el merengue más insólito de todos por presentar el toque picado de la tambora y el bajo sincopado que, según los folkloristas dominicanos, probablemente fue el resultado de pretender que los marinos americanos se les facilitara realizar los pasos del merengue en la época de la intervención americana en 1916. Sin embargo, para los investigadores Miniño y Paulino, antes que viniesen los americanos, a finales del siglo XIX sonaba el Juangomero, que es un Pambiche en tono menor.

La clasificación realizada por Lizardo encontró ocho variantes en el género del merengue conforme a los golpes de la tambora, el formato instrumental, el carácter y las distintas regiones donde se registran estos componentes:

1. **Cibaeño:** considerado como el merengue típico, viene del Cibao que es una región centro norte del país y es el más conocido.
2. **Liniero:** es un tipo de merengue más sobrio, pausado y ceremonioso.
3. **Juangomero:** proviene de Juan Gómez un poblado del noroeste del país republicano y se caracteriza por ser más lento que el liniero y los golpes de la tambora son muy marcados.
4. **Pambiche:** los repiques de la tambora son muy parecidos al juangomero pero más lento.

5. **Redondo:** proviene de Samaná, península al noreste dominicano que se caracteriza por la posición vertical de la tambora en la cual se obtiene un doble toque al percutirse con una sola mano en el parche superior y en la madera.
6. **De Atabales:** el nombre se deriva por la sustitución de la tambora por atabales o palos. Esta variación del merengue proviene del sureste del país desde La Caleta hasta el Seibo. Se caracteriza por no llevar instrumentos melódicos.
7. **Ocoeño:** es decir, de San José de Ocoa situado al sur del país y se caracteriza por la presencia de la maraca ocoeña y el pandero. La tambora es sustituida por el balsié.
8. **De Balsie:** al igual que el ocoeño usa el balsié en vez de la tambora, acompañada del pandero y guayo y usa el acordeón o instrumentos de cuerdas como instrumento melódico (De Cuello & Sotelo, 2003).

Luis Manuel Brito Urueña en su libro *El Merengue y la Realidad Existencial de los dominicanos*, menciona que debido a los cambios que ha sufrido el merengue, desde la forma de bailarse hasta el formato instrumental, hay una distinción clara entre el **Merengue Típico** y el **Merengue Urbano**. El primero se caracteriza por ser los conjuntos típicos que se han formado espontáneamente sin haberse valido de algún método musical o haber asistido a la academia. Armónicamente, no presenta muchos cambios tonales, es decir, hay poca modulación. En cambio, el segundo se caracteriza por ser ejecutado por músicos de academia; su instrumentación es mayor que la del merengue típico y su armonía es más variada que la del merengue típico. Aunque entre el merengue típico y el merengue urbano comparten las mismas expresiones y términos lingüísticos musicales propios de los campesinos dominicanos, no es un secreto que el merengue urbano se rige más por las normas gramaticales de la canción popular como la balada y el bolero.

El merengue urbano se difunde más por los medios de comunicación por su formato musical y su lenguaje vocal es más formal, ya que guarda pocas expresiones del campesino-cibaeño. Al contrario, el merengue típico aún conserva el habla rural, aunque no es tan difundido como el género urbano. A pesar de ello, no deja de ser la expresión cultural identitaria propia del pueblo dominicano (Brito, 2015).

De acuerdo con la investigación hecha por Kevin Daza *Caracterización Musical del Género Merengue Dominicano a partir de los referentes: Wilfrido Vargas, Hermanos Rosario y Rikarena*, realiza una clasificación interesante, haciendo algunas referencias del merengue de la actualidad:

- **Merengue Tradicional:** era un merengue que se hacía alusión a cuatro partes: paseo, primera parte, segunda parte y jaleo, donde cada una de esas partes correspondía a un ritmo en particular, que con el paso del tiempo desaparece el paseo quedando sólo las siguientes tres partes. Efectivamente, la relación que se hace del ritmo está directamente relacionado con la tambora, mostrando una variación del perico ripiao donde se realizan golpes alternados entre el aro, el parche y el quemado.
- **Ritmo a Caballo – a lo Maco:** es un merengue que se caracteriza por ser más veloz que el merengue convencional y presenta un ritmo muy versátil en los saxos y las trompetas llamando tanto la atención a muchos artistas que hoy en día es uno de los ritmos más utilizados en el merengue además de promoverse como nuevo estilo en Puerto Rico y otros países.
- **El Majao:** se caracteriza por ser un merengue de mucha fuerza, amarre o ajuste en la rítmica, acompañando los jaleos de los saxofones, los mambos en las trompetas o en coros cortos, en la cual se sube un poco el BPM para generar esa fuerza requerida.

- **Pakimpa o Pakipa:** es un merengue urbano o de calle que al igual que el majao se destaca por su fuerza, pero se distingue de este por los cambios que presenta el piano, el bajo y la tambora.
- **Pambiche:** es más cadencioso y es uno de los más notorios al utilizarse en una sección ya que su estructura rítmica cambia súbitamente en la base rítmico-armónica.
- **Merengue Beduino:** estilo que nace a mediados de los años 80, denominado así porque surge en la época de Wilfrido Vargas y sus Beduinos. Es un merengue algo más abierto de lo normal al interpretarse. Esta forma es muy común escucharlo en diferentes agrupaciones además de la agrupación de Wilfrido Vargas.
- **Merengue Tacun Pila':** Es un ritmo producto de la variación del Beduino que consistía en tocar el vaso de la conga con un palo en vez de la mano como comúnmente se hacía. Este estilo fue una de las grandes innovaciones del artista Wilfrido Vargas al género del merengue (Daza, 2022).

### ***Formato Vocal del Merengue Dominicano***

#### *Características de las Letras de las Canciones Del Merengue Dominicano*

Al analizar el contenido temático del merengue dominicano, encontramos diversas narrativas que retratan las costumbres y generalidades vivenciales del pueblo republicano en lo que se refiere a lo político, lo sociocultural e idiosincrático; situaciones de la vida diaria, circunstancias particulares, sucesos y acontecimientos significativos en la poética del merengue se convierten en un baluarte histórico de las memorias del pueblo republicano.

Diversas canciones referidas a la mujer tratan del amor hasta del desprecio; se idealiza o se pone en duda su reputación, se le sube al cielo o se le ponen en el hoyo más profundo, se le conquista o se le aborrece. En ocasiones, la mujer es trata como si fuese un objeto de mercadería, como la canción *La Cambiadera* de Joseito Mateo, que en sus letras dice “yo te doy la mía y tú me das la tuya y así descansamos siquiera unos días”. Algunos artistas en su lírica culpan a la mujer de sus penumbras o resaltar el dominio de esta sobre el hombre, otros hablan de la mujer fiel o de la adúltera y no puede faltar los temas que hablan de la morbosidad o la exaltación provocada por el físico de la mujer como por ejemplo la canción *El Tiempo* de Víctor irrazary que dice: “*Todos los viejitos están protestando porque todas las mujeres los están provocando... Se visten de cosas que usted sabe bien, dejan toda la masa para comer*”.

Composiciones hacia la madre también hacen parte de la temática del merengue, como por ejemplo la canción *Unidad* de los Fénix, que coloca a la madre a la misma altura de la patria, la canción *Llegó la Mañana* de Pedro María y la orquesta Cheché Abreu: “*Madre querida, madre que estás lejana triste a la luz del sol, madre querida, madre dame tu bendición*”. La canción de Blas Durán, *Canto a las Madres* y una canción que poco resalta a la madre como *Dale un Palo* de Johnny Ventura, donde el intérprete aconseja a las muchachas que si su madre no las deja salir que le den un palo.

El machismo también es tema que acompaña las letras del merengue y para Luis Manuel Brito, el gallo, el que mejor representa la hombría del campesino cibaño, porque el gallo es el que mata, es el que lanza piropos a las mujeres, es el jefe del patio, el que manda en la gallinería, el que sabe manejar las espuelas y por su gallardía nunca se rinde. También refiere en cuanto al machismo del hombre que tiene fortuna puede conseguir mujeres bonitas y hasta sucursales, aunque no falta aquellas mujeres que se involucran con los hombres por interés o necesidad, pero

también existen las féminas que no se dejan llevar por esas pretensiones. Canciones con esas temáticas está *El Zumbador* de Eladio R. Santos “*Y yo con dinero se lo digo a uté que en lugai de do yo tuviera tre*”; la canción de *El Picaflor* de Luis Alberti “*Pica, pica, picaflor pica, pica sin dolor que en venturas del amor ay cazado y cazador*”.

La canción de Eladio R. Santos “*Las Mujeres*”, que hace referencia al machismo violento: “*Quien me la quité privando en guapo, no lo salva nadie, pue yo lo mato, lo debarato, le rompo el caco*”. Otros temas en relación con el machismo tratan del orgullo varonil o de no pasar la vergüenza de que le quiten su mujer, como, por ejemplo: *Y te la quitan* de Emilio A Morel: “*que me quiten el resuello, pero que nadie me quite de la mano una mujer*”; también el tema de la orquesta Rafael Solano *Le Voy a dar una pela*: “*Mamá a esta vieja bruja para que me respete, oye bien y no me confunda, le voy a dar una pela, le voy a dar un fuetazo para que me respete, yo no soy muchacho*”.

En el tema político, las letras satirizan, enaltecen, critican o recriminan a los líderes, diciéndole al pueblo que deje de creer en ellos. *La Miseria*, de Félix López, es un ejemplo de ello, puesto que Trujillo en el poder no permitía ninguna oposición. Por esta composición, el músico fue llevado a la cárcel. Otra composición alusiva a lo político fue el caso de las vísperas de las elecciones antes de 1978, cuando el Partido Revolucionario Dominicano y el Partido Reformista contendían por la presidencia de la República Dominicana. En ese entonces un gran porcentaje de dominicanos ya no quería a Balaguer en el poder, quien era del partido Reformista. La canción de Luis Martí *El Mudo* hace alusión a este hecho y que en sus letras insinúa votar por el Partido Revolucionario Dominicano (PRD): “*Yo malicioso le preguntaba y él contestaba um u um u um u. Que ya se acercan las elecciones y por quién tú vas a votar y de qué color es tu partido, a quién tú quieres para presidente*”.

Finalmente, el Partido Revolucionario Dominicano ganó las elecciones y el 15 de agosto de 1976, fecha antes de la posesión presidencial, hubo una celebración amenizada por la orquesta de Wilfrido Vargas, donde interpretó la siguiente letra:

*"Solo no se puede luchar juntos, tendremos libertad, todos los explotadores quieren que los dejemos para seguirse chupando la sangre de nuestro pueblo... Unidos como hermanos se las vamos a cobrar, saben que el que la debe la tendrá que pagar".* Antes de la presidencia de Rafael Trujillo sonaba la canción de Emilio A Morel *Llena el Morrito*, que en su prosodia decía: *"La política se ha, puesto que es una calamidad; el que quiere un empleo se tiene que arrodillar"*. Juan Luís Guerra y el grupo 4-40 interpreta *"Los mangos bajitos"*, que dice: *"Dice Don Martín Garata Persona de alto rango que le gusta mucho el mango porque es una fruta grata, pero treparse en la mata y verse en los cojollitos en aprietos infinitos como eso es tan peligroso, se encuentra más sabroso coger los mangos bajitos"*.

Otras temáticas del merengue expresan los sueños, frustraciones y amor por el suelo patrio, como en la canción *Tierra para el Campesino* de Félix del Rosario Cruz, hace referencia a una reforma agraria que Balaguer había llevado a cabo, pero que la gente lo llamaba "la reforma agraria". Esta canción ganó el tercer lugar en el II Festival de Ritmos Folklóricos y Populares en Santo Domingo y su letra decía: *"El momento ya se presentó pronto el pobre, su tierra tendrá y su pan del surco sacará gracias a su esfuerzo y su sudor"*.

*Visa Para Un Sueño y Elena*, de Juan Luis Guerra, muestran la dura realidad de las migraciones al extranjero por encontrar un futuro mejor, desplazamientos a veces no deseados, con sueños que en ocasiones no se cumplen o los que esperan en el consulado americano buscando esperanzados lograr lo que no pueden en su propio país, como es el caso de los dominicanos que se van a vivir a Nueva York. En la canción *Agárralo que eso es tuyo* de Cheché Abreu, entre sus líneas, dice: *"Salí de mi tierra un día buscando nuevos horizontes y a una tierra que llegué rompí brazos como un hombre. Lo poco que conseguí me lo gané con orgullo"*.

Las festividades y tradiciones navideñas y las vísperas del nuevo año también fueron parte del temario del merengue y donde las agrupaciones reciben propuestas por ser una época de mucha festividad y de movilidad monetaria: temas como

*Navidad en Quisqueya* de Marino Pérez, refieren: "Todo lo dominicano debemo daino la mano y que no haiga engaño en ei nuevo año. Ya se siente la brisa de navidad" y la canción *Llegó Nochebuena*: "Yo no quiero garata ni pavo ni lechón lo que quiero es que me traigan un buen trago de ron", interpretado por el "Negrito" Truman.

Muchas son las temáticas que se interpretan en el merengue dominicano, donde se alude al espíritu religioso pidiendo a Dios por bendiciones de toda índole, también los temas relacionados con la brujería con distintos fines y en el tema del amor la lista es extensa: enamoramiento, matrimonio, deseos sexuales, abusos, adulterios, el engaño, el sufrimiento, amor por interés, celos, desengaños, entre otros. Temas alusivos al ron y a las fiestas, a lo jocoso y al doble sentido, la muerte de personajes célebres, en especial en aquellos que marcaron la sociedad dominicana, los perjuicios sociales, la defensa de la nación debido a la presencia de los norteamericanos, de las condiciones económicas de los haitianos que eran vecinos de los dominicanos, desde temas ambiguos hasta lo serio ha sido parte del temario merengero dominicano (Brito, 2015).

### ***Consideraciones fonéticas en el Merengue Dominicano***

En este apartado, referiré los apuntes hechos por el lingüista dominicano Orlando Alba en su libro *Cómo hablamos los dominicanos*, comentando que en la interpretación del Merengue dominicano hay rasgos fonéticos característicos del habla popular que son notables en el merengue tradicional. Estas particularidades lingüísticas de la idiosincrasia popular dominicana como hablar un español "más relajado" son las que permiten que el merengue tenga el son o el sabor identitario exclusivo de los republicanos. Por ejemplo, si los intérpretes del merengue en sus canciones hablaran correctamente la /r/, /l/, /s/ y /d/, la interpretación no sonaría a merengue dominicano o al habla cibaëño.

Es por eso que no va a sonar mal el hecho de que el intérprete del merengue en su pronunciación omita ciertas letras como por ejemplo decir "deo" en vez de dedo; decir "pegao" en vez de pegado. La música y baile de este género, al ser aceptado

en todos los estratos de la sociedad dominicana, de alguna manera le dan cierta estima social e importancia a la interpretación de los versos de acuerdo a las inflexiones del habla dominicano. Para ilustrar lo anteriormente dicho, el ejemplo de una de las estrofas del merengue *Fiesta y Serucho* de Johnny Ventura se aprecia lo siguiente:

**Consideraciones fonéticas.**

Eliminación de las /s/ al final de la sílaba	vamo-vamos/eta-esta/fieta-fiesta/tiene-tienes
Eliminación de la /r/	hace-hacer/pa-para/
Vocalización de la /r/ y /l/	amanecei-amanecer/bebei-beber/ei-el
Fusión y reducción de vocales en sinalefa	<p>vamoacé-vamos a hacer</p> <p>que noay qué bebei-que no hay qué beber</p> <p>en eta fieta muchacho-en esta fiesta muchacho</p> <p>tú tiene queamanecei-tú tienes que amanecer</p>

Esto demuestra que los rasgos lingüísticos de la jerga popular dominicana por lo general tienen directa relación con las composiciones temáticas del merengue, en especial el folklórico. En ocasiones, estas inflexiones ayudan a la rima del texto.

También se da el fenómeno de las reducciones fonéticas, como en el caso del tema el Negrito del Batey, al suprimirse la /d/ intervocálica en las palabras apambichao-apambichado/apretao-apretado, aunque en el tema en general no se omiten la /s/ y la /r/: "A mí me llaman el Negrito del Batey, porque el trabajo para mí es un enemigo ...el trabajar yo se lo dejo todo al buey... ...a mí me gusta el merengue apambichao...a mi me gusta bailar de medio lao...".

Otro ejemplo se encuentra en el tema de Juan Luis Guerra *Ojalá que llueva café*, en el que el artista pronuncia *pa to lo niño* (para que todos los niños) pero casualmente mantiene la /s/ en la palabra "este" de la frase *oigan este canto* y en el resto de la canción se reflejará este fenómeno. "En otros merengues de J.L. Guerra, se conserva una pronunciación mucho más formal y con muy pocas variaciones, como es el caso de los temas *Si tú te vas* y *Santiago en coche* (Alba, 2004)".

Las características fonéticas del habla dominicana son más notables en el merengue tradicional que en el merengue urbano, aunque en esta última no desaparecen por completo esos rasgos diatópicos y diafásicos del pueblo dominicano.

#### *Palabras y frases frecuentes en el Merengue*

En este apartado se hará referencia a aquellas frases típicas del merengue que son como el toque jocoso idiosincrático de los dominicanos. Según la investigación de Luis Manuel Brito en *El merengue y la realidad existencial de los dominicanos* (Brito, 2015), las palabras y frases criollas que comúnmente se usan en las canciones son:

#### **Palabras y frases criollas del merengue dominicano.**

FRASES	
<i>Una jembra bien planta</i>	<i>Tiene suim</i>

<i>Estar asfixiao</i>	<i>Me gusta un paquete</i>
<i>Ella es mi derriengue</i>	<i>Tiene caché</i>
<i>Yo soy la jebra encontrá</i>	<i>Está por la maceta</i>
<i>Me traquiló</i>	<i>Hacer aguaje</i>
<i>Eres un guanajo</i>	<i>Ta´guillao</i>
<i>Eres un zoquete</i>	<i>Me tiene amarrao</i>
<i>Mujer majadera</i>	<i>No me poifíe</i>
<i>Dame una gotininga</i>	<i>Tú eres un cuadroso</i>
<i>Ello no hay</i>	<i>Dale fuego a la lata</i>
<i>Se le encarama</i>	<i>Morir achicharrao</i>
<i>Parejo aplomao</i>	<i>Darle un fuetazo</i>
<i>Una jartura é romo</i>	<i>Siguién la travesía</i>
<i>Estar acaramelado</i>	<i>Me dio un tablazo</i>
<i>me armó una garata</i>	<i>Ahora sí hay melao</i>

<i>Tueso e tuyo</i>	<i>Darse un jumo</i>
<b>PALABRAS</b>	<i>Armar un rebú</i>
<i>Fui fuio</i>	<i>Hacer un serrucho</i>
<i>Sinverguenzón</i>	<i>Encalácate conmigo</i>
<i>Pica flor</i>	<i>No te pierdo ni pie ni pisá</i>
<i>Deguañangue</i>	<i>Ser pata puei suelo</i>
<i>Agarradera</i>	<i>Dar cuerda</i>
<i>Calzonú</i>	<i>Venir apechao</i>
<i>Cocotazo</i>	<i>Clavarle los ojos</i>
<i>Encojonar</i>	<i>Hacer un can</i>
<i>Enculillar</i>	<i>Estar prendío</i>
<i>Derrengarse</i>	<i>Ahora sí hay melao</i>
<i>Manganzón</i>	<i>La chiflera</i>
<i>gaviarse</i>	<i>Dando fueite</i>

#### 4.2.4 Técnica vocal

La técnica vocal es el ejercicio que se hace del canto desde una consciencia misma del acto de cantar, hace alusión a las concepciones de la escuela del canto determinadas por diferentes maestros para el uso no nocivo y acertado de la voz entonada, eso corresponde a un conocimiento de los procedimientos rutinarios de cantar, la respiración, la vocalización, el apoyo en los aparatos de recepción del sonido de la voz "El aprendizaje del canto artístico se da por la incorporación de una técnica establecida a la continuidad de los talentos activos de cada generación" (Bañuelas, 2001, p. 67).

Las cualidades vocales se estudian al máximo generando una acertada conciencia de la voz, la técnica hace a un profesional del canto, esto hace referencia en términos de los cantantes líricos, no obstante alude también a la preparación de cualquier tipo de voz sin discriminación, "... Antes de cantar se necesita practicar la técnica vocal, que, aunque es muy compleja, no precisa de grandes explicaciones, sino de práctica, hasta lograr que todas las piezas que integran el aparato fonético funcionen con naturalidad y sin esfuerzo" (Martínez, 1985) Se debe iniciar con un conocimiento del aspecto anatómico y sus funciones, distintas partes del cuerpo que cumplen sus funciones a la hora de entonar y hacer uso de la voz, por lo cual se hace necesario de un abordaje de la anatomía de la voz en el sentido de identificar los aparatos u órganos que producen sonido o interactúan anatómicamente en este proceso, urge la tarea de conocer el sistema respiratorio, sistema fonatorio y sistema de resonancia y articulación como bases primordiales de la técnica vocal.

#### ***4.2.4.1 Componentes de la técnica vocal***

La técnica vocal es el ejercicio que se hace del canto desde una consciencia misma del acto de cantar, hace alusión a las concepciones de la escuela del canto determinadas por diferentes maestros para el uso no nocivo y acertado de la voz entonada, (Díaz, 2006). Eso corresponde a un conocimiento de los procedimientos rutinarios de cantar, la respiración, la vocalización, el apoyo en los aparatos de recepción del sonido de la voz, el aprendizaje del canto artístico se da por la incorporación de una técnica establecida a la continuidad de los talentos activos de cada generación (Díaz, 2006).

Las cualidades por parte de Madelaine Mansion, (1947). Las vocales se estudian al máximo generando una acertada conciencia de la voz, la técnica hace a un profesional del canto, esto hace referencia en términos de los cantantes líricos, no obstante alude también a la preparación de cualquier tipo de voz sin discriminación, "Antes de cantar se necesita practicar la técnica vocal, que, aunque es muy compleja, no precisa de grandes explicaciones, sino de práctica, hasta lograr que todas las piezas que integran el aparato fonético funcionen con naturalidad y sin esfuerzo" (Posada, 2020) Se debe iniciar con un conocimiento del aspecto anatómico y sus funciones, distintas partes del cuerpo que cumplen sus funciones a la hora de entonar y hacer uso de la voz, por lo cual se hace necesario de un abordaje de la anatomía de la voz en el sentido de identificar los aparatos u órganos que producen sonido o interactúan anatómicamente en este proceso, urge la tarea de conocer el sistema respiratorio, sistema fonatorio y sistema de resonancia y articulación como bases primordiales de la técnica vocal. (Posada, 2020).

