

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Adaptación de un tema navideño y un tema tradicional peruano
para ensamble de voces masculinas en proceso de muda de
VOZ

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Música que
presenta:

Fatima Elena Vega Hurtado

Asesora:

Patricia Rosario Fuertes Lopez


Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Patricia Rosario Fuertes Lopez**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *Adaptación de un tema navideño y un tema tradicional peruano para ensamble de voces masculinas en proceso de muda de voz*, de la autora **Fatima Elena Vega Hurtado**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **9%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **05-abr-2024**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 17 de octubre de 2024

Nombres y apellidos de la asesora: Patricia Rosario Fuertes Lopez	
DNI: 08808937	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-1297-3939	

Resumen

Los púberes y adolescentes en etapa de muda de voz se han visto excluidos a lo largo de la historia de la actividad vocal, por medio de prejuicios que se extendieron y hasta la fecha siguen vigentes y perjudican la experiencia del canto para esta población. Esto ocurre a nivel internacional, y particularmente, a nivel nacional. En esta investigación solo se encontraron dos estudios sobre la muda vocal masculina y el canto. A su vez, no se encontró ninguna publicación acerca de repertorio para ensamble vocal que esté específicamente adaptado a las necesidades de esta población. La presente investigación planea responder cómo adaptar un tema navideño y un tema tradicional peruano para ensambles de voces masculinas en proceso de muda de voz en rango etario de 11 a 15 años. Para conseguirlo, este trabajo toma como base teórica a la “Contemporary, Eclectic Theory on the Junior High Male Changing Voice” de John Cooksey, quien es el exponente más revisado y validado por los profesionales interesados en esta área. Como resultado de este trabajo, se presentan las partituras de los arreglos de El Ahijado (ver anexo 3) y El Surco (ver anexo 4), composiciones de los compositores peruanos, Manuel Cuadros Barr y Chabuca Granda, respectivamente.

Palabras clave: muda de voz, adolescencia, canto, música coral, pedagogía vocal

Dedicatoria

A mi abuelita Elena,
quien me hizo una niña muy feliz



Agradecimientos

A mi mamá y papá, Alicia y Pedro, porque me regalaron todo lo que soy y gracias a ellos puedo estar en esta etapa, culminando mis estudios universitarios.

A mi tía Rocío, por impulsarme a ser mi mejor versión.

A mi asesora, Patricia Fuertes, por compartirme su sabiduría y experiencia, y por las horas dedicadas a guiarme en este proceso.

A Alter Sadovnic, por despertar mi interés por la investigación.

A Alvaro, por acompañarme, sostenerme y creer en mí.