#### 4.2.4.2 Sistema respiratorio

La respiración hace parte de nuestra existencia y es un fenómeno en el que el oxígeno ingresa a través de las fosas nasales pasando por el conducto faríngeo hasta llegar a los pulmones, el proceso continúa con la absorción de oxígeno y la transformación de dióxido de carbono, este fenómeno es vital para la vida, pero prioritario para ejecutar la técnica del cantante, se hace esencial si se quiere hablar de cómo debe respirar el cantante para Mansion el estudio de la respiración es, pues, la base de la técnica vocal; sería vano tratar de suprimir, ya que esto equivaldría a construir sobre arena (Aponte, 2016).

En concordancia con esta idea se debe desarrollar una consciencia del aparato respiratorio, un ejercicio cotidiano en la razón de ser del cantante, por eso al respirar tranquilamente se percibe la dilatación de toda la caja torácica y se comprueba que los hombros no intervienen en absoluto en el proceso (Mansion, 1947), esta mecánica alude a una observación de la actividad respiratoria, pero más objetivo es el conocimiento de su anatomía. Según el trabajo de Renato Segre y Susana Naidich sobre *Los Principios de Foniatría para alumnos de Canto*:

Según Aponte, (2016). El fuelle respiratorio está constituido por el sistema broncopulmonar y por las paredes de la caja torácica que, al limitarlo, condicionan sus posibilidades de movilidad. Desde el punto de vista funcional, intervienen también los músculos abdominales, a su vez la tráquea es un tubo semirrígido situado debajo de la laringe, en la zona anterior del cuello y en parte del tórax, tapizada por una mucosa rica en glándulas. Está constituida por anillos cartilagosos que no cierran completamente en la parte posterior; en cambio, sus extremidades se unen por un músculo que permite estrechar la luz traqueal y otorgar mayor presión al aire espirado. Poco después de su penetración en el tórax, se bifurca en los bronquios (Segre, Naidich, 1993).

Como lo expresa Segre y Naidich, (1993). Los bronquios se van dividiendo en ramificaciones cada vez menores hasta terminar en un microscópico racimo de múltiples y sutilísimas cavidades de aire: los alvéolos pulmonares. El conjunto de las más finas ramificaciones bronquiales, de los alvéolos y de los amplios vasos sanguíneos conforman el pulmón, órgano sumamente elástico, blando, muy irrigado de sangre, y que se llena y vacía rítmicamente de aire. Ambos pulmones están envueltos separadamente por una especie de bolsa: la pleura, adherida a la cara interna de la caja torácica y a la cara superior del diafragma.

La caja torácica es la cavidad en la que se alojan los pulmones. Está delimitada por las costillas, las vértebras torácicas y, por delante, el esternón. El conjunto de las costillas da al tórax la forma de un embudo ensanchado hacia abajo (Mansion, 1947). Cada espacio intercostal está ocupado por dos músculos paralelos, largos, angostos y sutiles: los músculos intercostales externos e internos, de función espiratoria e inspiratoria, respectivamente (Posada, 2020). El diafragma es el músculo transversal que separa la cavidad torácica de la abdominal. Es un músculo plano con disposición de cúpula, es decir, es más alto en el centro que en los bordes, y se inserta firmemente sobre todos los elementos óseos o cartilagosos que limitan la abertura inferior del tórax. La pared abdominal está compuesta por varios músculos robustos, insertados hacia arriba del tórax y hacia abajo en la pelvis. "Su influencia en el proceso respiratorio del profesional adquiere una enorme importancia." (Segre y Naidich).

La construcción de una consciencia del aparato respiratorio se desarrolla a partir de ejercicios que interiorizan el funcionamiento y las capacidades mismas del aparato para controlar frases, o líneas melódicas complejas, se hace también necesario la incorporación diaria de una *Gimnasia respiratoria* articulada de prácticas constantes y ligada al canto. (Segre y Naidich, 1993).

#### 4.2.4.3 Sistema fonatorio.

El sonido de la voz está caracterizado por la interacción entre los pliegues vocales y el aire, estos aspectos también hacen parte de la consciencia del cantante sobre su anatomía, existen diferentes investigaciones sobre este mecanismo; Para Seidner (1982). *La Voz del Cantante* se exponen varios aspectos importantes entre lo que serían las funciones de los aparatos y sus partes o ramificaciones anatómicas.

La laringe está compuesta de cartílagos, ligamentos y músculos, armazón. El Armazón de la laringe se compone del cartílago tiroideo, el cartílago cricoides, dos cartílagos aritenoides y el cartílago epiglotis El cartílago tiroideo. Es el cartílago más grande de la laringe; se puede palpar bien y determina, sobre todo en el hombre, la forma del cuello. El cartílago cricoides tiene la forma de un anillo de sello, y constituye la base del esqueleto laríngeo cartilaginoso (Seidner, 1982). Los cartílagos aritenoides se presentan en pares y tienen la forma de una pirámide de tres, las dos prolongaciones de cada cartílago aritenoides son de importancia funcional: uno delantero, al que se unen la cuerda vocal y el músculo del labio vocal, y uno lateral, al que se unen otros músculos internos de la laringe. La epiglotis tiene una forma parecida a una raqueta de tenis; es arriba ancha y abajo angosta (Green 2002).

Los bordes laterales van doblados hacia atrás y forman la parte delantera de la entrada a la laringe. El hueso hioides tiene forma de U; se encuentra ubicado entre el maxilar inferior y el cartílago tiroideo, y es palpable en casi toda su extensión, Musculatura. Los músculos de la laringe estrechan o ensanchan la glotis, ponen tensión o distensión a los labios vocales y cambian su forma (Posada, 2020). Con ello se posibilita una emisión vocal con capacidad moduladora. Durante la fonación, los músculos cooperan de manera compleja y la acción de cada músculo siempre está integrada a la acción general de toda la musculatura de la laringe, durante la emisión de la voz los músculos no se pueden usar de forma aislada. Nervios de la laringe (Green 2002). Hacia la laringe se dirige un nervio del cerebro, al llegar a la altura de la

laringe, una pequeña rama se dirige directamente hacia el órgano. Una rama mayor, y funcionalmente más importante, sigue hacia abajo, rodea vasos grandes y después vuelve (nervio recurrente) hacia la laringe. Labios vocales. "Los labios vocales tienen por debajo la cuerda vocal (ligamento vocal), que va colocada cerca del borde y que está conformada por un tejido rígido (tirante), así como por el músculo vocal. Las cuerdas vocales, los músculos, así como el tejido conjuntivo, los vasos y las fibras nerviosas, van recubiertos por una mucosa que es movable con respecto a su base". (Seidner y Wendler, 1982)

#### **4.2.4.4 Sistema de resonancia y articulación**

Si es una cualidad del cantante reconocer como puede emplear su voz para ajustarse a condiciones acústicas o espacios con dinámicas físicas complejas, por ejemplo, salones, teatros, áreas al aire libre, estas circunstancias lo llevan a reconocer y hacer uso de unos órganos que permiten hacer más factible la entonación o la interpretación de obras donde se es necesario emplear notas agudas o graves con moderación (Posada, 2020). El trabajo investigativo de Renato Segre y Susana Naidich sobre *Los Principios de Foniatría para alumnos de Canto* sustenta las funciones de estos sistemas en el uso de las notas para generar mayor volumen, buen timbre, color adecuado y dinámicas.

Estas funciones tienen lugar en la boca, faringe y fosas nasales con partes duras, fijas y partes blandas, móviles. El timbre o calidad propia de cada voz se debe en buena medida a estas cavidades duras y a su modificación por las estructuras blandas. - . Boca: la abertura bucal está limitada, adelante, por los labios y las arcadas dentarias, abriéndose hacia atrás en la faringe. En ella tiene lugar la articulación de los fonemas y la resonancia del sonido laríngeo (Posada, 2020). El tipo de estructura de uno u otro maxilar otorga características a la voz, sobre todo en la calidad de los armónicos que producen, dándole un timbre propio (Aponte, 2016). Ambas mandíbulas pivotan en la llamada articulación temporomandibular, por las regiones

óseas que conectan. En el piso de la boca se coloca la lengua, órgano muy móvil, formado por músculos de dirección diferente, según su punto de inserción. La base, o parte posterior, tiene una dirección casi vertical y está relativamente fija por sus conexiones con el hueso hioides y la laringe. Funcionalmente, punta y dorso son las partes activas de la lengua en la articulación (Green 2002).

El techo de la boca está formado por el paladar. La parte anterior o paladar duro describe una curva de concavidad inferior más o menos marcada. Su misma envoltura mucosa se continúa hacia atrás en el paladar blando o úvula (Green 2002). Faringe: La faringe es un hemicilindro musculo membranoso, apoyado en la columna cervical y que se continúa hacia abajo en el esófago. Nariz: La nariz está formada por dos cavidades separadas por un tabique. Su intervención en la resonancia vocal es importante. La mucosa que la tapiza es rica en vasos sanguíneos y pelos: calienta y purifica el aire inspirado (Segre & Naidich, 1993).

#### **4.2.5. Ejercicios preparativos para la interpretación del merengue dominicano**

Los métodos de aprendizaje previos a la incursión de una estructura de educación formal de la música popular tropical se basaban en la escucha activa y la imitación, es decir fenómenos de aprendizaje de la tradición oral (Green 2002). Esta práctica continúa siendo avalada y promovida por los docentes de canto popular: Escucha a otros artistas, tanto vocalistas como instrumentistas, y trata de analizar sus fraseos (Cooper 2004). No importa cuán informativo puede ser un libro, nunca sustituirá el oír esa música con tus propios oídos (Weir, 2005).

#### 4.2.5.1 Postura corporal:

##### *Ejercicios de estiramiento*

- A) Estar de pie con las piernas separadas paralelas a los hombros, estirando los brazos hacia el cielo, con la mirada hacia arriba y los pies sostenidos en la punta de los dedos, mantener la postura por unos segundos y luego soltar volviendo a la postura normal.

*Figura 2 Ejercicio 1 frontal y lateral*



- B) Dejar caer el tronco totalmente hacia abajo junto con los brazos e ir relajando la cabeza y el cuello haciendo pequeños balanceos en cabeza, cuello y torso, excepto las piernas que permanecerán estáticas.

*Figura 3 Ejercicio 2 frontal y lateral*



C) Estar de pie, sólo moviendo la cabeza hacia la derecha y hacia atrás y luego realizarlo hacia el lado izquierdo.

*Figura 4 Ejercicio 1-2-3 rotación*



D) Mover los hombros hacia atrás sin mover los brazos.

*Figura 5 Postura correcta e incorrecta*



- E) Organizar la postura corporal estirando el cuello hacia arriba y como si de la cabeza en la parte de la coronilla saliera un hilo que halara hacia el techo. Piernas separadas procurando que un pie quede un poco más adelante en función del otro. Mover los glúteos un poco hacia adentro buscando linealidad en la columna vertebral desde el cuello hasta el coxis.

*Figura 6 Ejercicio postura correcta*



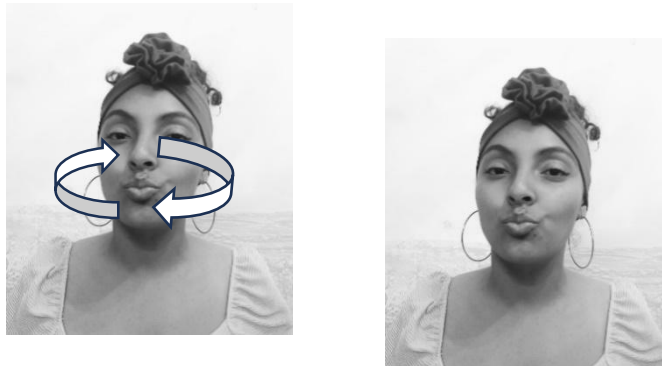
Figura 7 Ejercicio postura incorrecta



#### 4.2.5.2 Ejercicios faciales

- A) Posición de beso en la boca y realizar movimientos circulares hacia la derecha y luego hacia la izquierda.

Figura 8 Ejercicio relajación muscular



- B) Con la boca cerrada mover la punta de la lengua hacia la mejilla derecha, luego hacia la izquierda, y alrededor de la boca con movimientos circulares.

*Figura 9 Ejercicio relajación facial*



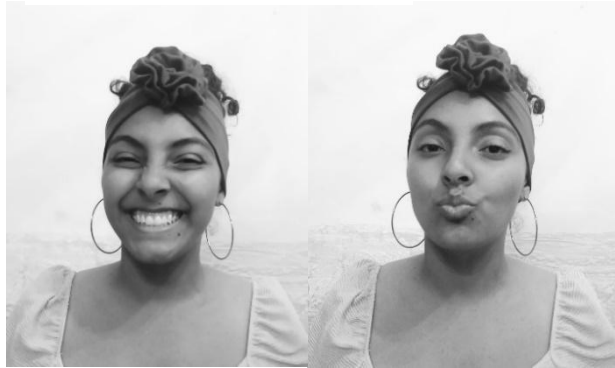
- C) Con la boca cerrada y la dentadura superior e inferior separadas, pasar todo el contorno de la mandíbula usando el dedo índice de cada mano haciendo una pequeña presión que vaya desde que inicia la mandíbula (debajo de las orejas) hasta llegar al mentón.

*Figura 10 Ejercicio destensión mandibular*



- D) Sonreír exageradamente y luego alternar lanzando besos al aire mirando hacia el techo y luego mirando hacia el piso.

*Figura SEQ Figura \\* ARABIC 11  
Ejercicios muecas*



- E) Decir la expresión "Mm" (expresión de algo apetitoso) varias veces, exagerando los movimientos musculares de la cara.

#### **4.2.5.3 Ejercicios de Respiración**

- A) Para lograr una respiración profunda sin levantar los hombros, se realizará una inhalación imaginando oler el aroma de una flor. Esto debe producir la expansión de toda la faja abdominal hasta la espalda baja y luego, en la exhalación, dejamos que el aire salga observando que el abdomen vaya hacia adentro.



*Figura 12 Ejercicio dosificación del aire*

- B) Para afianzar el movimiento abdominal se realizará un movimiento de jadeo con la consonante "s" consecutivamente con la precaución de que el abdomen vaya hacia adentro.

*Figura 13 Ejercicio jadeo con sssh*



- C) Para entender lo del soporte de la voz, se colocarán las manos en la cintura y se pronuncian las consonantes "PS", generando un movimiento de los músculos de la cintura incluyendo los músculos de la espalda baja hacia afuera. Luego de ello, se realizará una respiración profunda como en el punto A, y en el momento de la exhalación se procurará mantener los músculos de la cintura y de la espalda baja hacia afuera hasta que no puedan más.

Figura 14 Ejercicio para la respiración intercostal



- D) Una vez se tenga claro el punto B, se realizará una inhalación en 5 segundos, deteniendo el aire otros 5 segundos y se exhalará el aire con la consonante "s" en 10 segundos manteniendo los músculos de la cintura y la espalda baja contraídos hacia afuera hasta que pase el tiempo requerido soltando todo el aire. Luego se repetirá el ejercicio aumentando un segundo más en el aire detenido y dos segundos más el aire exhalado hasta llegar a 20 segundos.
- E) Entonar en una sola nota y en una sola respiración los números del 1 al 20, repetir el ejercicio subiendo la nota medio tono hasta realizar el ejercicio 7 veces.

#### 4.2.5.4 calentamiento Vocal

- A) Entonar realizando burbujas, carrito o trompetilla (*Lipberry*) en grados conjunto de 1er a 5to grado de forma ascendente y descendente, repitiendo el ejercicio, subiendo la tonalidad en medios tonos desde A2 hasta G4 para los hombres y desde A3 hasta G5 para las mujeres.

Figura 15 Ejercicio calentamiento vocal entonado

The image shows a musical score for two voices: 'Voz Femenina 1' and 'Voz Masculina 2'. Both parts are in 4/4 time and feature a sequence of eighth notes. The first part of the exercise is in G major (one sharp), and the second part is in B major (two sharps). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The exercise is repeated, with the second repetition starting on a higher pitch. The word 'Br' is written below the notes, and 'etc...' follows the end of the sequence.

- A) Para activar la resonancia, entonar las sílabas “mi-me-ma-mo-mu”, en grados conjuntos desde el 1er, 2do y 3er grado de forma ascendente y descendente, repitiendo el ejercicio, subiendo la tonalidad en medios tonos desde C3 hasta E4 para los hombres y desde C4 hasta E5 para las mujeres.

Figura 16 Ejercicios escalas por grados conjuntos.

The image shows a musical score for two voices: 'Voz Femenina 1' and 'Voz Masculina 2'. Both parts are in 4/4 time and feature a sequence of eighth notes. The lyrics are 'mi me ma mo mu'. The exercise is repeated, with the second repetition starting on a higher pitch. The word 'Br' is written below the notes, and 'etc...' follows the end of the sequence.

- B) Para lograr el *Twang*: entonar la sílaba “nei” en arpeggio de 1er, 3er y 5to grado, repitiendo el ejercicio subiendo por medios tonos desde C3 hasta E4 para los hombres y desde C4 hasta E5 para las mujeres.

Figura 17 Ejercicios para voz mixta.

Voz Femenina 1  
nei nei nei nei nei nei etc...

Voz Masculina 2  
nei nei nei nei nei nei etc...

- C) Para afianzar el *Twang* en notas agudas: entonar la sílaba "yei" en arpeggio de 1er, 3er, 5to y 6to grado, repitiendo el ejercicio subiendo por medios tonos desde C3 hasta E4 para los hombres y desde C4 hasta E5 para las mujeres.

Figura 18 Ejercicios para voz mixta 2

Voz Femenina 1  
yei yei yei yei yei yei yei etc...

Voz Masculina 2  
yei yei yei yei yei yei yei etc...

- B) Entonar la melodía de una de las canciones del repertorio de música tropical con cualquier vocal, pero acompañado con la consonante "ñ" (ña/ñe/ñi/ño/ñu) para lograr la resonancia nasal y el efecto *Twang*.

## 5. Diseño metodológico

Este trabajo de investigación tiene naturaleza de enfoque cualitativo, su diseño es de investigación – acción y la línea según el Conservatorio del Tolima es “Música, Educación y Sociedad”. El resultado de este proyecto se aplica a un grupo de estudiantes activos en el programa Licenciatura en Música y Maestro en Música, del ensamble de orquesta tropical del Conservatorio del Tolima, con el fin de obtener resultados a partir del desarrollo de la propuesta metodológica.

### 5.1 Enfoque de la investigación

Según Monje (2011), la investigación cualitativa consiste en un método para recolectar y evaluar datos no estandarizados. Este enfoque permite, a través del análisis de dichos datos, plantear preguntas de investigación más detalladas y pertinentes en el proceso de interpretación de los resultados. En ese contexto, este estudio se llevará a cabo utilizando un enfoque mixto, ya que las variables involucradas son principalmente cualitativas. Sin embargo, se realizará algunos análisis estadísticos de enfoque numérico para realizar mejores aproximaciones cuantitativas de los datos. Las variables cualitativas serán interpretadas de manera descriptiva, dando relevancia a aquellos factores que contribuyen de manera relevante al análisis del estudio y se realizarán análisis cuantitativos para observar significancia del comportamiento de algunas variables en el desarrollo de la propuesta de calentamiento vocal previo a la interpretación del merengue dominicano por parte de los cantantes del ensamble de la orquesta tropical del Conservatorio del Tolima.

## **5.2 Diseño de investigación**

La investigación-creación es una modalidad que combina la exploración de datos fuera del marco convencional de la investigación con la observación y la experiencia, buscando resolver diversas problemáticas (Cuartas, 2009). Este proceso no se limita a un método específico, como el método científico tradicional, ya que incorpora conocimiento, experiencia, intuición, creatividad e innovación, entre otros aspectos. Por ende, es ampliamente utilizado en el ámbito artístico para el desarrollo de creaciones tanto culturales como académicas (Araque, 2008). En este contexto, la presente investigación adopta un enfoque de investigación-creación, con el objetivo de identificar factores que contribuyan al diseño de una cartilla didáctica. Además, requiere la participación tanto de investigadores como de estudiantes del Colegio Mundo de Maravillas de la ciudad de Ibagué, donde se llevará a cabo el trabajo de campo. El propósito final es la elaboración y diseño de una guía con un enfoque pedagógico.

## **5.3 Línea de investigación**

La línea de investigación, según el manual de trabajos de grado aprobado por el Consejo Académico del Conservatorio del Tolima mediante el Acuerdo N. 05 (noviembre de 2015), específicamente en el Artículo 2, estará centrada en la Teoría e Historia de la Música. La sublínea que servirá como fundamento será la "técnica instrumental".

## **5.4 Población o muestra**

La población objetivo de esta propuesta de calentamiento vocal está compuesta por seis estudiantes, con edades comprendidas entre los 18 y 25 años, pertenecientes a los programas de Licenciatura en Música, Producción y Audio, Lutería, y Maestro en Música en formación. Estos estudiantes están inscritos en la asignatura de Ensamble de Orquesta Tropical en la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. Para la implementación de la propuesta, se formó un grupo de diagnóstico de seis personas, el cual trabajó el material teniendo en cuenta consideraciones que

permitieron identificar las problemáticas específicas. Posteriormente, se dividieron los estudiantes en dos grupos, y se les realizó una evaluación previa antes de iniciar las sesiones de calentamiento vocal, de acuerdo con los resultados obtenidos en el diagnóstico inicial. Este proceso se divide en material de apoyo y de trabajo, como se detalla en la siguiente tabla.

Tabla 1 Grupos

	POBLACIÓN	N° DE PERSONAS	MATERIAL DE APOYO	
GRUPO	DIAGNÓSTICO	6		
GRUPO I	CANTANTES ORQUESTA TROPICAL 3:00 PM 5:00PM	2	X	B1 = 2 PERSONAS
GRUPO II	CANTANTES ORQUESTA TROPICAL 5:00 PM 7:00PM	4	X	C1 = 4 PERSONAS

### 5.5 Productos y resultados esperados

- Generar un cuadernillo, titulado "Así se hacen", que servirá como una guía o herramienta para llevar a cabo un proceso específico sobre el desarrollo y perfeccionamiento de habilidades relacionadas con el canto y la interpretación vocal, y que proporcione a los estudiantes una estructura clara y accesible que les permita aprender y aplicar dicha metodología de manera efectiva.
- Implementación de la propuesta y obtención de resultados óptimos: Es decir, garantizar que la metodología propuesta se aplique de manera

eficiente y exitosa en el proceso de formación de cantantes en el ensamble de orquesta tropical del Conservatorio del Tolima.

- Se pretende alcanzar resultados de alta calidad que contribuyan al desarrollo y mejora de las habilidades vocales de los estudiantes, así como al éxito general del programa educativo.

## 5.6 Etapas de la investigación

En esta sección del documento, se evidencian las 3 etapas de la investigación que se desarrollan secuencialmente en las que se diseña, aplica y valida la propuesta metodológica "Así se hacen"

## 5.7 Etapas de la investigación

### 5.7.1 Etapa de diseño

#### *Etapa de diseño*

Actividades	Descripción
Formulación de la idea de investigación	Se planteó esta idea de investigación que los estudiantes de la Electiva de ensamble de orquesta tropical del Conservatorio del Tolima. Que no cuentan con un recurso que les guíe con ejercicios de calentamiento previo al canto, técnicos vocales, de respiración y de manejo escenario y con ello preparar una estrategia musical y que quieran seguir viendo esta materia que las opciones no sean de un solo semestre si no que puedan ser parte de la orquesta de profesionales hasta continuar con sus estudios musicales a nivel profesional
Revisión de literatura	A través de fuentes bibliográficas alusivas a guías de estudio del calentamiento vocal

	previo para el canto, el merengue dominicano, como revistas, revistas académicas, libros, páginas web y tesis de grado.
<b>Planteamiento inicial del problema de investigación</b>	Actualización de estrategias didáctico-prácticas que fomenten la preparación de la voz para el calentamiento previo a la interpretación del merengue dominicano, entre otra música popular en el ámbito tropical, en estudiantes de licenciatura, Maestro, producción musical o luthiers.
<b>Construcción del marco referencial</b>	En marco referencial tendrá inicialmente una etapa de búsqueda de literatura y/o referencias bibliográficas en la misma área de investigación lo cual será utilizado como referentes teóricos para darle alcance al desarrollo del proyecto. Además, tendrá una etapa de desarrollo del objeto de investigación a través del planteamiento, creación e implementación de sesiones guiadas en estrategias del calentamiento previo al canto, con los cantantes del ensamble de orquesta tropical del conservatorio del Tolima.
<b>Diseño metodológico de la investigación</b>	Esta investigación tiene un enfoque cualitativo y se enmarca en la sublínea "didáctica de la música" de la línea de investigación "Música, Educación y Sociedad" (Artículo 2), según el acuerdo N° 5 de noviembre de 2015, emanado por el consejo académico del conservatorio del Tolima.

### 5.7.2 Etapa de desarrollo

#### Etapa de desarrollo

Actividades	Descripción
Diagnóstico para el desarrollo del calentamiento vocal en cantantes de la orquesta tropical del conservatorio del Tolima.	Se buscará material e investigaciones que ayuden al desarrollo del calentamiento vocal previo al canto, la forma de interpretación y respiración, ejercicios de entonación y rítmico-melódicos, estiramiento muscular para la interpretación del merengue dominicano.
Entrevistas a docentes, cantantes del medio y cantantes que inician en el ensamble de orquesta Tropical del conservatorio del Tolima.	Se desarrollará la construcción de la entrevista y se aplicará a intérpretes de música tropical profesores o directores de ensamble, datos que sirvan para plantear los aspectos claves para el desarrollo de las sesiones de calentamiento vocal en los inicios en el canto en la música tropical.
Compilación de ejercicios o métodos de estudio para el calentamiento vocal previo al canto	Con la información anterior se planea tomar unos ejercicios prácticos ( de)... para los cantantes que inician en el ámbito de orquestas tropicales, además de proponer técnicas de estudio efectivas que faciliten la obtención de dichas habilidades y cuidados del instrumento.
Sesiones desarrolladas con los cantantes del ensamble de orquesta tropical	Teniendo los elementos que aporten a la propuesta interpretativa, se realizará el diseño de la guía preparatoria, teniendo en cuenta su

	naturaleza didáctica, y la variabilidad de los individuos que la emplearán.
--	---

### 5.7.3 Etapa de validación

#### Etapa de validación

Actividad	Descripción
Edición final de la propuesta interpretativa	Corregir detalles finales de la redacción, organización y diseño de la propuesta de calentamiento vocal previo al canto.
Diagnostico pos, en la presentación musical final del ensamble de orquesta tropical	Presentación del ensamble de orquesta para finalizar el semestre, se hará un diagnóstico de observación con un maestro o maestra que dé su opinión en el desempeño de los cantantes en su interpretación en el merengue dominicano y otros géneros tropicales.
Entrevistas pos-sesiones del calentamiento previo para el canto.	Entrevista a los directores del ensamble y los cantantes que hicieron parte de esta propuesta de calentamiento previo al canto.
Taller de difusión	Organizar un taller de difusión en la Orquesta tropical del Conservatorio de Tolima, donde se entregue un folleto físico y virtual con los ejercicios a realizar, con los cantantes del ensamble, para exponer el resultado final en una muestra de interpretación, ponerlo a disposición de los directores y

	estudiantes, que quieran seguir cantando o nuevos cantantes, explicar el funcionamiento del material preparatorio para el calentamiento vocal previo a la interpretación merengue dominicano y otros géneros tropicales.
Entrega 1 corrección	Primera entrega a los jurados para correcciones finales del documento
Entrega final	Última entrega para jurados

## 5.8 Herramientas de investigación

### 5.8.1 La entrevista

La entrevista es un medio de comunicación que se realiza normalmente entre un sujeto activo y uno receptivo, y cumple un propósito de obtener información lo más específica posible sobre las necesidades del campo, de esta forma se generan unas bases de datos a partir de esta información. Para este proyecto como se trabaja como la memoria, se hará uso de los métodos de investigación de la memoria. Las entrevistas, como herramientas para recolectar datos cualitativos, se emplean cuando el problema de estudio no se puede observar o es muy difícil hacerlo por ética o complejidad, por ejemplo, la investigación de formas de implementación de técnicas de canto (Sampieri, 2014, p. 403).

### *La encuesta*

Las encuestas serán de tipo semiestructurado, dado que, aunque facilita la flexibilidad en la respuesta no es del todo abierta y se pueden generar grupos de datos o bloques de preguntas para el análisis (Arias y Fernández, 1998). Las respuestas obtenidas a través de este tipo de preguntas en encuestas son muy comunes en investigaciones cualitativas como ésta, no obstante, existe una

dificultad para obtener datos de corte cuantitativo y por ello los análisis deben ser más flexibles en la forma de interpretación (Pulido, 1971).

### ***Observación participante***

A través de la observación se permite generar una idea visual y mental del panorama, es decir la observación permite comparar, analizar situaciones, corroborar con ideales vigentes, caracterizar y generar una idea de la configuración del objeto de estudio. Esto logra identificar el entorno que nos rodea, y pone como un sujeto pasivo al espectador, sin alterar la naturaleza misma del entorno.

El objetivo dentro del aula de clase es el de tomar apuntes sobre los detalles a la vista; percibir, comportamientos, iluminación, condiciones del aula, interferencia, condiciones con el medio interno y externo. La observación también es un acto de pensar, es la primera etapa antes de generar acciones.

Durante la observación realizada a la clase de Orquesta tropical se prevé observar los siguientes datos:

- Existen otras clases alrededor del aula de orquesta.
- Se observan los descansos y recesos de los cantantes.
- El comportamiento, la participación y la interacción de los cantantes con el conocimiento del precalentamiento vocal.
- Posteriormente se analiza el ánimo y entusiasmo del cantante al finalizar la sesión de ensamble de las clases.

En el inicio del proceso se establecen las políticas de la clase, se proponen los temas y las actividades, conceptos generales, presentación del plan de curso, reglamento estudiantil, y responsabilidades del estudiante, luego de ser aprobado se presenta la metodología que se implementará durante el curso en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Este documento permite establecer las transformaciones y evolución del proceso del estudiante aplicando las estrategias y técnicas que se desarrollará

en las sesiones a implementar sobre la propuesta de calentamiento previo vocal para la interpretación del merengue dominicano.

### ***Diario de campo***

Según, la revista *Zincografía* (2006) el diario de campo es una herramienta informativa que ayuda al estudiante como valor significativo de la correcta valoración y diseño de la información recolectada promoviendo la reflexión y el desarrollo del proceso de enseñanza y aprendizaje, poder recolectar una valiosa información que que sirve como soporte para proceso y estadístico de desarrollo de actividades que puedan servir para ampliar un conocimiento sobre un tema en específico y realimentar la información recolectada, hacer comparaciones hacer cambios ampliando los alcances de conocimiento.

## **6. Informe**

### **Propuesta de calentamiento previo vocal para la interpretación del merengue dominicano en los estudiantes del ensamble de orquesta tropical del conservatorio del Tolima**

A continuación, se hablará del proceso de creación de la propuesta de calentamiento previo vocal para la interpretación del merengue dominicano. Este capítulo se divide en tres partes: Análisis de la información recopilada, diseño de la propuesta metodológica y la propuesta metodológica y evaluación de la propuesta. En cada una de estas secciones se relaciona la información sobre el análisis de las diferentes entrevistas y se explica cómo se planteó la creación de la propuesta metodológica, incluyendo el proceso para planear el contenido y la estructura de la misma. Finalmente, se presenta el análisis sobre su validación.

## 6.1 Análisis de la información recolectada en el diagnóstico

Para la recolección de datos en la fase de diagnóstico, se emplearon herramientas cualitativas como entrevistas, encuestas y la revisión de fuentes bibliográficas pertinentes a la teoría. Esto se realizó con el fin de profundizar en la naturaleza reflexiva e introspectiva del proceso de enseñanza-aprendizaje musical. Además, se llevó a cabo la caracterización de la población objetivo mediante la observación directa y la toma de datos en campo.

Las encuestas aplicadas siguieron los parámetros metodológicos y la fundamentación teórica planteada por Pacheco y Fernández (2015). Las encuestas fueron aplicadas por el personal de campo, quienes cumplieron el papel de entrevistador para resolver dudas alrededor de la aplicación de las mismas. Los resultados de las encuestas se categorizaron de acuerdo con el impacto de las respuestas en cada pregunta referente a la condición de diagnóstico del encuestado. Para identificar los aspectos técnicos, dificultades vocales e interpretativas en el merengue dominicano, en los cantantes que integran el *Ensamble de orquesta Tropical* del Conservatorio del Tolima, se realizó un análisis de observación en dos ensayos de la Orquesta Tropical (dv), se analizó un material audiovisual por un tercero, en un ensayo de la Orquesta Tropical para verificar el desenvolvimiento de los estudiantes en su ensayo sin ser observados para que fuese natural sus posturas y manejo de su voz. Finalmente se realizaron encuestas a los vocalistas de la Orquesta Tropical para evaluar y diagnosticar sus dificultades vocales.

### 6.1.1. Resultados encuestas a vocalistas de la Orquesta Tropical

A continuación, se relacionan los resultados de las encuestas aplicadas a los estudiantes objeto de estudio. Teniendo en cuenta los resultados de la primera pregunta, la cual consistió en determinar cuáles han sido las razones que motivaron al estudiante a inscribirse en el ensamble de la orquesta tropical, los participantes presentaron una mayor prioridad por el gusto y la curiosidad de participar en la orquesta cada uno con un porcentaje de representatividad del 40%, mientras que el

20% expresó su interés en participación de dicho ensamble como un reto personal (Figura 1).

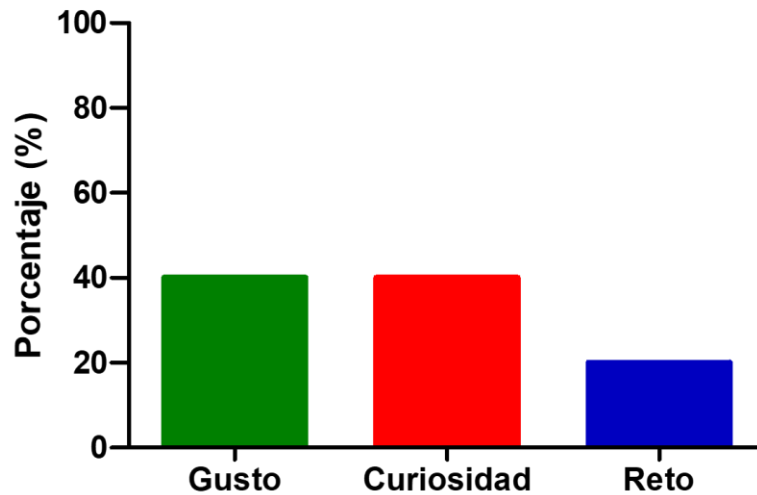


Figura 1. Comportamiento de respuestas de los encuestados a la pregunta: Cuáles han sido las razones que te motivaron a inscribirse en el ensamble de la orquesta tropical.

El 50% de los participantes declararon no tener experiencia previa con el canto en el género del merengue dominicano, mientras que el 33.3% expresó tener experiencia previa. Aproximadamente un 16.7% de los participantes expresaron no tener experiencia previa en el canto del género del merengue dominicano pero sí en coros institucionales de colegios (Figura 2).

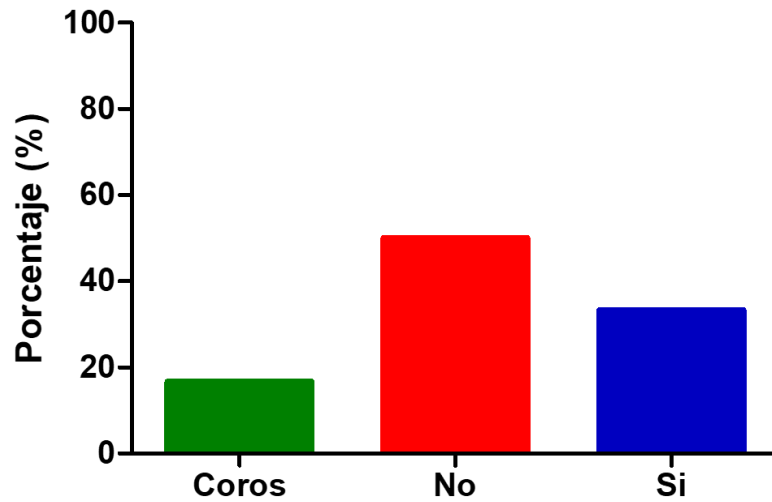


Figura 2. Comportamiento de respuestas de los encuestados a la pregunta: ¿has tenido experiencia previa con el canto en el género del merengue dominicano?

Como podemos observar en la figura 3, el 83% de los encuestados se consideran empíricos frente a condición de formación en el canto referido. Sin embargo, el 17% considera que inicialmente fue empírico pero ha logrado incorporar los conocimientos adquiridos y considerarse profesional.

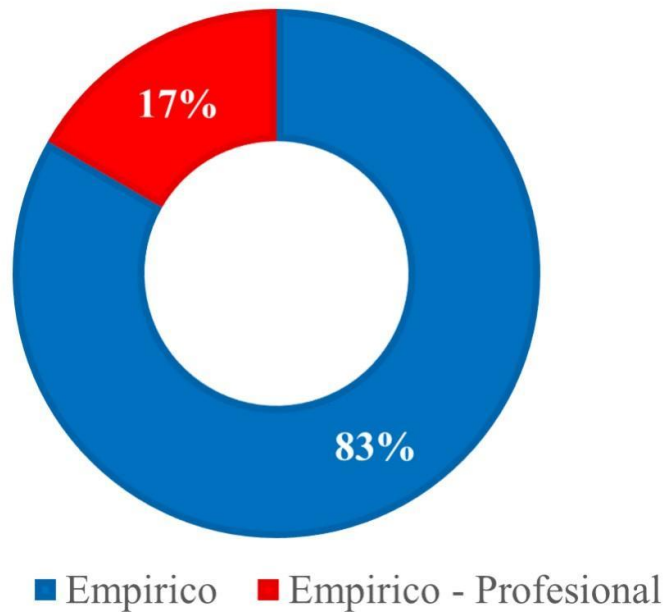


Figura 3. Comportamiento de respuestas de los encuestados a la pregunta: ¿Te consideras un cantante profesional o empírico?

De acuerdo con los resultados referentes al calentamiento previo, el 50% no utiliza ningún proceso de calentamiento previo (Figura 4), mientras que el otro 50% de los encuestados utilizan tanto alguna técnica vocal (33.33%) como el uso del aire (16.7%).

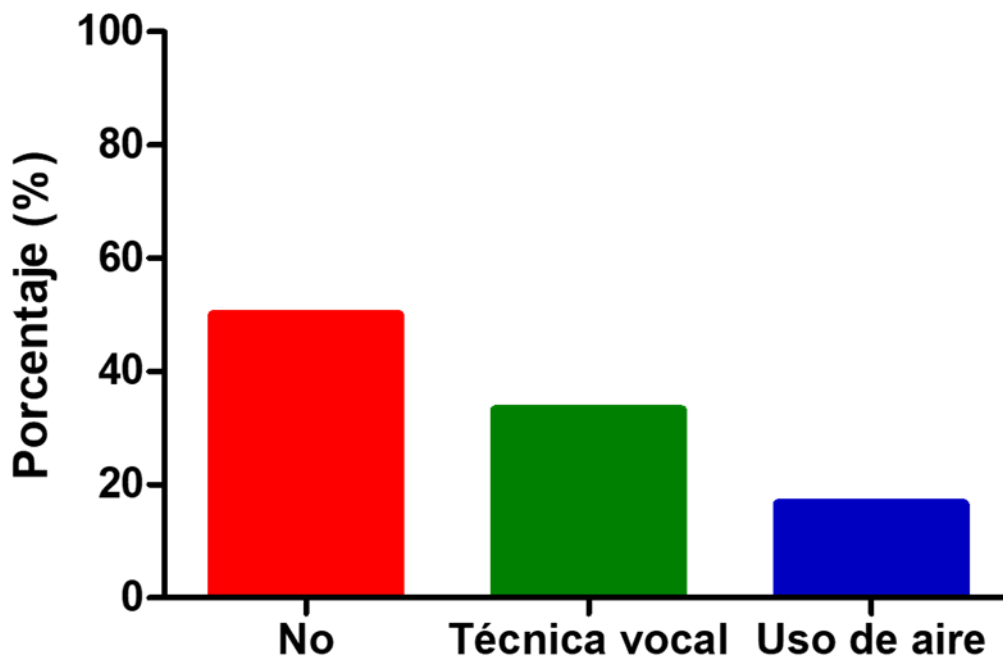


Figura 4. Comportamiento de respuestas de los encuestados a la pregunta: ¿haces algún calentamiento vocal o corporal previo para la interpretación de música tropical o del merengue?

Dentro de las principales dificultades experimentadas por los encuestados sobre técnicas vocales al interpretar un género tropical incluyendo el merengue dominicano encontramos, cambios de voz, regulación, dicción, frase, alturas y tensiones en un mismo rango de representatividad (16.65%). Sin embargo, un porcentaje ligeramente superior ha experimentado desgaste y cansancio vocal como la mayor dificultad (Figura 5).

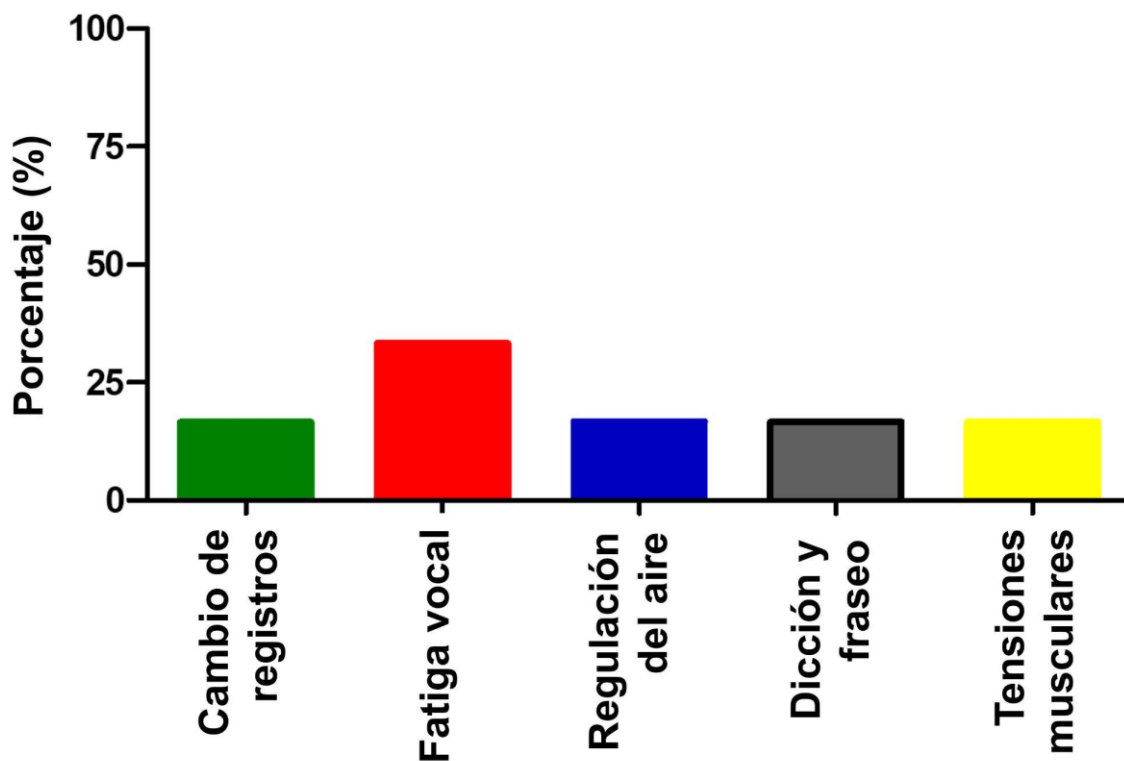


Figura 5. Comportamiento de respuestas de los encuestados a la pregunta: ¿Qué ¿Qué dificultades de técnicas vocales has experimentado al interpretar un género tropical o el merengue dominicano?