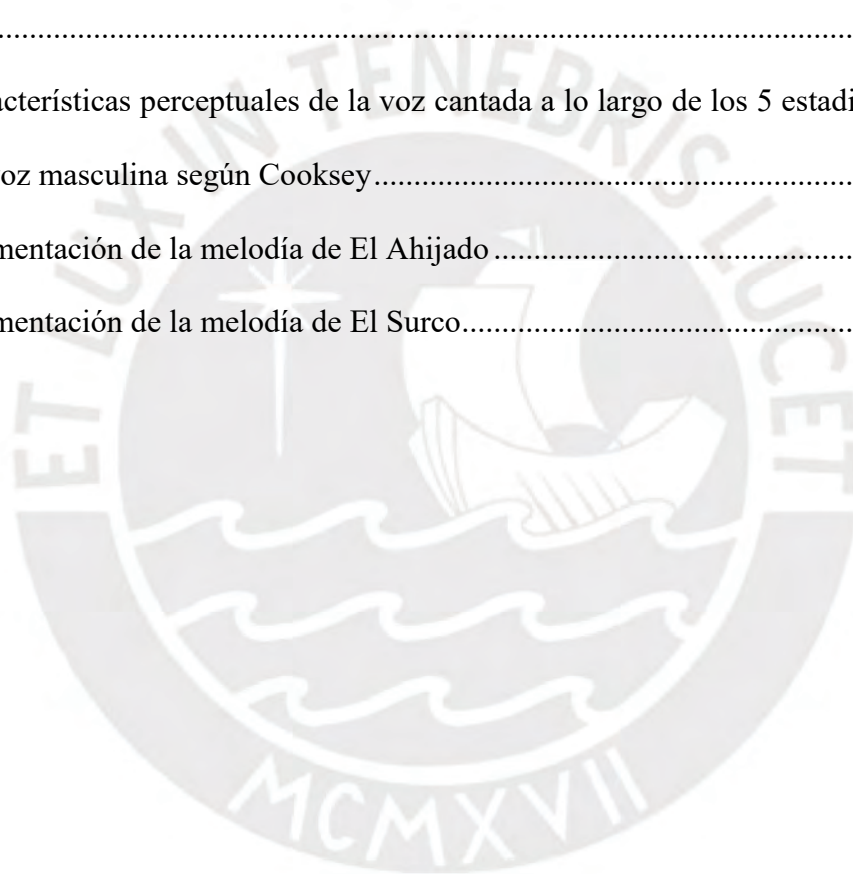
Índice

Resumen.....	ii
Dedicatoria.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Índice.....	v
Índice de tablas.....	vii
Índice de figuras.....	viii
Índice de anexos.....	ix
Introducción.....	1
Capítulo 1. Estado del arte.....	5
1.1. Principales estudios correspondientes a la literatura internacional.....	5
1.2. Principales estudios correspondientes a la literatura nacional.....	10
Capítulo 2. Marco teórico.....	14
2.1. Antecedentes históricos.....	14
2.2. La muda vocal.....	16
2.3. La Teoría Ecléctica Contemporánea de John Cooksey (1977, 1992/1999).....	18
2.3.1. Vigencia y relevancia.....	19
2.3.2. Descripción de la teoría.....	23
Capítulo 3. Metodología.....	31
3.1. Tipo de investigación.....	31
3.2. Investigación documental.....	31
3.3. Proceso de adaptación de los arreglos vocales.....	32

3.4. Herramientas técnicas	32
Capítulo 4. Adaptación del repertorio.....	34
4.1. Protocolo para la elaboración de arreglos vocales para ensambles de voces masculinas en etapa de muda vocal	34
4.1.1. Previo a la realización del arreglo.....	35
4.1.2. Durante la realización del arreglo	39
4.2. Arreglo vocal 1: <i>El Ahijado</i>	40
4.2.1. Consideraciones previas a la realización del arreglo vocal de El Ahijado	40
4.2.2. Proceso de elaboración del arreglo vocal de El Ahijado	45
4.3. Arreglo vocal 2: <i>El Surco</i>	54
4.3.1. Consideraciones previas a la realización del arreglo vocal de El Surco.....	54
4.3.2. Proceso de elaboración del arreglo vocal de El Surco.....	59
Conclusiones.....	63
Referencias bibliográficas.....	65
Anexos.....	68

Índice de tablas

Tabla 1. Comparación de tesituras de Cooksey (1992/1999) y Phillips (1992).....	22
Tabla 2. Estadios de la muda de voz masculina según Cooksey (1992/1999): edades, rangos y tesituras	24
Tabla 3. Evolución del desarrollo de registros a lo largo de los 5 estadios según Cooksey (1992/1999).....	27
Tabla 4. Partes corales asignadas a los estadios de la muda vocal masculina según Cooksey (1992/1999).....	27
Tabla 5. Características perceptuales de la voz cantada a lo largo de los 5 estadios de la etapa de muda de voz masculina según Cooksey.....	29
Tabla 6. Segmentación de la melodía de El Ahijado	43
Tabla 7. Segmentación de la melodía de El Surco.....	56