Entre los referentes de cantantes dominicanos según los encuestados se encuentran Sergio Vargas, Ruby Pérez, Wilfrido Vargas, Juan L. Guerra y Elvis Crespo, siendo éstos dos últimos los que mayor frecuencia (28.6%) como referentes presentan (Figura 6). Los demás tuvieron porcentajes de referencia de alrededor del 14%.

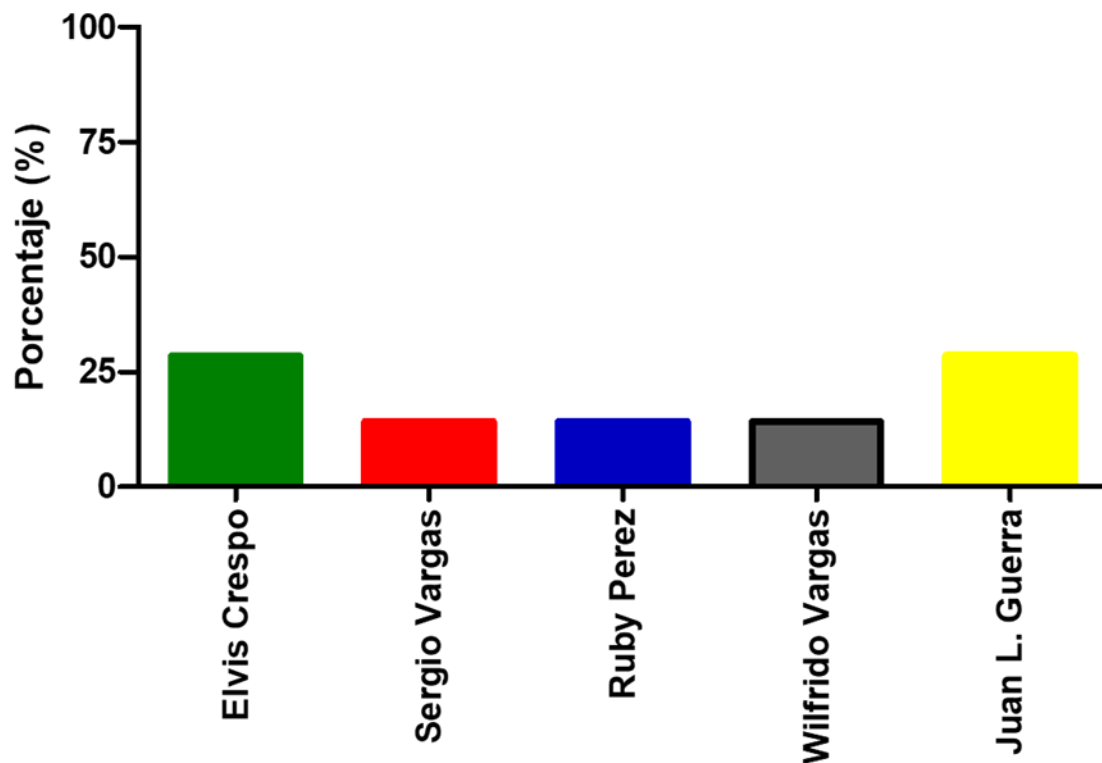


Figura 6. Comportamiento de respuestas de los encuestados a la pregunta: ¿conoces cantantes de merengue dominicano, de ser así tienes un referente musical?

Finalmente, la mayoría de los participantes del grupo de estudio refieren que les gustaría mejorar la técnica para evitar desgaste a nivel de la garganta al cantar y lograr un correcto uso de la voz (50%). Adicionalmente, alrededor del 33.3% refieren que les gustaría mejorar el rango vocal para no lastimar la voz y un 16.7% aproximadamente consideran que les gustaría tener herramientas de trabajo previo (Figura 7).

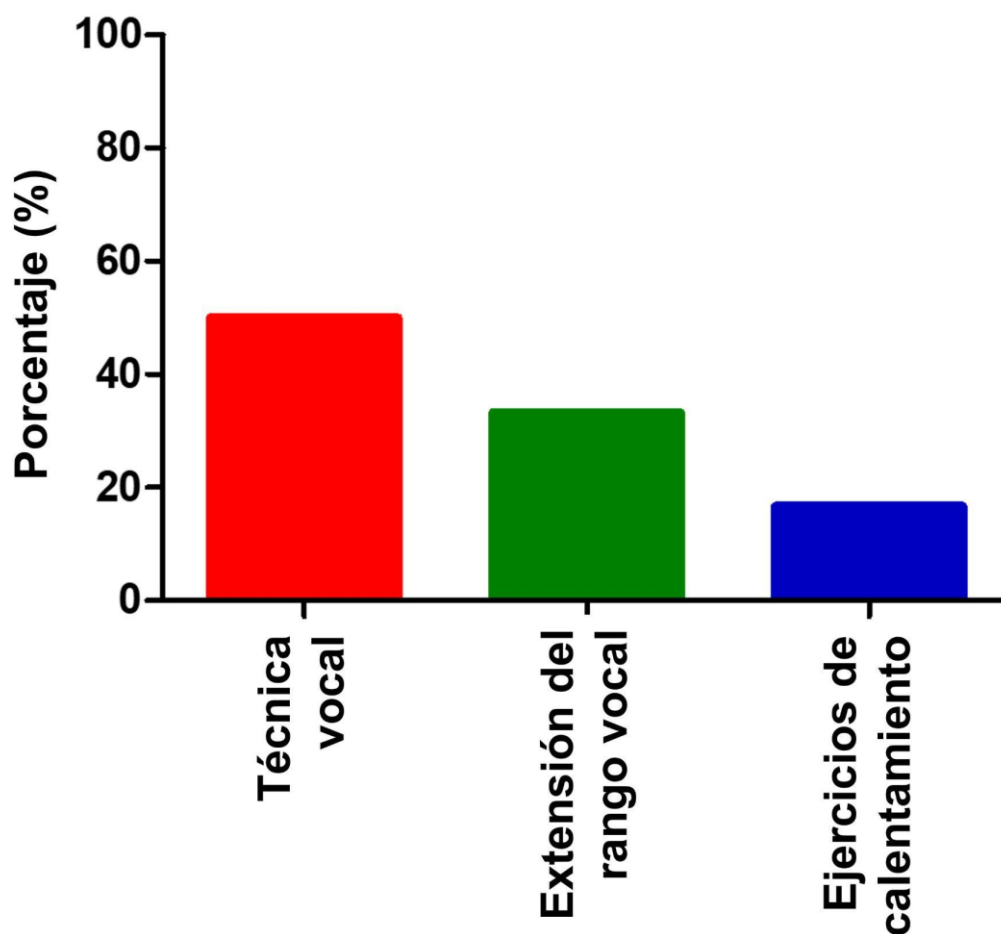


Figura 7. Comportamiento de respuestas de los encuestados a la pregunta: ¿Qué te gustaría mejorar con esta propuesta de calentamiento vocal?.

### 6.1.2 Diario de campo

DIARIO DE CAMPO 1 GRUPO FOCAL						
FACILITADOR	FECHA	HORA DE INICIO	HORA DE CIERRE	POBLACIÓN	TEMA	OBJETIVOS
				Estudiantes del ensamble	Observación de los ejercicios	Observar, trabajar y mejorar

Luisa Fernanda Ospina Quintero	05/09/2 023	3:00 PM	3:20 PM	de la Orquesta tropical del Conservat orio del Tolima.	de calentami ento previo vocal.	las dificultad es como: tensiones, mala postura, respiració n y vocalizaci ón interpreta tiva en los cantantes de la orquesta tropical del Conservat orio del Tolima.
---	----------------	------------	------------	--	---	--

**DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD REALIZADA**

Se realiza una observación de los cantantes del ensamble de la orquesta tropical del conservatorio del Tolima. Con criterios de valoración en área fundamentada del canto con el fin de identificar las falencias vocales y corporales en el momento de interpretar géneros populares en específico el merengue dominicano. Las áreas que se tuvieron en cuenta para este proceso fueron cuatro: 1. respiración, 2. dicción, 3. fatiga muscular, 4. postura corporal; Se inició con la preparación vocal con ejercicios de acondicionamiento para cantantes, como relajación, manejar la postura hacia un mejor manejo de la voz y el aire; como primer ejercicio un movimiento de rotación de los hombros hacia atrás bien amplia y lo más relajados posibles luego hacia adelante, posteriormente hombros alternados y haciendo círculos mientras uno sube el otro baja en movimientos simultáneos hacia atrás y luego hacia adelante; Segundo ejercicio Cambiamos y hacemos rotar el cuello primero mirando hacia la derecha y luego despacio hacia la izquierda con una respiración tranquila, constante y consiente, con movimientos circulares completos moviendo la cabeza, girando hacia la derecha cuando este atrás se abre la boca para no tensionar ningún músculo del cuello, luego se devuelve hacia la izquierda con el mismo movimiento rotatorio, vamos con la cabeza atrás y adelante que el mentón haga contacto con el pecho al elevar la cabeza hacia atrás con boca abierta para no tensionar; Tercer ejercicio estiramiento de brazos columna y damos espacio a que el aire fluya mientras seguimos estirando, con los brazos rectos hacia el frente entre lazamos los dedos sintiendo la espalda relajada, pero que se sienta el estiramiento de las costillas y la columna, elevar los brazos hacia arriba sin doblarlos y que siga sintiendo el estiramiento en la parte de la espalda, hombros y brazos, sigue ponernos en puntas de los pies como si fueran

alcanzar el cielo, después llevamos los brazos estirados con los dedos entrelazados hacia el costado derecho sintiendo el estiramiento en el costado izquierdo del cuerpo, sin desenlazar los dedos volvemos arriba estiramos y vamos al lado izquierdo sintiendo el estiramiento en la parte derecha del cuerpo; Cuarto ejercicio rotación de la cintura suave manos en la cadera en movimientos circulares amplios de 190° hacia la izquierda y luego hacia la derecha. Continuamos con los ejercicios de respiración y vocalización para resonancia con la "M" boca cerrada haciendo espacio en el interior de la boca para garantizar y sentir los resonadores que tenemos en nuestra máscara, Con la "G" hacemos cierre del aire consciente y sin afinación con voz normal esto para empezar a dosificar el aire. Con la palabra "Nei" llevando el sonido hacia la parte frontal "nariz" que empiecen a emitir un sonido no tan bonito, pero en el que se trabaja el Twang, este para el registro mixto; El "Wiii" como escalas ascendentes y descendentes para notas graves, altas y agudas; Activación diafragmática tomando aire, retienen mientras cuento hasta 10 y luego con boca cerrada hacen "piz, piz, piz" boca cerrada dejando que el aire se escape entre los dientes. Se realizaron 5 repeticiones, culminando este calentamiento previo con ejercicios bilabial haciendo trompetas para relajar los músculos de la cara y cuello.

#### LOGROS DEL ENCUENTRO

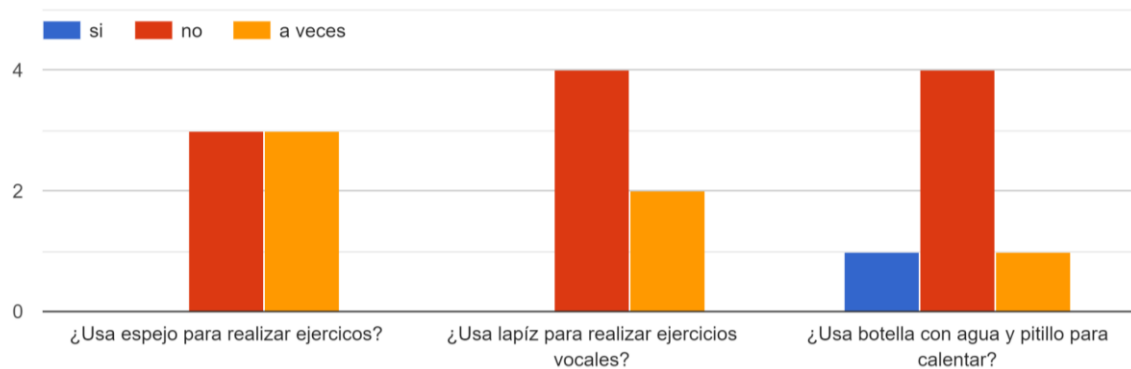
Al grupo les llamó la atención estas secciones ya que no tenían presente ejercicios preparativos para la voz. Lograron mejorar un poco en la interpretación desde la disposición de cada uno de los integrantes, pese a que deben interpretar varias veces una misma canción, trayendo consigo una fatiga vocal, esta vez manifestaron sentirse menos tensionados en las primeras dos repeticiones de las canciones. Por lo tanto, el haber realizado los ejercicios de calentamiento previo vocal fue provechoso porque vieron que sirvió.

#### DIFICULTADES PRESENTADAS

Los profesores en primera instancia no sabían de qué forma iban a servir estos ejercicios para los cantantes. Puesto que pensaban que era una ayuda a que se aprendieran las canciones del repertorio más no que necesitaban una preparación vocal para interpretar los géneros, desde luego se solicitaron los permisos respectivos con los directivos de las orquestas, además se argumentó que se hace con el fin de lograr una mejora en la cuerda de voces, lo cual dio el aval para realizarla. Otra dificultad fue que no fueron recurrentes los cantantes a asistir a las secciones dentro de los espacios coincidieran dentro del tiempo que la maestra y los directores de la orquesta organizaron, para realizar este proceso, llegando a veces sobre el momento en que estaban terminando la sección de calentamiento vocal.

De acuerdo al análisis realizado para identificar el uso de herramientas previamente al interpretar géneros populares en específico el merengue dominicano, se encontró

que el 50% de los encuestados algunas veces utiliza espejo para realizar ejercicios, el 33.33% utiliza lápiz para realizar ejercicios vocales y el 16.66% utilizan botella de agua y pitillo para calentar la voz (Figura 8). Aunque en menor proporción es importante resaltar que el 16.66% algunas veces también utilizan los mismos métodos.



**Figura 8 Comportamiento de respuestas de los encuestados sobre el uso de herramientas: ¿Uso de herramientas?.**

El análisis revela que el uso del diafragma presenta una variedad de efectos secundarios (Figura 9). De acuerdo con los datos recopilados, el 30% de los usuarios experimentan agitación, mientras que el 10% reportan fatiga. Asimismo, el 10% manifiesta cansancio vocal. Por otro lado, no se registran casos de dolor ni de problemas relacionados con la columna vertebral. Sin embargo, un 20% de los usuarios enfrentan todas las anteriores condiciones mencionadas.

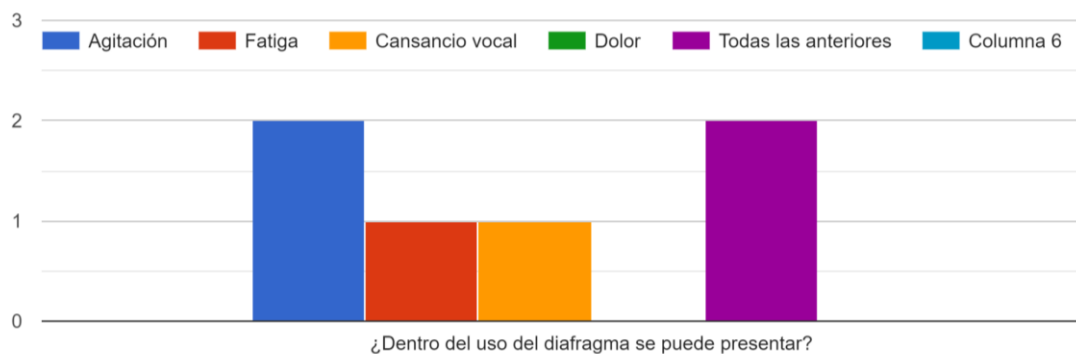


Figura 9 Comportamiento de respuestas de los encuestados sobre dificultades y mejorías en respiración: ¿Dentro del uso del diafragma se puede presentar?

El análisis de los resultados revela una diversidad de experiencias en cuanto a la respiración durante el canto (Figura 10). Un 30% de los participantes informaron que experimentan una disminución del aire al cantar, lo que sugiere ciertas dificultades respiratorias. Por otro lado, el 50% de los encuestados afirmaron que sí preparan regularmente su respiración para cantar, lo que indica una preocupación activa por mejorar esta habilidad. Sin embargo, en cuanto a la apertura vocal mediante la respiración consciente, los resultados son mixtos, con un 30% reportando que sí tienen una buena apertura, un 40% indicando que a veces lo logran, y un 30% admitiendo que nunca lo han conseguido. Estas variaciones sugieren una amplia gama de habilidades y áreas de mejora en relación con la respiración durante el canto.

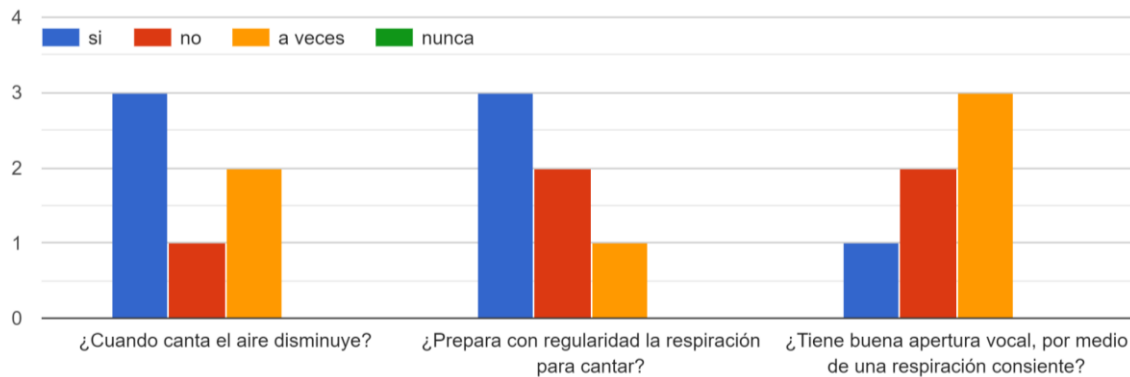


Figura 10 Comportamiento de respuestas de los encuestados sobre dificultades y mejorías en respiración: ¿Dentro del uso del diafragma se puede presentar?

El comportamiento de respuestas de los encuestados ante la pregunta (Figura 11), sobre la tensión de cuello y garganta en relación con el uso del diafragma muestra una clara tendencia hacia la afirmación. Con un 67% de los participantes respondiendo "sí", y solo un 33% respondiendo "no", se evidencia una alta incidencia de tensión en estas áreas durante el uso del diafragma. Estos resultados sugieren la necesidad de abordar y gestionar de manera efectiva esta tensión para mejorar la técnica vocal y prevenir posibles lesiones.

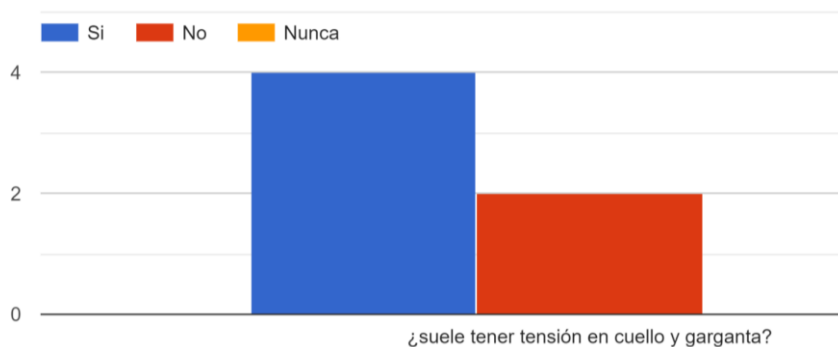
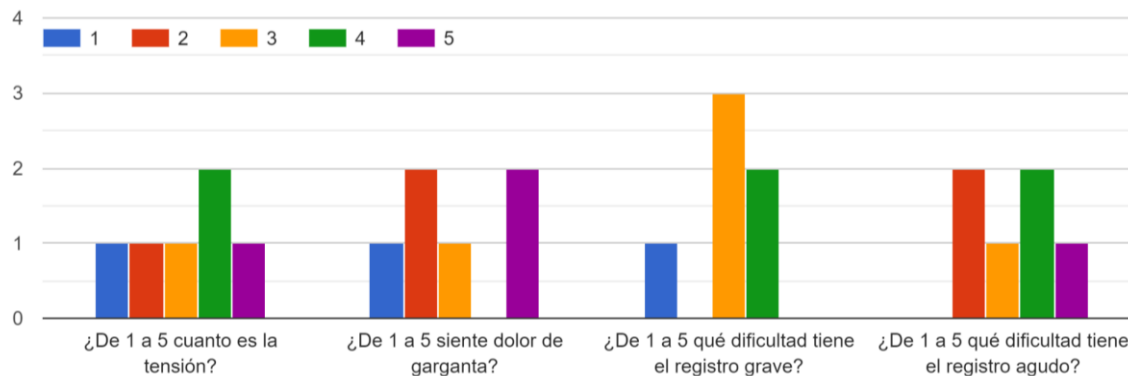


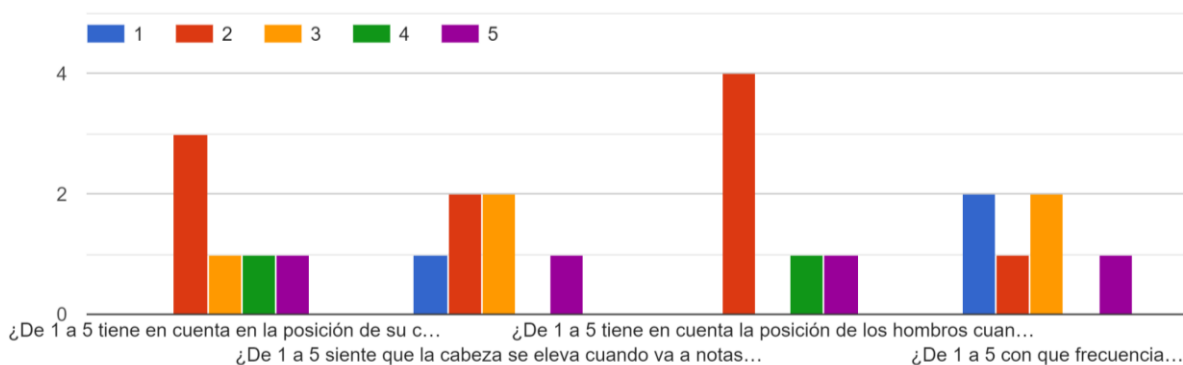
Figura 11 Comportamiento de respuestas de los encuestados sobre dificultades y mejoras en tensión: ¿Dentro del uso del diafragma se puede presentar?