Índice de figuras

Figura 1. Rangos y tesituras de los estadios de la muda de voz masculina de J. Cooksey.....	25
Figura 2. Desarrollo de registros en la media-voz 2 según J. Cooksey	26
Figura 3. Segmentación de la melodía de El Ahijado en relación con la letra	42
Figura 4. Tonalidades tentativas para el arreglo vocal de El Ahijado	44
Figura 5. Fragmento del arreglo vocal de El Ahijado (compases 33 al 36).....	47
Figura 6. Media-voz 1 en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 13 al 16).....	48
Figura 7. Media-voz 1 en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 45 al 48).....	49
Figura 8. Media-voz 2 en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 38 y 39).....	44
Figura 9. Media-voz 1, media-voz 2 y media-voz 2a en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 45 al 48)	51
Figura 10. Media-voz 2a y nueva voz en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 41 al 44)	51
Figura 11. Fragmento del arreglo vocal de El Ahijado (compases 25 al 28).....	53
Figura 12. Segmentación de la melodía de El Surco en relación con la letra.....	55
Figura 13. Definición de la tonalidad del arreglo vocal de El Surco	57

Índice de anexos

Anexo 1. Arreglo vocal de Tres hojitas madre por Alfonso Elorriaga	67
Anexo 2. Fragmento del arreglo vocal por Amalia Restrepo (2015) de La Gaita de Arlington (Álvaro J. Agudelo)	68
Anexo 3. Arreglo vocal de El Ahijado.....	69
Anexo 4. Arreglo vocal de El Surco	75
Anexo 5. Melodía y división en secciones de El Ahijado (Manuel Cuadros Barr).....	89
Anexo 6. Melodía y división en secciones de El Surco (Chabuca Granda)	91
Anexo 7. Conceptos usados en la elaboración de los arreglos vocales.....	95



Introducción

La pubertad es un momento de grandes cambios, tanto a nivel físico, psicológico y en nuestra socialización. En esta etapa, es muy importante la exploración de los intereses propios, ya que es un momento clave en la formación del autoconocimiento. En este sentido, para algunos púberes, la actividad vocal es un espacio de desarrollo personal significativo. Sin embargo, muchos de ellos son apartados de esta al iniciar el proceso de muda de voz.

La muda de voz es un proceso transitorio en el que la voz infantil se convierte progresivamente en una voz adulta. En los varones, este proceso es más largo, complicado y notorio que en las mujeres, ya que en ellos ocurren cambios anatómicos más significativos. Durante esta etapa, su voz va descendiendo en rango y tesitura hasta llegar una octava más grave respecto a su infancia. Atravesar este periodo implica para los púberes, la disminución significativa de su agilidad y flexibilidad vocal, brillo, rango y tesitura. Las nuevas características de su voz requieren profesores con un conocimiento adecuado de la voz cantada en esta etapa; y, también, un repertorio que se ajuste a sus limitaciones transitorias.

A lo largo de la historia, se mantuvo una postura de rechazo frente a la voz masculina en etapa de muda. Al llegar a dicho momento, los púberes eran apartados de su formación vocal individual y coral, ya que no se tenía información acerca de cómo progresaba la muda de voz, qué tratamiento debía recibir, en qué tesituras debían cantar, etc. Hacia 1977, John Cooksey publica su teoría “Contemporary, Eclectic Theory on the Junior High Male Changing Voice”, traducida por Alfonso Elorriaga como “Teoría ecléctica contemporánea de la muda de voz masculina en la adolescencia” (2013, párr. 1). En ella, recopiló estudios importantes sobre el tema que se habían publicado hasta el momento y presentó su propuesta de clasificación de la etapa de muda vocal masculina en 5 estadios. De cada uno de ellos, señaló rangos, tesituras, timbres, limitaciones y otras consideraciones importantes. Cooksey

hizo énfasis en que, con la guía adecuada, los púberes podían continuar cantando de manera satisfactoria. En los años posteriores, diversos estudios verificaron esta teoría. El mismo autor realizó una última publicación de su estudio en 1992 e hizo una última edición en 1999. Actualmente, esta investigación es considerada el referente más importante sobre el desarrollo de la muda vocal masculina.