El análisis de los resultados indica una distribución variada en cuanto a los niveles (escala de 1 a 5) de tensión reportados por los participantes (Figura 12). Un 20% de los encuestados manifestaron una tensión baja, calificándola con un nivel de 1, mientras que otro 20% la percibió ligeramente mayor, con una calificación de 2. Además, el 20% de los participantes evaluaron su nivel de tensión en un punto medio, otorgándole un valor de 3. Sin embargo, el 40% restante indicó experimentar niveles más altos de tensión, con un 20% de los encuestados calificándola con un 4 y otro 20% con un 5. Así mismo, podemos observar una diversidad de experiencias en cuanto al nivel de dolor de garganta reportado por los participantes. Un 20% de los encuestados indicaron experimentar un dolor mínimo, calificándolo con un nivel de 1, mientras que otro 40% lo describió como leve, asignándole una puntuación de 2. Además, el 20% de los participantes evaluaron su nivel de dolor en un punto medio, con una calificación de 3. Sin embargo, el 20% restante informó experimentar niveles más altos de dolor, con un 20% de los encuestados calificándolo con un 5 (Figura 12). En cuanto a las percepciones sobre la dificultad del registro grave entre los participantes. Se encontró que, un 20% de los encuestados manifestaron experimentar una dificultad mínima, calificándola con un nivel de 1, mientras que el 60% la describió como moderada, asignándole una puntuación de 3. Además, el 20% restante evaluó la dificultad en niveles más altos, con un 20% de los participantes calificándola con un 4. Finalmente, se observó una variedad de percepciones en cuanto a la dificultad del registro agudo entre los participantes, dado que se encontró que, un 33% de los encuestados manifestaron experimentar una dificultad moderada, calificándola con un nivel de 2, mientras que otro 33% la describió como más pronunciada, asignándole una puntuación de 4. Además, un 17% de los participantes evaluaron la dificultad en un nivel intermedio, con una calificación de 3 (Figura 12). Estos resultados destacan la importancia de abordar de manera individualizada las necesidades y desafíos asociados con el registro agudo para mejorar la técnica vocal y alcanzar un rendimiento óptimo.



**Figura 12 Comportamiento de respuestas de los encuestados sobre dificultades y mejoras en tensión: ¿Dentro del uso del diafragma se puede presentar?**

De acuerdo a lo observado sobre el comportamiento de respuestas de los encuestados en relación con la postura y los ejercicios de calentamiento vocal y corporal, se encontró que, cuanto a la posición de la cabeza y el cuerpo durante el uso del diafragma, un 50% de los participantes indicaron tener una preocupación moderada, calificándola con un nivel de 2, mientras que un 17% la consideraron más relevante, otorgándole un puntaje de 3 (Figura 13). Además, un 17% manifestó una mayor conciencia al respecto con una calificación de 4, y un 17% expresó una preocupación significativa con un puntaje de 5. Respecto a la posición de los hombros durante el canto, el 67% de los encuestados indicaron una preocupación moderada, calificándola con un nivel de 2, mientras que el 17% la consideraron más relevante, otorgándole un puntaje de 4. Además, un 17% mostró una conciencia más alta con una calificación de 5. En cuanto a la frecuencia de realización de ejercicios de calentamiento vocal y corporal, se observa una distribución equitativa, con un 33% de los participantes indicando una baja frecuencia (nivel 1 y 2), un 33% manifestando una frecuencia moderada (nivel 3), y un 17% indicando una alta frecuencia (nivel 5). En relación con la elevación de la cabeza al cantar notas agudas, un 33% de los encuestados perciben esto como un problema moderado (nivel 2), un 33% lo consideran más relevante (nivel 3), y un 17% lo ven como un problema significativo (nivel 5) (Figura 13).



**Figura 13 Comportamiento de respuestas de los encuestados sobre dificultades y mejoras en postura: ¿Dentro del uso del diafragma se puede presentar?**

En cuanto a las consideraciones encontradas sobre la colocación vocal, se encontró que, en factores como la posición de la cabeza existe una distribución equitativa dentro de los resultados de los encuestados (Figura 14), dado que un 17% de los participantes indicaron una mínima consideración (nivel 1), un 17% manifestaron una preocupación moderada (nivel 2), un 33% expresando una consideración media (nivel 3), un 17% mostrando una preocupación significativa (nivel 4), y un 17% señalando una alta relevancia (nivel 5). Respecto al velo del paladar, el 50% de los encuestados indicaron tener una preocupación baja, calificándola con un nivel de 1 o 2, mientras que el 17% expresó una preocupación significativa con un puntaje de 5. En relación con la posición de la lengua, se observa una distribución diversa, con un 17% de los participantes indicando una mínima consideración (nivel 1), un 33% manifestando una preocupación moderada o media (nivel 2 o 3), un 17% mostrando una preocupación significativa (nivel 4), y un 17% señalando una alta relevancia (nivel 5). Por último, en cuanto a la apertura de las vocales, el 50% de los encuestados indicaron tener una preocupación baja, calificándola con un nivel de 1 o 3, mientras que el 17% expresó una preocupación significativa con un puntaje de 5 (Figura 14).

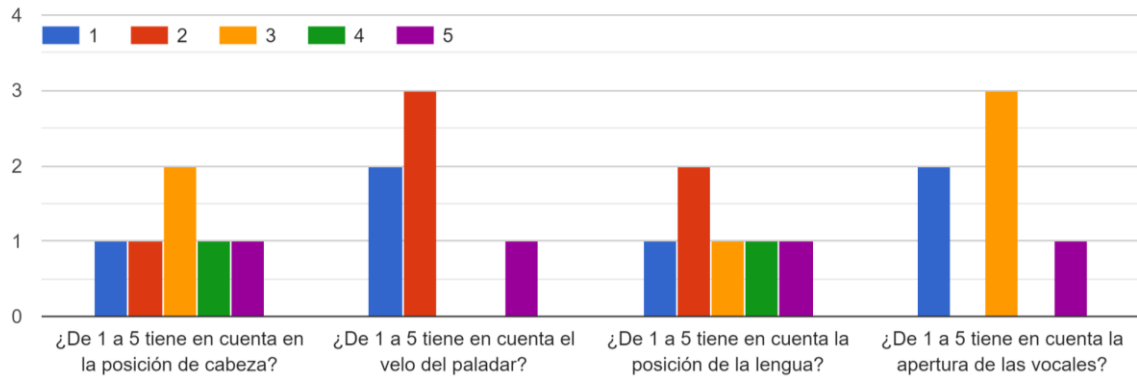


Figura 14 Comportamiento de respuestas de los encuestados sobre las dificultades y mejoras en la colocación: ¿Dificultades y mejoras en la colocación?.

Según el análisis a los resultados sobre calentamiento vocal previo, se observó que la mayoría de los encuestados, el 66.7%, perciben que las acciones de calentamiento previo vocal les han ayudado a evitar tensiones al cantar (Figura 15). Un 16.7% indica que les ha ayudado específicamente en el fraseo del merengue, mientras que otro 16.7% señala que no han visto una evolución clara en su técnica vocal a través de estos ejercicios de calentamiento. Es muy relevante observar que la mayoría de los encuestados manifiestan que se experimenta beneficios en términos de reducción de la tensión vocal, lo que sugiere que estas prácticas son efectivas para mejorar la calidad y comodidad al cantar (Figura 15).

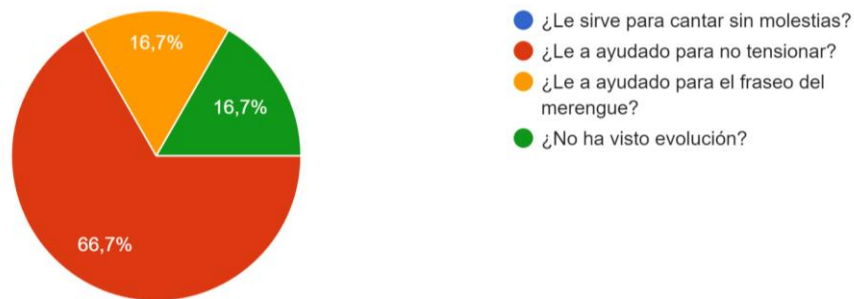


Figura 15 Comportamiento de respuestas de los encuestados la percepción de las secciones de calentamiento previo vocal: ¿siente que las sesiones de calentamiento previo vocal?

DIARIO DE CAMPO 2 GRUPO FOCAL						
FACILITADOR	FECHA	HORA DE INICIO	HORA DE CIERRE	POBLACIÓN	TEMA	OBJETIVOS
Luisa Fernanda Ospina Quintero	19/10/2023	3:00 pm	5:00 pm	Estudiantes del ensamble de la Orquesta tropical del Conservatorio del Tolima.	Observación de los ejercicios de calentamiento previo vocal.	Observar, trabajar y mejorar las dificultades como: tensiones, mala postura, respiración y vocalización interpretativa en los cantantes de la orquesta tropical del Conservatorio del Tolima.
DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD REALIZADA						
Se realiza una observación de los cantantes del ensamble de la orquesta tropical del conservatorio del Tolima. Con criterios de valoración en área fundamentada del canto con el fin de identificar las falencias vocales y corporales en el momento de interpretar géneros populares en específico el merengue dominicano. Las áreas que se tuvieron en cuenta para este proceso fueron cuatro: 1. respiración, 2. dicción, 3. fatiga muscular, 4. postura corporal; Se inició con la preparación vocal						

con ejercicios de acondicionamiento para cantantes, como relajación, manejar la postura hacia un mejor manejo de la voz y el aire; como primer ejercicio un movimiento de rotación de los hombros hacia atrás bien amplia y lo más relajados posibles luego hacia adelante, posteriormente hombros alternados y haciendo círculos mientras uno sube el otro baja en movimientos simultáneos hacia atrás y luego hacia adelante; Segundo ejercicio Cambiamos y hacemos rotar el cuello primero mirando hacia la derecha y luego despacio hacia la izquierda con una respiración tranquila, constante y consiente, con movimientos circulares completos moviendo la cabeza, girando hacia la derecha cuando este atrás se abre la boca para no tensionar ningún musculo del cuello, luego se devuelve hacia la izquierda con el mismo movimiento rotatorio, vamos con la cabeza atrás y adelante que el mentón haga contacto con el pecho al elevar la cabeza hacia atrás con boca abierta para no tensionar; Tercer ejercicio relajación de hombros dejamos caídos sobre los laterales del cuerpo y solo elevan los hombros pegando al cuello y cabeza para dejarlos caer de una sola vez en varias repeticiones, con los brazos sobre la cintura piernas semi flexionadas giran el torso solamente hasta donde lo permita la flexibilidad se devuelve al centro para ir al otro costado y hacer el mismo giro, con el cuerpo derecho mirando hacia el frente vamos a dejar caer suavemente la cabeza inclinándonos hacia el frente sin tensión ve descolgando los brazos y los hombros súper relajados hasta que la columna tome una curvatura natural y permita tocar los dedos de los pies sin tensionar y la cabeza queda entre las rodillas seguidamente vamos elevarnos suavemente hasta tomar la postura inicial y por ultimo subimos la cabeza hasta su posición natural; Damos continuidad con los ejercicios de respiración y vocalización para resonancia con " I-E-A-O-U" hacemos escalas por terceras, Con la "G" nuevamente hacemos cierre del aire consiente y sin afinación con voz normal para empezar a dosificar el aire ya que esto permite controlarlo en un futuro con más naturalidad. Con la palabra "Mangostino" llevando el sonido hacia la parte frontal "nariz" que sientan el sonido nasal y trabajar en el Twang, este para el registro mixto; El "Ah- Ah" por quintas escalas ascendentes y descendentes; Activación diafragmática tomando aire, retienen mientras cuento

hasta 15 y luego hasta 20 con boca cerrada hacen “piz. piz, piz” boca cerrada dejando que el aire se escape entre los dientes. Se realizan 5 repeticiones, culminando este calentamiento previo con ejercicios bilabial haciendo trompetas para relajar los músculos de la cara y cuello.

### LOGROS DEL ENCUENTRO

Se encontraron varias dificultades en los ejercicios a realizar sin embargo en esta oportunidad se vio una evolución que han llevado un estudio personal y consiente el cual se ve reflejado en la clase, tienen aún las tenciones que van a ser menos y dará libertad interpretativa, llegando en parte las niñas con los coros o pregones agudos como en el mosaico de “Las chicas del can” donde hay pedazos de la canción que les es muy difícil pero logrando sus objetivos y a los hombres con el merengue “Dile” donde hay inseguridad bajan la afinación, lo bueno es que al realizar los ejercicios de calentamiento se ve, que si hay evolución en el proceso.

### DIFICULTADES PRESENTADAS

En estas secciones las dificultades fueron de retraso en la llegada a tiempo de los cantantes, disponiendo de 15 minutos para realizar calentamiento vocal y un paso a las frases que mas se les dificulta interpretar llegando a la conclusión de que los avances van

Uso de herramientas

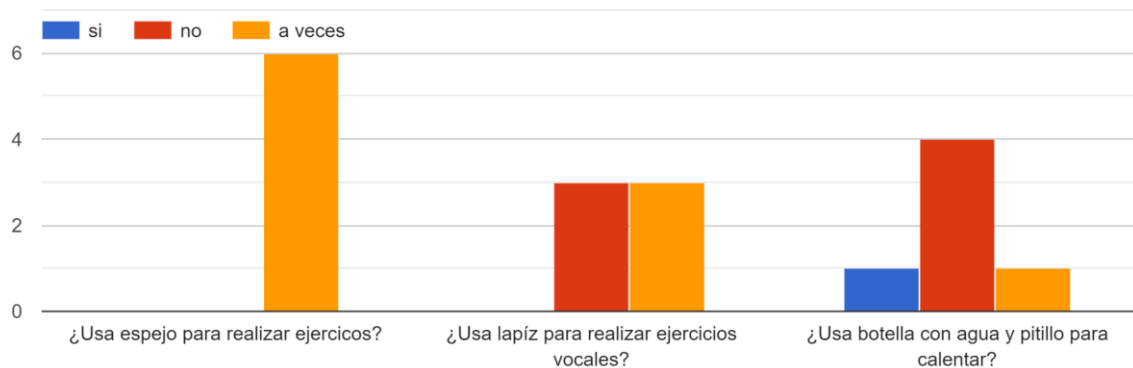


Figura 16 Comportamiento de respuestas del encuestado tema a la pregunta:

Dificultades y mejorías en respiración

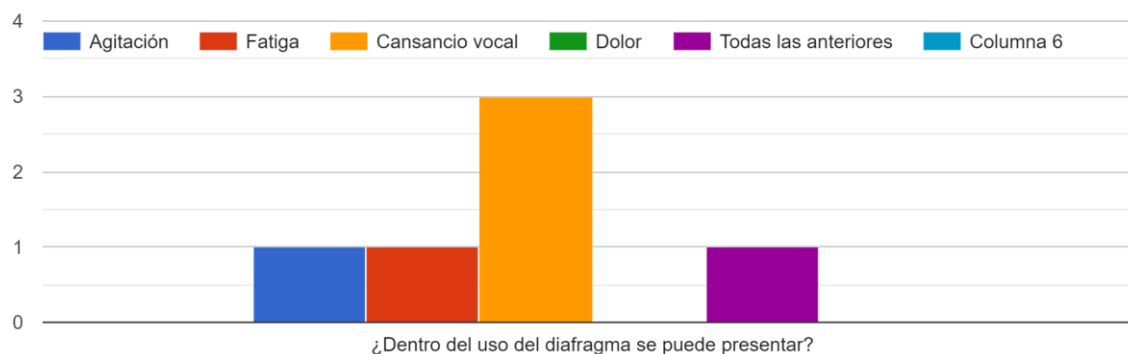


Figura 17 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

Dificultades y mejorías respiración

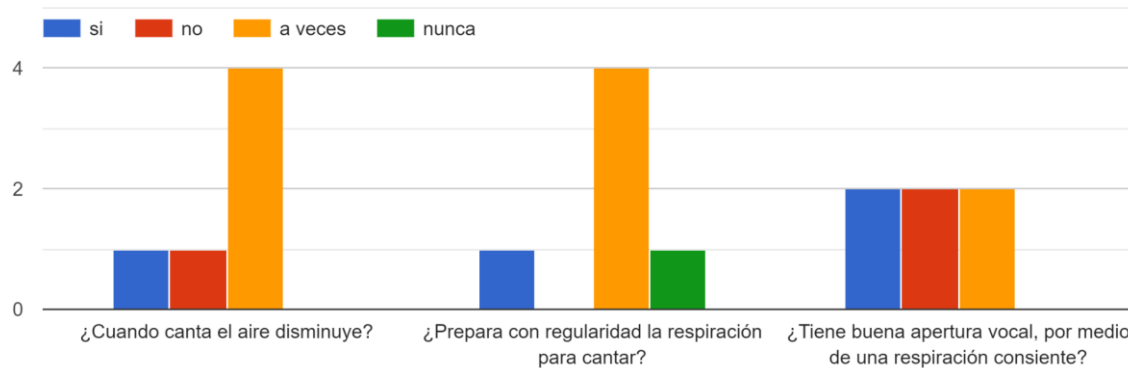


Figura 18 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejorías en tensión



Figura 19 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejorías en tensión

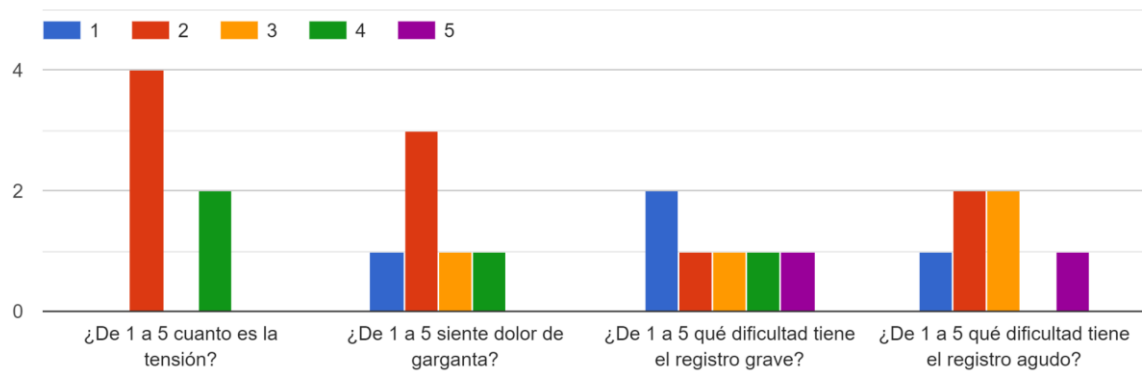


Figura 20 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

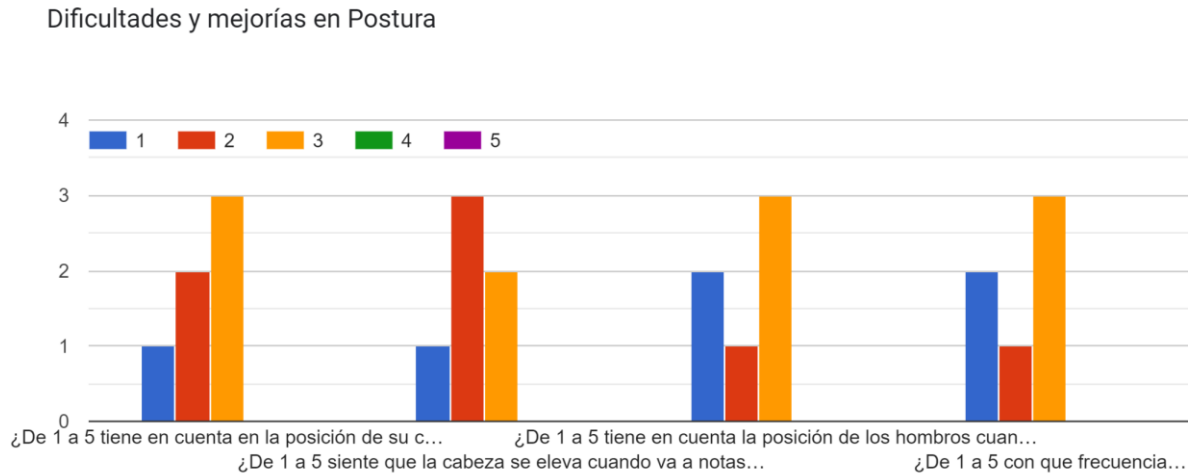


Figura 21 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

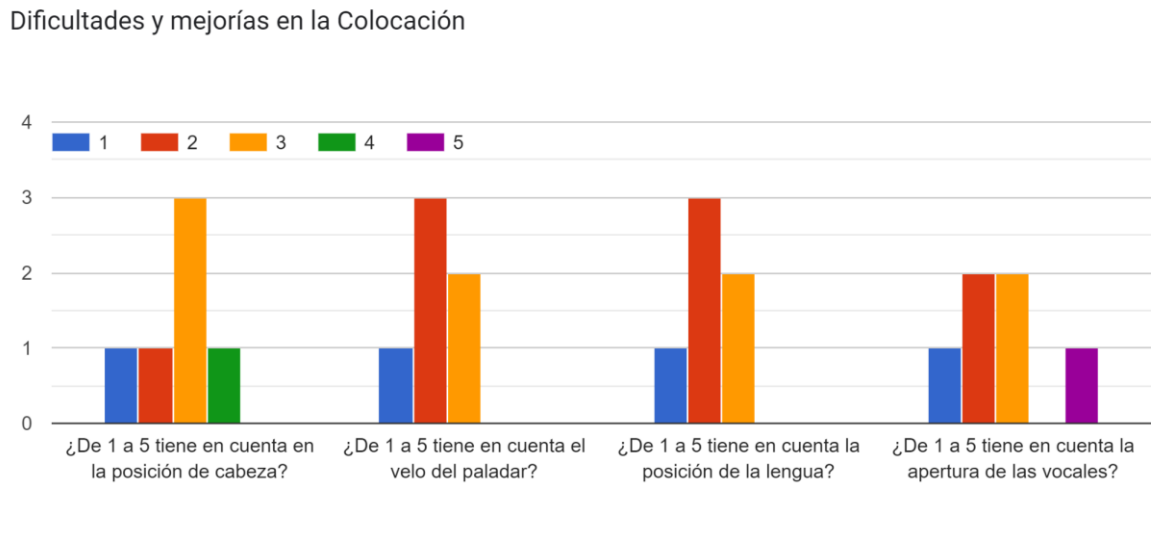


Figura 22 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

¿siente que las secciones de calentamiento previo vocal?