A nivel personal, la realización de esta tesis está motivada por la observación desde la enseñanza de canto a púberes de entre 11 y 15 años. En ellos, son visibles los retos que presentan para comprender y hacer uso de sus voces. Otra dificultad importante para ellos es encontrar un repertorio que puedan cantar plenamente, ya que, en algunas fases de la muda, la extensión de la tesitura es muy difícil de adaptar a temas completos. Sin embargo, es notoria su disposición por seguir participando de la actividad vocal.

Para esta investigación se indagó acerca de la postura respecto a la inclusión en el canto de las voces masculinas en etapa de muda en Lima, Perú; así como, acerca de las investigaciones realizadas al respecto en nuestro contexto. La información que se logró obtener mostró que la teoría acerca de este tema no es ampliamente difundida ni comúnmente usada en la práctica. A su vez, solo se pudo encontrar dos investigaciones de nuestro país sobre este tema. Respecto a la práctica, algunos testimonios narran que ciertos espacios de formación vocal siguen retirando a los púberes de esta actividad hasta que hayan culminado su etapa de muda vocal. Otros, mencionan que algunos espacios sí hacen un intento para que los púberes continúen con esta formación; sin embargo, no cuentan con repertorio adaptado a sus necesidades, y buscan que ellos se adapten a una tesitura más aguda o más grave de la que pueden cantar cómodamente.

Como resultado de la observación de las dificultades de los alumnos propios y de los pocos hallazgos de investigaciones sobre este tema en nuestro contexto, se consideró

relevante realizar un aporte que adapte repertorio vocal para que pueda ser cantado por púberes en etapa de muda de voz, recogiendo como base teórica la “Contemporary, Eclectic Theory on the Junior High Male Changing Voice”, teoría sobre el desarrollo de la muda vocal masculina de Cooksey (1992/1999). Se escogió adaptar dos temas para ensamble vocal y escribir líneas específicas para cada estadio de esta etapa; y así, unir las posibilidades de estos para lograr la ejecución de los temas. Además, se escogieron canciones con ritmos tradicionales de nuestro país. De esta manera, se concluyó en la siguiente pregunta: ¿cómo adaptar un tema navideño y un tema tradicional peruano, según la Teoría ecléctica contemporánea de la muda de voz masculina de J. Cooksey, para un ensamble de voces masculinas en rango etario de 11 a 15 años que se encuentren en proceso de muda de voz?

Para responder a esta pregunta, la metodología a emplearse fue la investigación documental con repercusiones en la práctica, a partir de estudios sobre la ciencia vocal y la teoría musical. Como producto final, se obtuvieron las partituras de cada arreglo vocal.

Este trabajo está organizado en 4 capítulos. El capítulo 1 aborda el estado del arte. En él, se exponen los principales estudios hallados, a nivel nacional e internacional, acerca de la participación de los púberes en etapa de muda de voz en la actividad vocal en los últimos 15 años. En esta sección, se hace énfasis en la búsqueda de repertorio adaptado para esta población. El capítulo 2 contiene el marco teórico de esta investigación. En él, se hace un recuento histórico sobre el tratamiento de las voces masculinas en etapa de muda de voz. Así también, se presenta una breve explicación sobre qué es y cómo se da el proceso de la muda vocal. Finalmente, se expone la Teoría ecléctica contemporánea de la muda de voz masculina de Cooksey (1992/1999). En el capítulo 3 se presenta la metodología empleada en esta investigación. Por último, en el capítulo 4, se presenta la información concerniente a los 2 arreglos vocales. En el primer subcapítulo de dicha sección, se desarrolló un protocolo para la

realización de arreglos vocales para ensambles en etapa de muda de voz, que se obtuvo como resultado de la realización de ambos arreglos. En el segundo y tercer subcapítulo, se encuentra detallada la información de la elaboración de cada uno de ellos.