6 respuestas

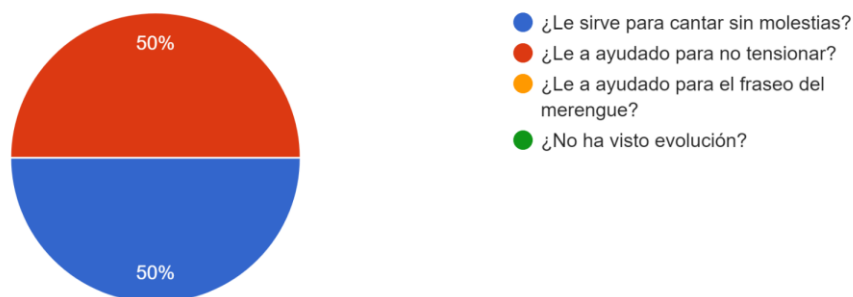


Figura 23 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

DIARIO DE CAMPO 3 GRUPO FOCAL						
FACILITADOR	FECHA	HORA DE INICIO	HORA DE CIERRE	POBLACIÓN	TEMA	OBJETIVOS
Luisa Fernanda Ospina Quintero	24/10/2023	3:00 PM	3:20 PM	Estudiantes del ensamble de la Orquesta tropical del Conservatorio del Tolima.	Observación de los ejercicios de calentamiento previo vocal.	Observar, trabajar y mejorar las dificultades como: tensiones, mala postura, respiración y vocalización interpretativa en los cantantes de la orquesta tropical del

						Conservatorio del Tolima.
<b>DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD REALIZADA</b>						
<p>Se realiza una observación de los cantantes del ensamble de la orquesta tropical del conservatorio del Tolima. Con criterios de valoración en área fundamentada del canto con el fin de identificar las falencias vocales y corporales en el momento de interpretar géneros populares en específico el merengue dominicano. Las áreas que se tuvieron en cuenta para este proceso fueron cuatro: 1. respiración, 2. dicción, 3. fatiga muscular, 4. postura corporal; Se inició con la preparación vocal con ejercicios de acondicionamiento para cantantes, como relajación, manejar la postura hacia un mejor manejo de la voz y el aire; como primer ejercicio un movimiento de rotación de los hombros hacia atrás bien amplia y lo más relajados posibles luego hacia adelante, posteriormente rotación de hombros con círculos simultáneos hacia atrás y luego hacia adelante; Segundo ejercicio hacemos rotar el cuello mirando hacia la derecha y luego despacio hacia la izquierda con una respiración tranquila, constante y consiente, ahora con movimientos circulares completos moviendo la cabeza, girando hacia la derecha cuando este atrás se abre la boca para no tensionar ningún músculo del cuello, se devuelve hacia la izquierda con el mismo movimiento rotatorio, con la cabeza atrás y adelante haciendo contacto el mentón con el pecho al elevar la cabeza hacia atrás con boca abierta para no tensionar; Tercer ejercicio estiramiento de brazos inclinando el cuerpo a la derecha y elevamos mano izquierda por encima de la cabeza bien estirada y también sintiendo el estiramiento en la columna, devolvemos al centro y vamos al costado izquierdo con la mano derecha por encima de la cabeza y estiran; al elevar los brazos hacia arriba sin doblarlos y que siga sintiendo el estiramiento en la parte de la espalda, hombros y brazos, después llevamos los brazos a la espalda y con los dedos entrelazados inclinamos sutilmente hacia el frente y estiran los brazos atrás del cuerpo, con varias repeticiones; Cuarto ejercicio rotación de la cintura suave manos en la cadera en movimientos circulares amplios de 190° como si tuvieran un ula ula hacia la izquierda luego hacia la derecha; continuamos con los ejercicios de respiración y vocalización para resonancia con la "R" con la punta de la lengua tocar el paladar y cantamos una melodía corta con respiración consiente y fluida sin tención, Con "Vocal Fry" hacemos que las cuerdas vocales se ejerciten que interioricen que tienen que cerrar el aire consiente y sin lastimar la voz normal sirve para el cierre cordal, esto para empezar a dosificar el aire y que la voz al cantar no sea aireada estos en registro grave o voz de cabeza; Con la palabra "mu" hacemos un bostezo para abrir la capacidad de la garganta y espacio en la boca, con la sensación del bostezo, cerramos y hacemos mu... como el sonido de una vaca sintiendo el vibrato frontal "nariz", este para calentar.</p>						
<b>LOGROS DEL ENCUENTRO</b>						
<p>En esta sección se ve el progreso ya se pueden ver las buenas interpretaciones siendo la preparación previa de calentamiento vocal útil que pueden dosificar el aire de una manera más consiente y al llegar más cómodos a las notas alta, quizás</p>						

en notas agudas se puedan ir uno que otro esfuerzo puesto que todo ha sido evolución en fragmentos de canciones que les cuesta por que cierran o tensionan la garganta que les impide llegar con la misma tranquilidad del registro grave y alto, manejan más fluido las frases de los pregones de coros y los fragmentos de coros femeninos, en cuanto a los chicos se nota el gusto por lo que hacen y se refleja.

### DIFICULTADES PRESENTADAS

Dentro de las dificultades esta que no llegan todos a las clases se dividen esto haciendo que el grupo de trabajo sea más reducido, aunque se trabaja el calentamiento se puede ver el desequilibrio cuando entran a los ensayos y no hay conexión con los compañeros que si hicieron el precalentamiento vocal. También una de las dificultades es que cuando hacemos un paso a un fragmento de canción aún no se la saben de memoria y el leerla desde la celular afecta el equilibrio del cuerpo y la voz, porque con esa mala disposición del cuerpo con el celular en la mano se pierde parte del trabajo.

#### Uso de herramientas

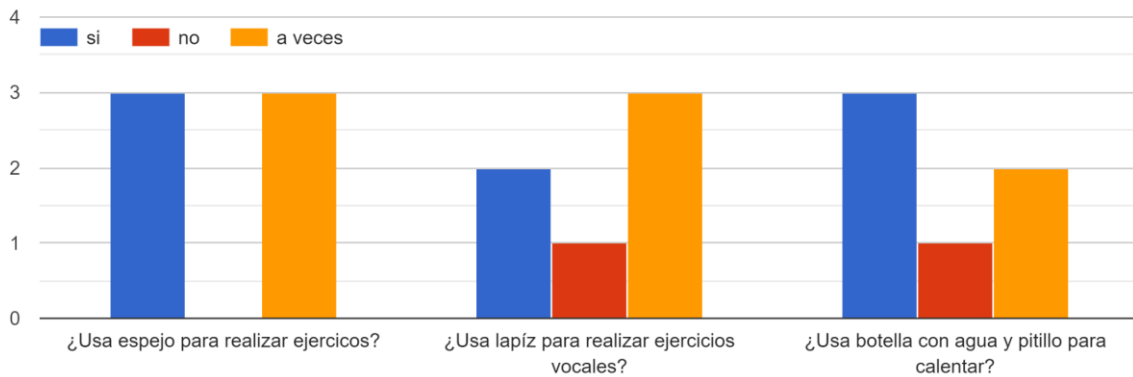


Figura 24 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

Dificultades y mejorías en respiración

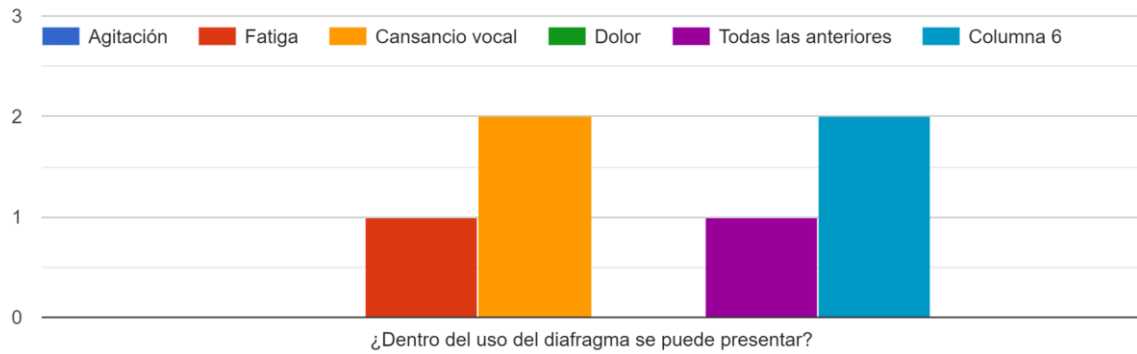


Figura 25 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

Dificultades y mejorías respiración

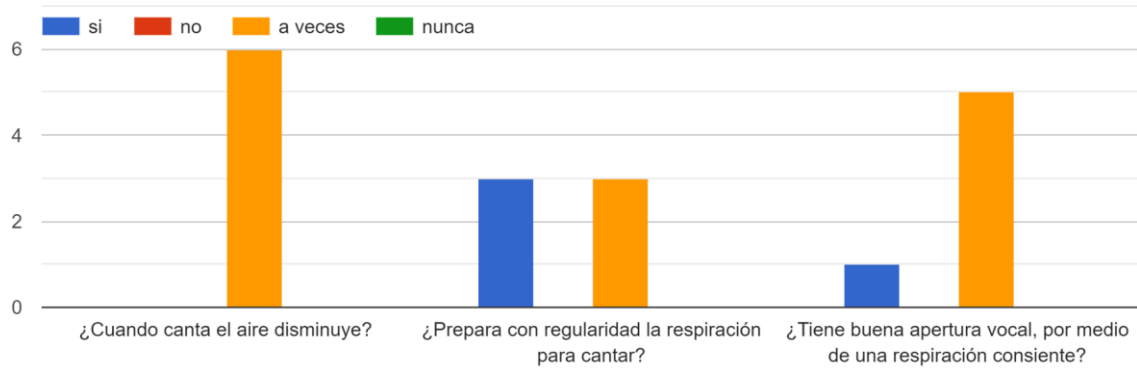


Figura 26 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejorías en tensión

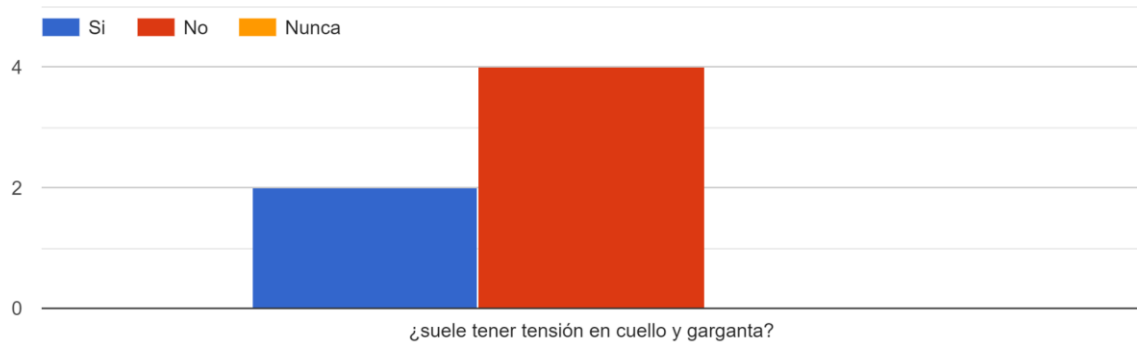


Figura 27 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejorías en tensión

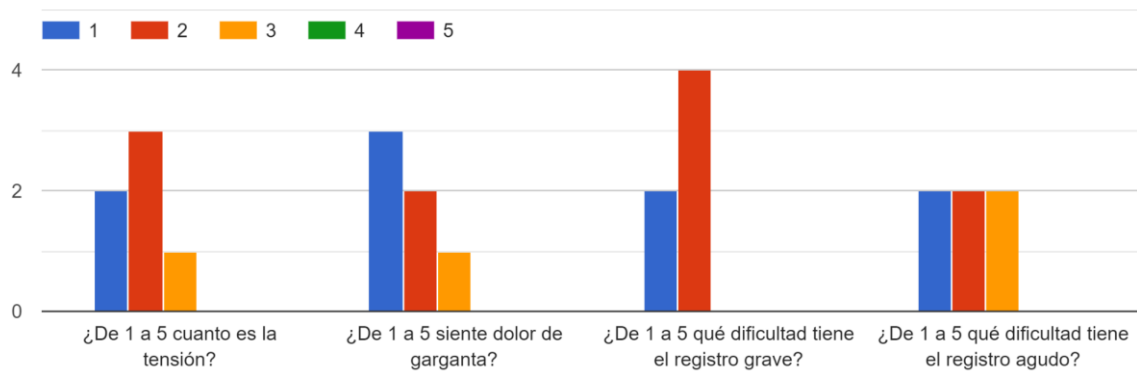


Figura 28 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejoras en Postura

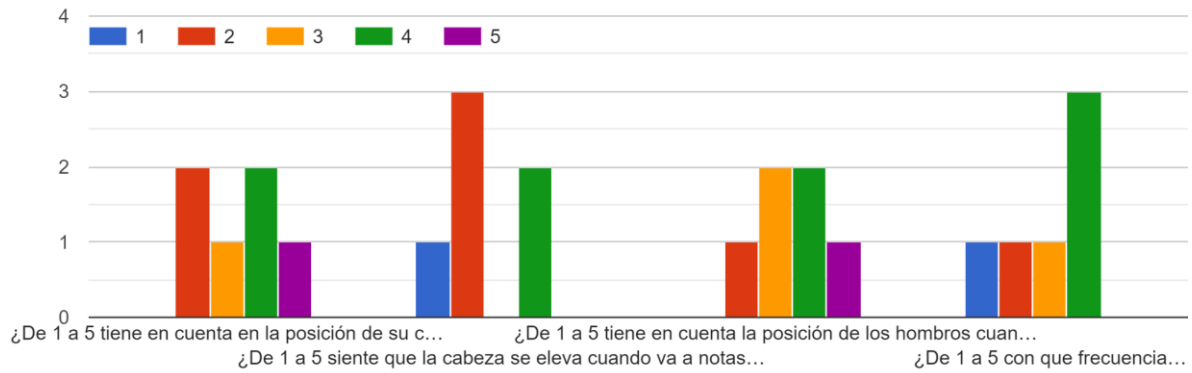


Figura 29 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejoras en la Colocación

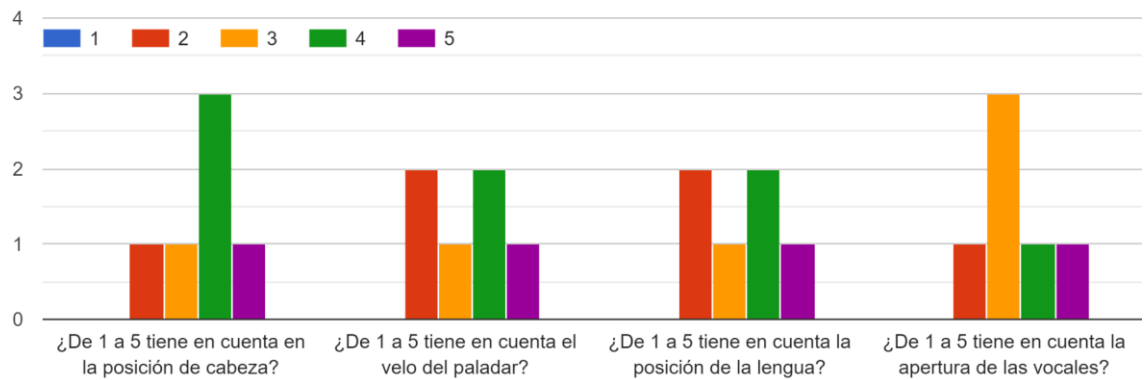


Figura 30 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

¿siente que las secciones de calentamiento previo vocal?

6 respuestas

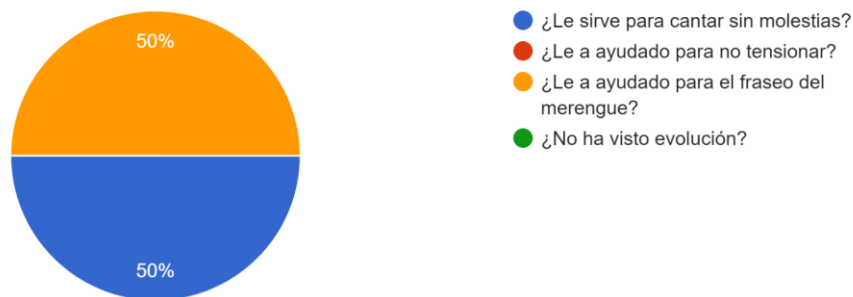


Figura 31 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

DIARIO DE CAMPO 4 GRUPO FOCAL						
FACILITADOR	FECHA	HORA DE INICIO	HORA DE CIERRE	POBLACIÓN	TEMA	OBJETIVOS
Luisa Fernanda Ospina Quintero	24/11/2023	3:00 PM	3:20 PM	Estudiantes del ensamble de la Orquesta tropical del Conservatorio del Tolima.	Observación de los ejercicios de calentamiento previo vocal.	Observar, trabajar y mejorar las dificultades como: tensiones, mala postura, respiración y vocalización interpretativa en los cantantes de la orquesta tropical del Conservatorio del Tolima.

### DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD REALIZADA

Se realiza una observación de los cantantes del ensamble de la orquesta tropical del conservatorio del Tolima. Con criterios de valoración en área fundamentada del canto con el fin de identificar las falencias vocales y corporales en el momento de interpretar géneros populares en específico el merengue dominicano. Las áreas que se tuvieron en cuenta para este proceso fueron cuatro: 1. respiración, 2. dicción, 3. fatiga muscular, 4. postura corporal; Se inició con la preparación vocal con ejercicios de acondicionamiento para cantantes, como relajación, manejar la postura hacia un mejor manejo de la voz y el aire; como primer ejercicio retomamos uno de los iniciales con un movimientos de rotación de los hombros hacia atrás como mariposa bien atrás hombros luego al frente cuerpo relajados, seguidamente como si estuviéramos en piscina brazos estirados alternándolos realizan círculos completos repetir adelante luego atrás; Segundo ejercicio llevamos la cabeza a tocar el hombro derecho y con la mano derecha suavemente retenemos y contamos hasta 10 soltamos y va la cabeza de nuevo al centro para llevarla al lado izquierdo hacer contacto con el hombro y con la mano izquierda retenemos hasta contar hasta 10 y soltamos para lleva la cabeza al centro nuevamente; la cabeza hace un giro suave mirando hacia la derecha y luego despacio hacia la izquierda con una respiración tranquila, constante y consiente. Después con movimientos circulares completos moviendo la cabeza, girando hacia la derecha cuando este atrás se abre la boca para no tensionar ningún musculo del cuello, luego se devuelve hacia la derecha con el mismo movimiento rotatorio en varias repeticiones porcada lado; seguimos con los ejercicios de respiración y vocalización para resonancia con tercer ejercicio con una pajita o pitillo realizamos ejercicios de relajación muscular dosificación del aire ya que por el pitillo no sale el aire de chorro vamos a trabajar octavas con glissandos; con la "u-u-u" chicos empezar desde un A2 chicas Desde el A4 en arpegios para este relajar la garganta y sentir el resonador en la parte frontal la nariz, en escalas ascendentes y descendentes trabajando el pasagio; seguimos practicando el cierre de aire consiente sin afinación trabajamos el " Vocal Fry" activación diafragmática tomando aire, retienen mientras cuento hasta 10 y luego hasta 25 hacemos "SSSS" boca cerrada dejando que el aire se escape entre los dientes. Se realizan 5 repeticiones, culminando este calentamiento previo con ejercicios bilabial haciendo trompetas para relajar los músculos de la cara y cuello.

### LOGROS DEL ENCUENTRO

Al grupo se les facilita los calentamientos vocales y ya iniciamos con fragmentos más grandes de las canciones que se dificultan por cada uno los objetivos se están alcanzando y ellos han asimilado la importancia de realizar estos ejercicios más implementarlos asi sean pedazos cortos pero nos enfocamos en los pedazos con más dificultad Lograron mejorar un poco en la interpretación desde la disposición de cada uno de los integrantes, pese a que deben interpretar varias veces una misma canción, trayendo consigo una fatiga vocal, esta vez manifestaron sentirse

menos tensionados. Por lo tanto, el haber realizado los ejercicios de calentamiento previo vocal fue provechoso porque si les sirvió.

### DIFICULTADES PRESENTADAS

Los profesores en primera instancia no sabían de qué forma iban a servir estos ejercicios para los cantantes. Puesto que pensaban que era una ayuda a que se aprendieran las canciones más no que necesitaban una preparación vocal para interpretar los géneros, desde luego se solicitaron los permisos respectivos con los directivos de las orquestas, además se argumentó que se hace con el fin de lograr una mejora en la cuerda de voces, lo cual dio el aval para realizarla. Otra dificultad fue que no fueron recurrentes los cantantes a asistir a las secciones dentro de los espacios coincidieran dentro del tiempo que la maestra y los directores de la orquesta organizaron, para realizar este proceso.