Capítulo 1. Estado del arte

A pesar de la información existente sobre la muda de voz, su proceso y alternativas para trabajar vocalmente con ella, en la actualidad no es frecuente su uso y/o conocimiento. La información más reciente que se ha podido recoger sobre lo que ocurre en este campo, muestra que, si bien existe una preocupación por incluir satisfactoriamente a los niños en etapa de muda de voz en el canto, las investigaciones acerca de ello y nuevas propuestas en cuanto a repertorio, partituras adaptadas, etc., son muy limitadas.

1.1. Principales estudios correspondientes a la literatura internacional

A continuación, se presentarán algunos estudios pertenecientes a la literatura internacional que han abordado el tema de la inclusión de púberes y adolescentes en etapa de muda de voz en la práctica vocal desde el canto.

La investigación de fin de máster de Nerea Rodríguez (2019), *La muda de la voz: estrategias para la educación coral de adolescentes* tiene como objetivo conocer el proceso de muda vocal en varones y mujeres, y la forma en que se debe abordar el canto para ellos. La metodología utilizada en este estudio fue la revisión bibliográfica acerca de la muda vocal y el desarrollo de una propuesta de una aplicación didáctica con alumnos de 1 curso de ESO (Educación Secundaria Obligatoria). En la sección de la revisión bibliográfica, Rodríguez (2019) presenta las teorías más importantes sobre la muda de voz masculina a través de los años, finalizando con la Teoría ecléctica contemporánea de J. Cooksey. Respecto a esta, Rodríguez (2019) señala que es “la que usamos como base de cualquier investigación en torno a la fonación de los varones durante la pubertad” (p. 29). En esta parte del estudio, también recopila ejercicios de calentamiento para voces en etapa de muda, formas de clasificación de las voces (individual y grupal) y sugerencias para escoger el repertorio. El resultado de esta investigación es una propuesta didáctica enfocada en la enseñanza del ritmo

a alumnos de secundaria. Uno de los recursos que se incluyen en esta propuesta, para facilitar el canto en la etapa de muda vocal, es el arreglo de Alfonso Elorriaga de la canción tradicional “Tres hojitas madre” (ver anexo 1). Este arreglo presenta un ostinato en la voz 2 para quienes les sea difícil cantar la línea principal debido a su proceso de muda.

Otro estudio hallado en este campo es el artículo de Patrick K. Freer (2015), titulado “The Changing Voices of Male Choristers: An Enigma . . . To Them”. El objetivo principal de este estudio fue identificar el grado de conocimiento y las percepciones de los adolescentes del London Oratory School acerca de la muda vocal masculina, el canto y la pedagogía vocal coral. Otro objetivo de esta investigación fue determinar algún impacto a largo plazo del estudio realizado por J. Cooksey acerca del desarrollo vocal de los adolescentes en dicha institución en los años 1992-1994. Este trabajo se realizó a través de entrevistas a 12 estudiantes entre 12 y 18 años para conocer: cuánto sabían acerca de la muda vocal; los efectos percibidos debido a ella en su voz cantada; cuál era su actitud frente al descanso vocal durante la muda de voz; y recomendaciones que darían hacia los profesores y directores (p. 74). A continuación, se presentarán algunas de las conclusiones de esta investigación. Se halló que los alumnos en la institución no tenían conocimiento sobre su etapa de muda vocal, sentían mucha inseguridad respecto a su voz y veían muchas limitaciones musicales en este periodo (p. 85). Asimismo, se observaron algunos patrones que alejaban a los adolescentes de la actividad vocal. Uno de ellos fue la sensación frecuente de pérdida de control en la etapa de muda. Así también, se señala que algunos adolescentes cambian la actividad vocal por actividades deportivas, debido al crecimiento del cuerpo y la fuerza física, puesto que destacan más y no son excluidos, como sí lo son en el canto. El autor menciona que en este estudio no se encontró evidencia acerca de que los adolescentes se retiraran de las actividades corales porque no les gustara cantar. Finalmente, Freer concluye que existe un interés de los

adolescentes por saber acerca de su proceso de muda vocal, ya que esto contribuye al conocimiento personal de cada uno y al desarrollo de destrezas individuales (p. 86).