#### Uso de herramientas

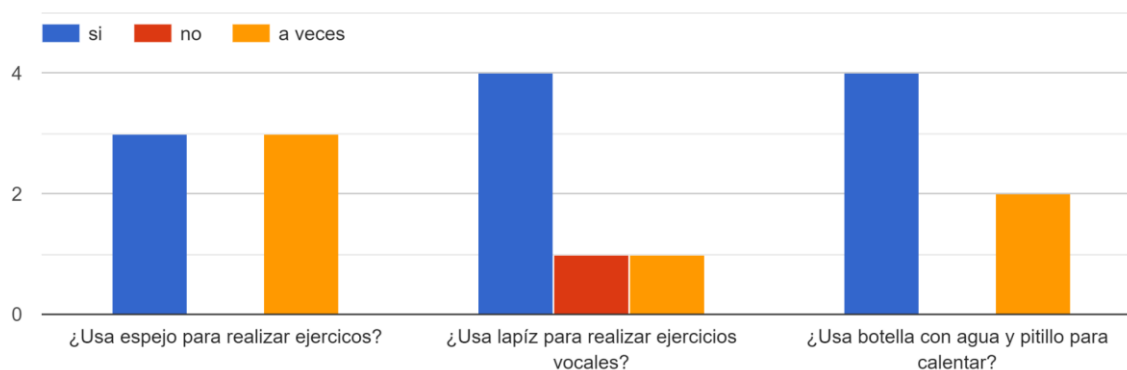


Figura 32 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

Dificultades y mejoras en respiración

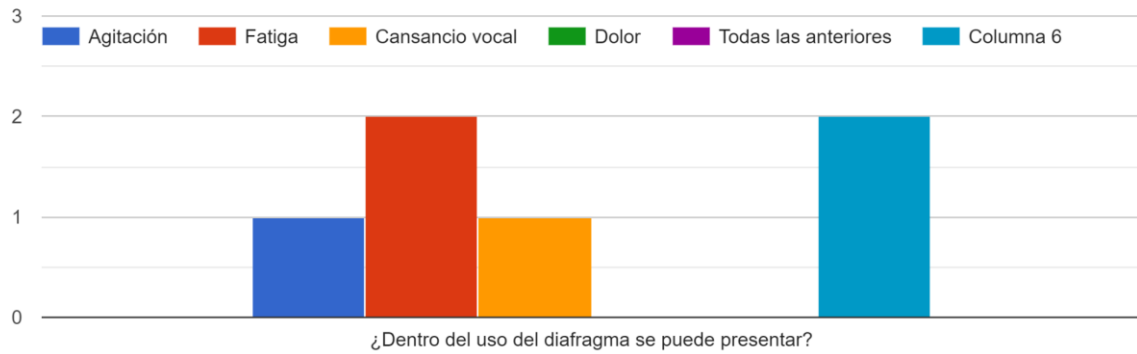


Figura 33 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

Dificultades y mejoras respiración

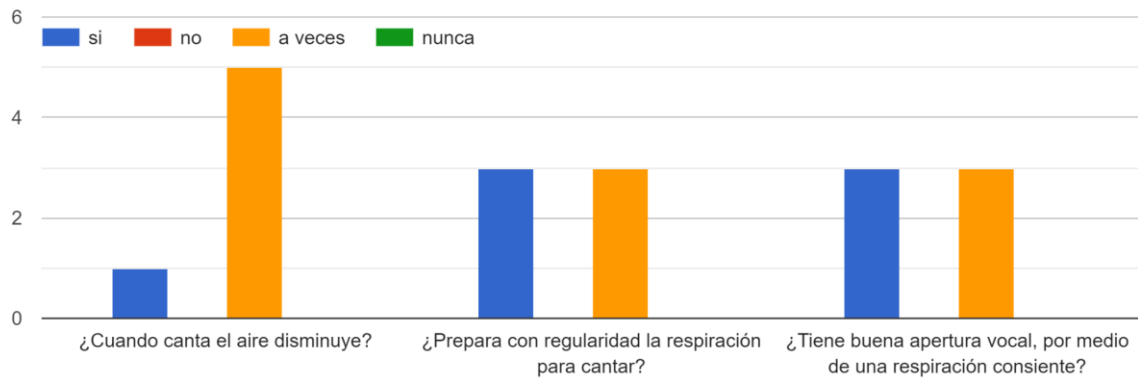


Figura 34 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejorías en tensión

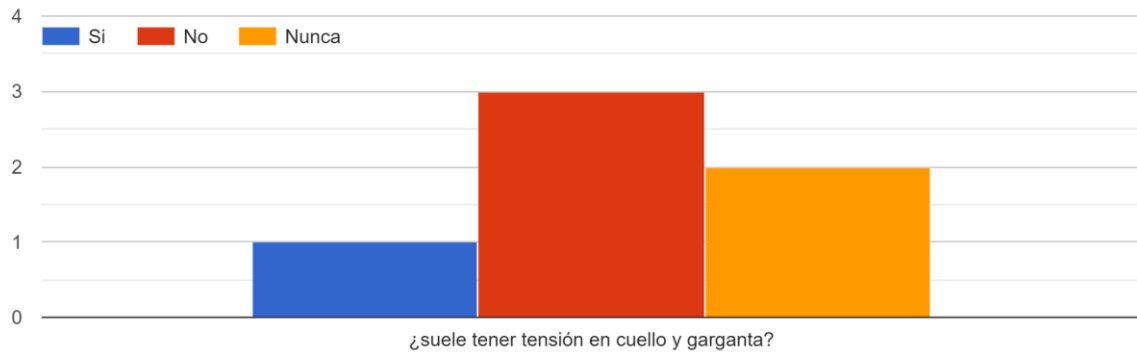


Figura 35 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejorías en tensión

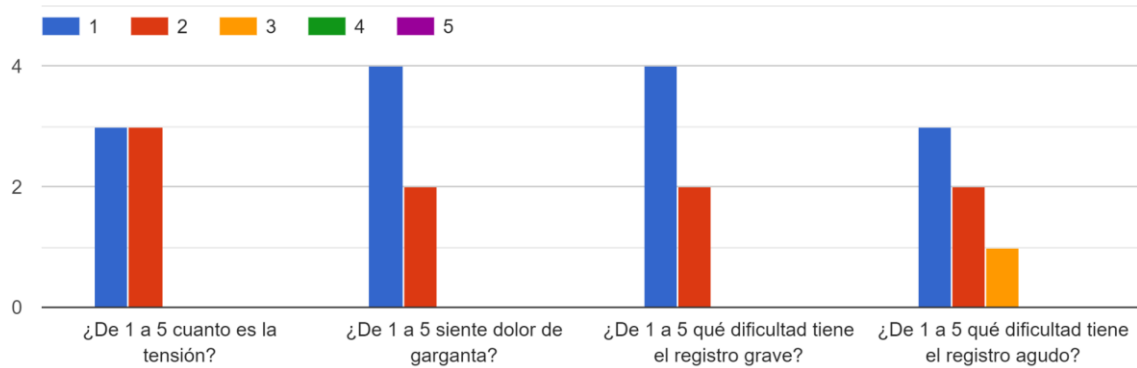


Figura 36 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejoras en Postura

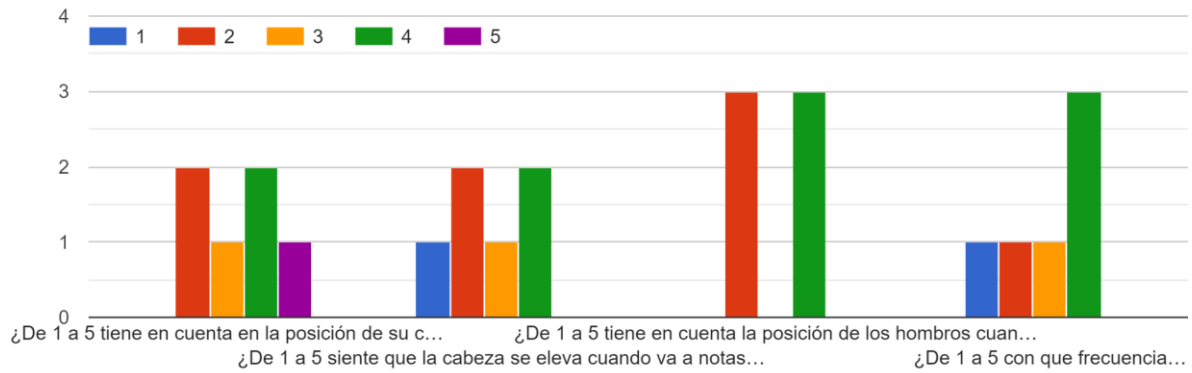


Figura 37 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejoras en la Colocación

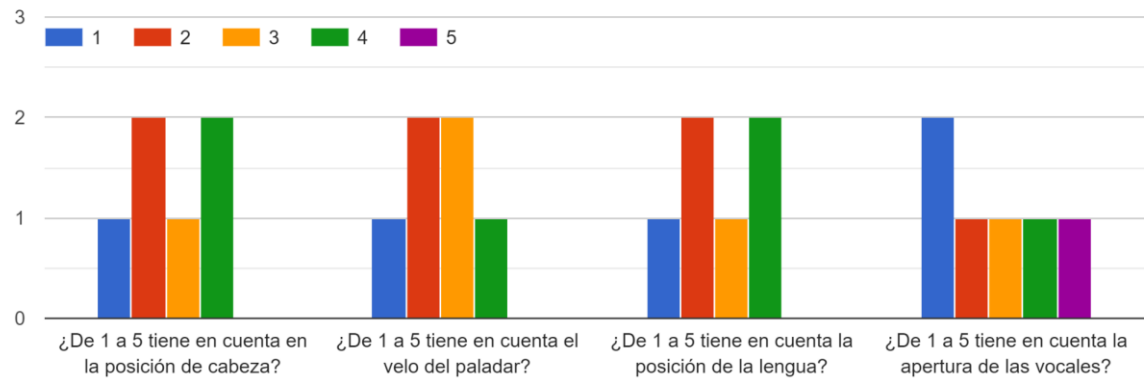


Figura 38 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

¿siente que las secciones de calentamiento previo vocal?

6 respuestas



Figura 39 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

DIARIO DE CAMPO 5 GRUPO FOCAL						
FACILITADOR	FECHA	HORA DE INICIO	HORA DE CIERRE	POBLACIÓN	TEMA	OBJETIVOS
Luisa Fernanda Ospina Quintero	07/11/2023	3:00 PM	3:20 PM	Estudiantes del ensamble de la Orquesta tropical del Conservatorio del Tolima.	Observación de los ejercicios de calentamiento previo vocal.	Observar, trabajar y mejorar las dificultades como: tensiones, mala postura, respiración y vocalización interpretativa en los cantantes de la orquesta tropical del Conservatorio del Tolima.

## DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD REALIZADA

Se realiza una observación de los cantantes del ensamble de la orquesta tropical del conservatorio del Tolima. Con criterios de valoración en área fundamentada del canto con el fin de identificar las falencias vocales y corporales en el momento de interpretar géneros populares en específico el merengue dominicano. Las áreas que se tuvieron en cuenta para este proceso fueron cuatro: 1. respiración, 2. dicción, 3. fatiga muscular, 4. postura corporal; Se inició con la preparación vocal con ejercicios de acondicionamiento para cantantes, como relajación, manejar la postura hacia un mejor manejo de la voz y el aire; como primer ejercicio un movimiento de rotación de los hombros hacia atrás bien amplia y lo más relajados posibles luego hacia adelante, posteriormente hombros alternados y haciendo círculos mientras uno sube el otro baja en movimientos simultáneos hacia atrás y luego hacia adelante; Segundo ejercicio Cambiamos y hacemos rotar el cuello primero mirando hacia la derecha y luego despacio hacia la izquierda con una respiración tranquila, constante y consiente, con movimientos circulares completos moviendo la cabeza, girando hacia la derecha cuando este atrás se abre la boca para no tensionar ningún musculo del cuello, luego se devuelve hacia la izquierda con el mismo movimiento rotatorio, vamos con la cabeza atrás y adelante que el mentón haga contacto con el pecho al elevar la cabeza hacia atrás con boca abierta para no tensionar; Tercer ejercicio estiramiento de brazos columna y damos espacio a que el aire fluya mientras seguimos estirando, con los brazos rectos hacia el frente entrelazamos los dedos sintiendo la espalda relajada, pero que se sienta el estiramiento de las costillas y la columna, elevar los brazos hacia arriba sin doblarlos y que siga sintiendo el estiramiento en la parte de la espalda, hombros y brazos, sigue ponernos en puntas de los pies como si fueran alcanzar el cielo, después llevamos los brazos estirados con los dedos entrelazados hacia el costado derecho sintiendo el estiramiento en el costado izquierdo del cuerpo, sin desenlazar los dedos volvemos arriba estiramos y vamos al lado izquierdo sintiendo el estiramiento en la parte derecha del cuerpo; Cuarto ejercicio rotación de la cintura suave manos en la cadera en movimientos circulares amplios de 190° hacia la izquierda luego hacia la derecha. Continuamos con los ejercicios de respiración y vocalización y agilidad vocal con "Ma", por quintas primero con el metrónomo a 100 BPM 120 BPM, 14 BPM, 160 BPM, 180 BPM en un solo registro; Con la palabra "Nei" el sonido nasal que se sienta en la "nariz" hacemos escalas que se escuche feo es lo importante que no se sienta aireado, se realizan escalas ascendentes y descendentes y se sigue trabajando el Twang, este para el registro mixto; Activación diafragmática tomando aire, retienen mientras cuento hasta 10 y luego con boca cerrada hacen "piz. Piz, piz" boca cerrada dejando que el aire se escape entre los dientes. Se realizan 5 repeticiones, culminando este calentamiento previo con ejercicios bilabial haciendo trompetas o la rrrr,.

## LOGROS DEL ENCUENTRO

Al grupo les llamó la atención estas secciones ya que no tenían presente ejercicios preparativos para la voz. Lograron mejorar un poco en la interpretación desde la disposición de cada uno de los integrantes, pese a que deben interpretar varias veces una misma canción, trayendo consigo una fatiga vocal, esta vez manifestaron sentirse menos tensionados. Por lo tanto, el haber realizado los ejercicios de calentamiento previo vocal fue provechoso porque si les sirvió.

#### DIFICULTADES PRESENTADAS

Otra dificultad fue que no fueron recurrentes los cantantes a asistir a las secciones dentro de los espacios coincidieran dentro del tiempo que la maestra y los directores de la orquesta organizaron, para realizar este proceso.

Uso de herramientas

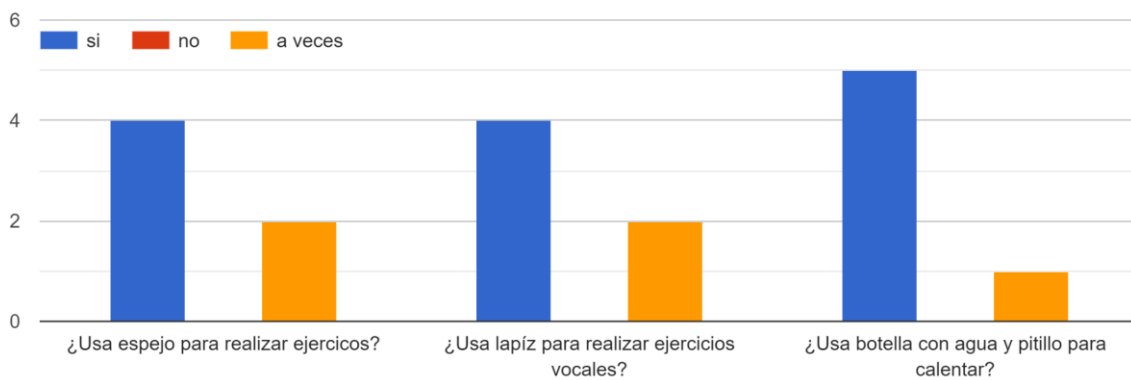


Figura 40 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

Dificultades y mejorías en respiración



Figura 41 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

Dificultades y mejorías respiración

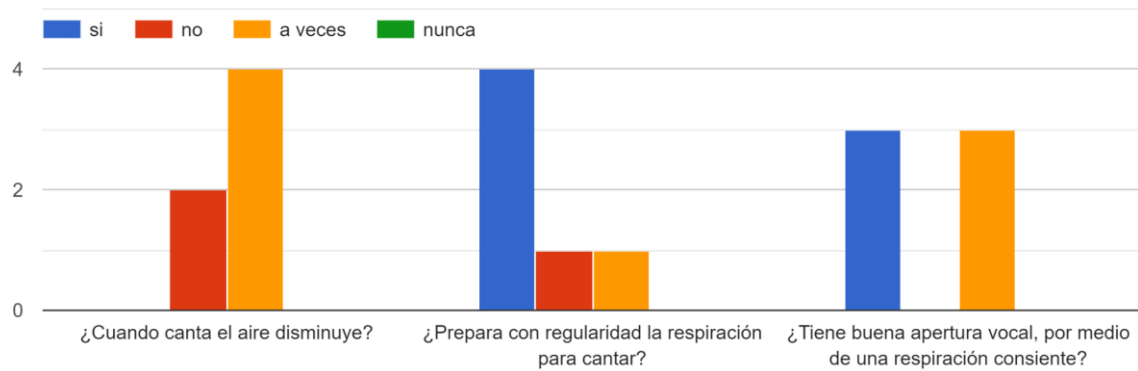


Figura 42 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejorías en tensión

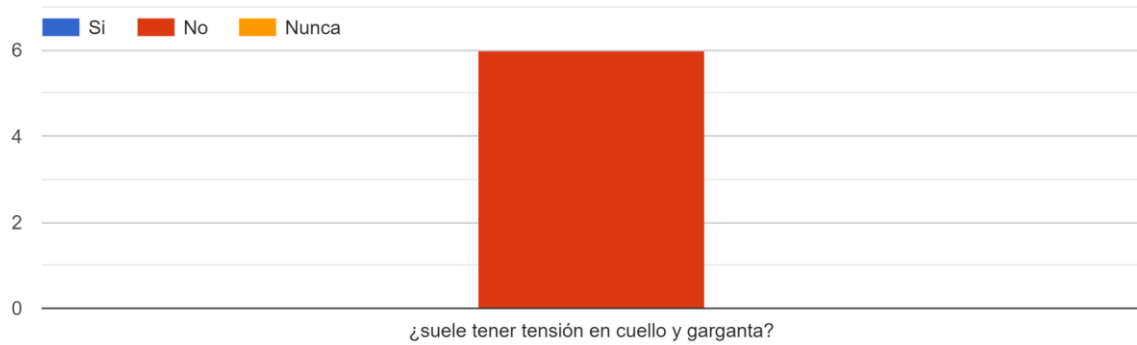


Figura 43 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### Dificultades y mejorías en tensión

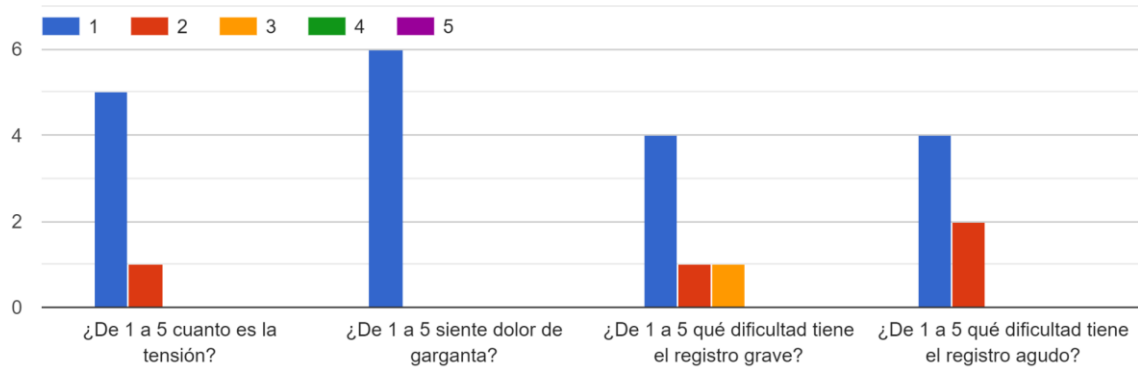


Figura 44 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

Dificultades y mejoras en Postura

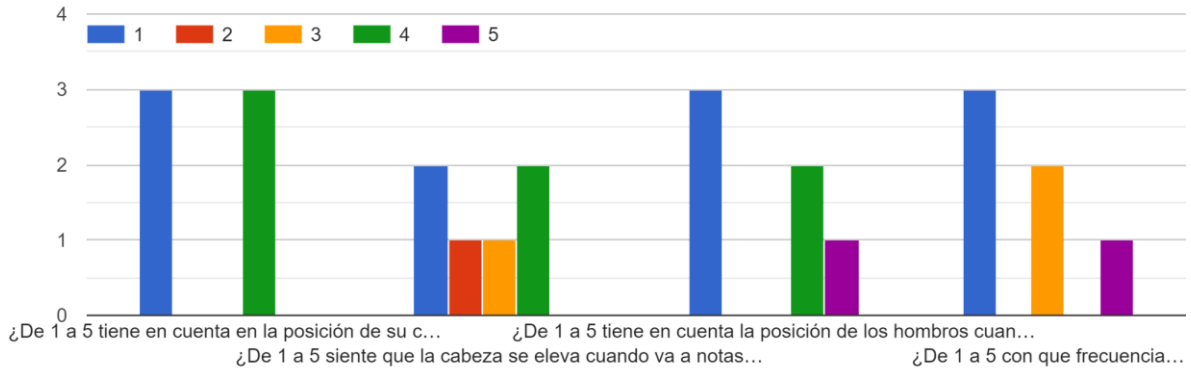


Figura 45 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

Dificultades y mejoras en la Colocación

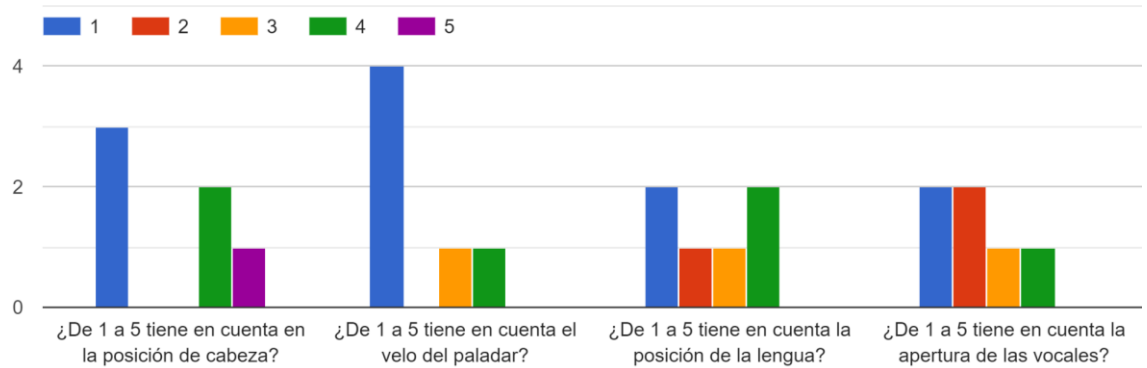


Figura 46 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

¿siente que las secciones de calentamiento previo vocal?

6 respuestas



Figura 47 Comportamiento de respuestas de los encuestados tema a la pregunta:

### 6.1.3 Entrevistas:

#### Consentimiento informado para la realización de la entrevista

En la ciudad de Ibagué, a los 10 días del mes de septiembre del año 2023 Yo, Héctor Javier Izquierdo Rodríguez, identificado con C.C.93407741 de la ciudad de Ibagué, declaró que se me ha explicado de mi participación en el trabajo de grado Propuesta de calentamiento previo vocal para la interpretación del merengue dominicano en los estudiantes del ensamble de orquesta tropical del conservatorio del Tolima. Manual para estudiantes de ensamble de orquesta tropical del programa de licenciatura en música y maestro en música del conservatorio del Tolima, que consiste en responder una entrevista que pretende aportar conocimiento sobre experiencias como Cantante o Maestro en canto para agrupaciones y la técnica de ensayo vocal en dichos conjuntos. Expresado esto, tengo el consentimiento de ser partícipe en este proyecto. Acepto la solicitud de que la entrevista sea grabada en forma de video o audio para su posterior transcripción y recopilación de datos, acceso que tendrá la estudiante de trabajo de grado y su respectivo asesor en el Conservatorio del Tolima. La investigadora responsable del estudio, Luisa Fernanda Ospina Quintero, se han comprometido a responder cualquier pregunta y aclarar cualquier duda que les plantee acerca de los procedimientos que se llevarán a cabo. Por lo tanto, como

Nombre del entrevistado Cargo actual	
Vinculo	
<b>Preguntas</b>	
<p>1. ¿Qué aspectos de la técnica de técnica vocal considera importantes para el desarrollo o interpretación de músicas tropical en específico en el merengue dominicano en cantantes?</p> <p>2. ¿Considera importante que se haga calentamiento vocal antes de una interpretación para desarrollar un buen ensayo? ¿Por qué?</p> <p>3. En su opinión, ¿Considera importante hacer preparación corporal como estiramiento y relajación consiente antes de cantar?</p> <p>4. ¿cree que el registro vocal de cada integrante (jóvenes o adultos) influya en la interpretación del merengue dominicano? ¿Por qué?</p> <p>5. ¿Cuál fue su experiencia al relacionarse por primera vez con cantantes que inician su proceso como cantantes?</p> <p>6. En su experiencia como cantante, ¿cuáles han sido las dificultades que le han surgido durante la práctica en ensambles de orquestas tropicales o en los ensayos de conjuntos de técnica como docentes?</p> <p>7. En su experiencia como maestro y cantante, ¿Cuáles son los pros y contras de no realizar un calentamiento previo vocal antes de cantar?</p> <p>8. ¿cuánto tiempo considera que debe durar un calentamiento vocal, y qué ejercicios suele implementar?</p> <p>9. ¿Cómo organiza el tiempo del ensayo y qué tipo de actividades realiza?</p> <p>10. ¿cree usted que los alimentos o bebidas que se ingieran antes de un ensayo influyan en el desempeño vocal de un cantante?</p> <p>11. ¿Considera importante tener conocimientos pedagógicos para el desarrollo de las actividades contempladas en conjuntos juveniles de orquestas tropicales? ¿Por qué?</p>	

12. ¿Qué consejo de técnica vocal le daría a los cantantes que integran la Orquesta Tropical del Conservatorio del Tolima.

participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, y declaro estar informado de que el resultado de esta investigación tendrá como producto una transcripción de los datos, para ser presentado como parte del trabajo de grado de la investigadora. He leído esta hoja de consentimiento y acepto participar en este trabajo de grado según las condiciones establecidas.

Firma:

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'K. M. S.', written over a horizontal line.

C.c. .93407741

Firma de estudiante:



C.c. 1110484518

#### 6. 1. 4 desarrollo de la estructura del cuadernillo:

Los cuadernillos de educación son materiales educativos que contienen actividades de aprendizaje diseñadas para que el lector de diferentes edades, sean empíricos o no como cantantes puedan entender y realizar los diferentes ejercicios preparativos para un calentamiento vocal adecuado. El cuadernillo se crea con el propósito de facilitar el desarrollo de competencias y capacidades en los cantantes, así como de reforzar los contenidos en las secciones realizadas.

A, continuación se llevará el paso a paso la elaboración del cuadernillo para la la estructura del mismo, con las diferentes actividades seleccionadas como ejercicios prácticos para una correcta realización de calentamiento vocal consciente que permita el desarrollo natural de la voz y del cuerpo se elaboraron actividades y contenidos que conforman cada uno de los capítulos del cuadernillo.

De manera sintética se va a dar una estructura básica del desarrollo del cuadernillo, ya que la explicación profunda está contenida en los videos que se encuentran de desarrollo:

#### Cuadernillo de calentamiento previo - Guía básica de ejercicios

1. Portada:

- Título: "**Despertando nuestra voz**".
- Nombre del instructor: Luisa Fernanda Ospina Quintero
- Fecha: 2024

Nombre del entrevistado	Carlos Godoy
Cargo actual	Vocal coach venezolano
Actividad	Tenor, vocal coach abierto a todas las tendencias musicales y técnicas del canto lírico

### Preguntas

1. ¿Qué aspectos de la técnica de técnica vocal considera importantes para el desarrollo o interpretación de músicas populares en cantantes?
2. ¿Considera importante que se haga calentamiento vocal antes de una interpretación para desarrollar un buen ensayo? ¿Por qué?
3. En su opinión, ¿Considera importante hacer preparación corporal como estiramiento y relajación consiente antes de cantar?
4. ¿cree que el registro vocal de cada integrante (jóvenes o adultos) influya en la interpretación del merengue dominicano? ¿Por qué?
5. ¿Cuál fue su experiencia al relacionarse por primera vez con cantantes que inician su proceso como cantantes?
6. En su experiencia como cantante, ¿cuáles han sido las adversidades que le han surgido durante la práctica en ensambles de orquestas tropicales o en los ensayos de conjuntos de técnica como docentes?
7. En su experiencia como maestro y cantante, ¿Cuáles son los pros y contras de no realizar preparación vocal antes de cantar?
8. ¿Qué tiempo cree pertinente para un cantante realizar ejercicios de calentamiento vocal previo al canto, y qué ejercicios suele implementar?
9. ¿Cómo organiza el tiempo del ensayo y qué tipo de actividades realizar?
10. ¿cree usted que los alimentos o bebidas influyan en el desempeño vocal de un cantante?
11. ¿Considera importante tener conocimientos pedagógicos para la realización del ensayo en conjuntos juveniles de orquestas tropicales? ¿Por qué?
12. ¿Qué consejo les puede dar a los cantantes que integran la Orquesta Tropical del Conservatorio del Tolima?

#### 2. Página de Bienvenida:

- Mensaje de introducción y bienvenida
- Breve descripción de la importancia del calentamiento vocal
- Instrucciones sobre cómo utilizar el cuadernillo

## 2. Índice:

- Lista de los ejercicios incluidos en el cuadernillo con números de página correspondientes

### 3. Sección de Ejercicios:

#### 3.1. Ejercicios de Respiración:

- Descripción del ejercicio
- Instrucciones paso a paso en el video que tiene un código QR por escanear
- Diagrama o ilustración de la respiración adecuada.

#### 3.2. Ejercicios de Vocalización:

- Serie de ejercicios de vocalización, como escalas ascendentes y descendentes, para calentar las cuerdas vocales
- Instrucciones detalladas para cada ejercicio, contenidas en el video que tiene un código QR por escanear
- Ejemplos de sonidos para producir durante el ejercicio

#### 3.3. Ejercicio de Articulación:

- Ejercicios para mejorar la claridad y precisión en la pronunciación
- Instrucciones detalladas, contenidas en el video que tiene un código QR por escanear
- Palabras o frases sugeridas para practicar la articulación

#### 3.4. Ejercicio de Resonancia:

- Ejercicios para trabajar en la resonancia y proyección vocal
- Instrucciones paso a paso contenidas, en el video que tiene un código QR por escanear.
- Ejemplos de sonidos o palabras para utilizar en el ejercicio

#### 3.5. Ejercicio de Relajación corporal:

- Técnicas de relajación para liberar la tensión en el cuello, mandíbula y hombros

- Instrucciones detalladas contenidas, en el video que tiene un código QR por escanear.
  - Ejemplos de movimientos o posturas para facilitar la relajación.
4. Sección de notas o comentarios:
- Espacio para que los usuarios tomen notas sobre su experiencia con los ejercicios, cualquier observación o pregunta que tengan, y cualquier otra información relevante.

## 7. Implementación del Cuadernillo

La implementación del cuadernillo se realiza mediante la utilización de los dispositivos celulares para acceder al material audiovisual grabado, a través de escanear un código QR, donde se detallan paso a paso la realización de los ejercicios. Lo cual permite que sea un material que se puede aplicar tanto de manera presencial como remota, así como también es un material que va estar a la disposición de los cantantes y otras personas que lo deseen aplicar nuevamente.

A medida que los cantantes trabajan a través del cuadernillo, existe la oportunidad para recibir retroalimentación sobre su proceso mediante la escritura de las dudas o preguntas que puedan surgir en las sesiones, animando a los cantantes a practicar de manera regular y consistente, ya que la mejora en el canto requiere tiempo y dedicación, por lo que es importante que los estudiantes se comprometan a practicar de forma frecuente y consciente los ejercicios de calentamiento planteados.

## 8. Conclusiones

- Se pudo evidenciar que las sesiones realizadas con los cantantes de la Orquesta tropical del Conservatorio del Tolima siendo este el primer trabajo de investigación de esta índole aplicada a cantantes que inician su proceso con orquestas tropicales y darles herramientas para optimizar su práctica vocal en los ensayos.

- Se logró realizar un recurso didáctico (cuadernillo) útil para la implementación de un calentamiento previo vocal del merengue dominicano en el ensamble de la orquesta tropical del conservatorio del Tolima.
- Se pudo observar que los aspectos más útiles del calentamiento vocal fueron la respiración, resonancia, vocalización y relajación corporal ya que abordan de manera completa la preparación del aparato fonatorio de manera completa.
- El calentamiento vocal es una práctica esencial ya que ofrece una serie de beneficios físicos y mentales para los cantantes permitiendo alcanzar su máximo potencial al lado de su proceso vocal

## Bibliografía

- Aponte, M. (s. f.). *Educación de la Voz*. Recuperado 26 de marzo de 2024, de [https://www.academia.edu/20276712/Educacion\\_de\\_la\\_Voz](https://www.academia.edu/20276712/Educacion_de_la_Voz)
- Austerlitz, P. (1997). *Merengue: Dominican Music and Identity*. Prensa de la Universidad del Templo. [https://www.academia.edu/100649449/Merengue\\_Dominican\\_Music\\_and\\_Identity](https://www.academia.edu/100649449/Merengue_Dominican_Music_and_Identity)
- Amilburu, M. G. (1998, agosto 30). Clifford Geertz. La interpretación de las culturas. *Nueva Revista*. <https://www.nuevarevista.net/clifford-geertz-la-interpretacion-de-las-culturas/>
- Batista M., C. (1999). *Historia y evolución del merengue* [Editora Cañabrava]. <http://bibliotecadigital.bnphu.gob.do:8080/handle/BNPHU/2038>
- Beltramone, C. M., & Shifres, F. (2016). La incidencia de los modelos de canto lírico y popular en el desarrollo de habilidades musicales. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/76844>
- Benito Martínez, R. C. (2019). *La práctica del canto colectivo: Beneficios desde las perspectivas socioafectiva y emocional* [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text, Universidad de Córdoba (ESP)]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=249987>
- Benítez, I. (2015). *Experiencia personal en la formación como cantante a partir de elementos de la conciencia corporal* [Tesis de grado, Universidad distrital Francisco José de Caldas]. <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/6863>
- Brito, L. (2021). *El Merengue y la realidad existencial de los dominicanos. Bachata y Nueva Canción*. XXIII(47), 267. <https://doi.org/10.7440/res64.2018.03>
- Casal de la Fuente, L. (2021). *Extensión, rango, tesitura, registro y ámbito vocal en*

- voces infantiles. Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións.  
<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/31276>
- Catana, R. (2003). *EL MERENGUE música y baile de la Republica Dominicana: Vol. VI*. Codetel.
- Cid Jurado, (2006). Los signos del merengue: Un análisis semiótico. *Opción*, 22(50), 101-127.
- Chaves Salas, A. L. (2001). Implicaciones educativas de la teoría sociocultural de Vigotsky. *Revista Educación en línea* 2001. 25.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44025206>
- Daza, K. (2022). *Caracterización musical del género merengue dominicano a partir de los referentes: Wilfrido Vargas, Hermanos Rosario y Rikarena*. [Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional].  
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/18145>
- Dechamps, T. F. (2021, 25 septiembre). Las electivas y su potencial para fortalecer el perfil profesional. [www.eluniversal.com.co](http://www.eluniversal.com.co).  
<https://www.eluniversal.com.co/especial/educacion/las-electivas-y-su-potencial-para-fortalecer-el-perfil-profesional-JC5455308>
- De Cuello, C. P., & Solano, R. (2003). *El merengue: música y baile de la República Dominicana: Vol. VI* (Colección Cultural Codetel).
- Díaz, Morales, Díaz. (2014). La música como recurso pedagógico en la edad preescolar. *Dialnet*, 13(1), 102-108.
- Díaz, R. (2006). *Fusiones Musicales del Merengue Popular Dominicano 1990 al 2005* [Tesis de grado, Universidad Autónoma de Santo Domingo].  
[https://www.academia.edu/41196301/Fusiones\\_Musicales\\_del\\_Merengue\\_Popular\\_Dominicano\\_1990\\_al\\_2005](https://www.academia.edu/41196301/Fusiones_Musicales_del_Merengue_Popular_Dominicano_1990_al_2005)
- García, S. (2021). *Apropiaciones musicales del merengue dominicano en músicos de Medellín entre la segunda mitad de los años ochenta del siglo XX y 2020* [Tesis de grado, Universidad de Antioquia].  
<https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/29923>

- Gasca, E. (2014). *El canto lírico y la música popular colombiana (1940-1980): Dos géneros complementarios enfrentados* [Tesis de grado]. Facultad de educación y artes Conservatorio del Tolima.
- González, G. (2018). Protesta a través de la música: Análisis sociolingüístico de dos merengues dominicanos. *Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg Institut für Romanistik*, 33.
- Guzmán, A. (2015). *La historia del merengue a través de Wilfrido Vargas* [Tesis de grado, Universidad de los Andes]. <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/13485>
- Grenier, C. (2019). Un acercamiento al canto en prácticas musicales populares tradicionales latinoamericanas. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/40956>
- Jiménez, M. (2019, diciembre 5). El universo bibliográfico del merengue. *Revista Global 88*. *La enseñanza musical en el aula como elemento transformador que construye subjetividades en adolescentes: Sistematización de una experiencia docente en Bogotá*. (s. f.). [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Francisco José de Caldas]. Recuperado 15 de julio de 2023, de <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2908761/>
- Linares, A. (s. f.). Teorías Desarrollo Cognitivo 0 PDF | PDF. *Scribd*, 29.
- Luna-Gijón, G., Nava-Cuahutle, A. A., Martínez-Cantero, D. A., Luna-Gijón, G., Nava-Cuahutle, A. A., & Martínez-Cantero, D. A. (2022). El diario de campo como herramienta formativa durante el proceso de aprendizaje en el diseño de información. *Zincografía*, 6(11), 245-264. <https://doi.org/10.32870/zcr.v6i11.131>
- López, R. (2014). Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *es muc.*

[https://www.academia.edu/965825/Lo\\_original\\_de\\_la\\_versi%C3%B3n\\_De\\_la\\_ontolog%C3%ADa\\_a\\_la\\_pragm%C3%A1tica\\_de\\_la\\_versi%C3%B3n\\_en\\_la\\_m%C3%BAsica\\_popular\\_urbana](https://www.academia.edu/965825/Lo_original_de_la_versi%C3%B3n_De_la_ontolog%C3%ADa_a_la_pragm%C3%A1tica_de_la_versi%C3%B3n_en_la_m%C3%BAsica_popular_urbana)

Macea, N. (2021). *El fraseo del saxofón en el merengue dominicano* [Thesis, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña]. <https://repositorio.unphu.edu.do/handle/123456789/4177>

Merzero, A., Ordoñana, J., y Laucirica, A. (2017). El aprendizaje de la técnica vocal: Contribución de la metáfora y la imagen. *Temps d'Educació*, 53(1), 183-202. <https://doi.org/10.1344/TE2017.53.12>

Míguez, A. (1982). Renato Segre, Susana Naidich. Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción. *Thesavrvs*, 37(3), Article 3.

Ministerio de cultura. (s. f.). *UNESCO - La música y el baile del merengue en la República Dominicana*. Recuperado 26 de abril de 2024, de <https://ich.unesco.org/es/RL/la-musica-y-el-baile-del-merengue-en-la-republica-dominicana-01162>

Ministerio de cultura.

Morales, M. A. M., & Díaz, A. G. (2022). Inclusion of traditional Colombian music in singing majors in higher conservatories of Bogota: Teaching experiences. *Revista Internacional de Educación Musical*, 10(1), 3-13. <https://doi.org/10.1177/23074841221131429>

Navarrete, A. (2017). *Guía de ejercicios para la interpretación del merengue dominicano por parte de saxofonistas formados en la tradición centro europea*. [Tesis de grado, Universidad de Cundinamarca]. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/799>

Facultad de educación y artes Conservatorio del Tolima.

Piñeros, M. (2004). *INTRODUCCIÓN A LA PEDAGOGÍA VOCAL PARA COROS INFANTILES* (1.ª ed.). Ministerio de cultura.

Posada, L. (2020). *Identificación de rasgos vocales en el canto popular: Experimentación a partir de propuestas curriculares de canto popular* [Tesis

- de Maestría, Universidad de Antioquia].  
<https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/19323>
- Quintero, H. (2020). *Merengue dominicano. Surgimiento, evolución y pioneros del género. Análisis comparativo de "guavaberry", "bomba" y "suavemente"*. [Tesis de grado, Universidad distrital Francisco José de Caldas].  
<http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/25965>
- Rigueiro, J. (2015). *Carta de Guido dirigida al monje Miguel acerca de un canto desconocido* (1.<sup>a</sup> ed.). Universidad Nacional de Mar del Plata.  
<https://cerlalc.org/rilvi/carta-de-guido-dirigida-al-monje-miguel-acerca-de-un-canto-desconocido-16137/>
- Rivas, R., & Fiunza, M. (1993). Reflexiones en el estudio de las disfonías. *Revista de Logopedia, Foniatría y Audiología*, 13(4), 186-190.  
[https://doi.org/10.1016/S0214-4603\(93\)75576-X](https://doi.org/10.1016/S0214-4603(93)75576-X)
- Rodriguez, E. (s. f.). *Listar Tesis y disertaciones (Doctorados y Maestrías) por autor «Rodriguez Colmenares, Estivenzon»* [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Recuperado 17 de julio de 2023, de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4756/browse?type=author&value=Rodriguez+Colmenares%2C+Estivenzon>
- Rodriguez Colmenares, E. (2017). *La enseñanza musical en el aula como elemento transformador que construye subjetividades en adolescentes: Sistematización de una experiencia docente en Bogotá*.  
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.10554.39619>
- Rolando, C. (s. f.). *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto- Claudia Rolando*. Recuperado 2 de noviembre de 2023, de [https://www.academia.edu/631419/Cantando\\_Jazz\\_en\\_el\\_Conservatorio\\_Din%C3%A1micas\\_pedag%C3%B3gicas\\_en\\_la\\_clase\\_de\\_canto\\_Claudia\\_Rolando](https://www.academia.edu/631419/Cantando_Jazz_en_el_Conservatorio_Din%C3%A1micas_pedag%C3%B3gicas_en_la_clase_de_canto_Claudia_Rolando)
- Seidner, W., & Wendler, J. (1987). La voz del cantante. Bases foniátricas para la enseñanza del canto. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 7, 25.

- Suero, J. (2019). *Percusión en el merengue dominicano: Del campo a las salas de concierto*. [Tesis de grado, Universidad de Costa Rica]. [https://www.academia.edu/44331209/Percusi%C3%B3n\\_en\\_el\\_merengue\\_dominicano\\_Del\\_campo\\_a\\_las\\_salas\\_de\\_concierto](https://www.academia.edu/44331209/Percusi%C3%B3n_en_el_merengue_dominicano_Del_campo_a_las_salas_de_concierto)
- Tejada, E., Sena, F., y Hasbun, A. (2017). Campaña de bien social sobre los valores culturales del dominicano dirigido a jóvenes de Santo Domingo, República Dominicana, 2017 [Tesis de grado, Universidad APEC]. <https://catalogobiblioteca.unapec.edu.do/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=51861>
- Tocora, et al. (2021). *Taller Pedagógico: La Propiocepción en la consciencia corporal del Cantante. Aplicación en la asignatura Música de Cámara con estudiantes de Canto Lírico, en el programa Maestro en Música del Conservatorio del Tolima, 2021A-2021B* [Tesis de grado].
- Villada, A. (2022). *El ritmo corporal, un estado individual llevado al merengue: El ritmo corporal en los procesos de enseñanza-aprendizaje del merengue dominicano en población de adultos de 20 a 40 años, a partir de la experiencia de la caja de Compensación familiar Comfama de la ciudad de Medellín* [Tesis de grado, Universidad de Antioquia]. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/29671>
- vozalia. (2020, marzo 6). Técnica Vocal. Ejercicios y Calentamiento vocal con Técnica Profesional Entrenamiento de Voz » Vozalia. Vozalia. <https://www.vozalia.com/entrenamiento-de-voz/tecnica-vocal-ejercicios-y-calentamiento-vocal-con-tecnica-profesional/>
- Zuleta, A. (2004). *PROGRAMA BÁSICO DE DIRECCIÓN DE COROS INFANTILES* (1.<sup>a</sup> ed.).
- Batista M., C. (1999). *Historia y evolución del merengue* [Editora Cañabrava]. <http://bibliotecadigital.bnphu.gob.do:8080/handle/BNPHU/2038>

Vernia Carrasco, A. M., Gustems Carnicer, J., & Calderón Garrido, C. (2016). Ritmo y procesamiento temporal. Aportaciones de Jaques-Dalcroze al lenguaje musical. *Magister*, 28(1), 35-41.  
<https://doi.org/10.1016/j.magis.2016.06.003>

## ANEXOS

Anexo 1: carpeta de anexos Drive Cuadernillo

Anexo 2 Carpeta de anexos Drive

1. consentimiento de entrevistas
2. entrevista Javier Izquierdo y Carlos Godoy
3. Entrevista Transcripción Javier Izquierdo y Carlos Godoy
4. Consentimiento entrevistas
5. Orquesta tropical observación 1
6. Orquesta tropical observación 2
7. Orquesta tropical observación 3