También se encontró la tesis de maestría de Amalia Restrepo (2015), titulada *Propuestas pedagógicas para el trabajo coral a través de tres obras colombianas*. Esta tesis tiene como objetivo exponer los beneficios del movimiento del cuerpo en la actividad musical. De acuerdo a ello, realizó sus propuestas pedagógicas para el trabajo coral con un coro de adolescentes entre los 12 y 15 años. Aunque la muda vocal no es el tema principal abordado en este estudio, Restrepo (2015) toma en cuenta las edades con las que trabaja, y ve favorable la inclusión de los varones en etapa de muda vocal en el coro (p. 30). La metodología que utiliza es la revisión bibliográfica. Así, revisa a autores que abordan el uso del movimiento corporal en la música; así como también, bibliografía acerca de la enseñanza vocal a adolescentes. Como resultado de la investigación, se obtuvo su propuesta pedagógica para el trabajo coral mixto con adolescentes. En esta, Restrepo (2015) incluye las siguientes sugerencias para la inclusión de los participantes en etapa de muda: que dichos adolescentes canten solo las frases cómodas para ellos; que, de ser necesario, canten una octava más grave que la melodía original; y que se les asignen onomatopeyas y movimientos (p. 30). Así también, Restrepo (2015), realiza para su propuesta, un arreglo vocal para coro juvenil mixto del tema “La gaita de Arlington” de Álvaro J. Agudelo (ver anexo 2). La autora menciona que la melodía será asignada a las voces más estables en afinación, mientras que las otras voces ejecutarán tres grupos de ostinatos rítmicos.

Otra publicación hallada concerniente a la etapa de muda de voz y el canto, es el artículo de Patrick Freer y Alfonso Elorriaga (2013) “La muda de la voz en los varones adolescentes: Implicaciones para el canto y la música coral escolar”. Esta publicación tiene como objetivo presentar un alcance de la investigación existente hasta dicho momento (2013)

en torno a la muda de voz masculina y el canto coral, y proponer cómo la teoría al respecto podría aplicarse en España. La metodología usada fue la revisión bibliográfica de las fuentes relevantes sobre la temática mencionada. Como resultado de dicha búsqueda, estos autores encontraron que la atención hacia la muda de voz aún es escasa entre los profesionales pertinentes. Al respecto Freer y Elorriaga (2013), citan a Killian para enfatizar que “[i]ncluso con la emergencia de la investigación científica acerca de la muda de la voz masculina, la aplicación práctica no ha sido universal, ni siquiera en los Estados Unidos, donde dicha investigación está disponible” (Killian como se citó en Freer y Elorriaga, 2013, p. 19). Otro de los hallazgos mencionados por estos autores fue que muchos maestros escogen solo repertorio agudo o repertorio para voz adulta para sus alumnos, sin importar si están en la capacidad de cantarlo. Freer y Elorriaga (2013), mencionan algunas hipótesis acerca de por qué, a pesar de existir información al respecto, en la práctica no se refleja una correcta adaptación de la enseñanza vocal hacia las voces en muda de voz:

- 1) [no se] preparan adecuadamente a los futuros profesores de música para comprender la pedagogía vocal y las técnicas didácticas efectivas para trabajar con la voz durante la muda; 2) la profesión coral no reconoce a los coros con voces en proceso de muda como grupos musicales legítimos; 3) el propio profesorado de música no reconoce el valor de las capacidades musicales del cantante adolescente masculino (p. 19).

Este estudio concluye con algunos consejos para las instituciones que brindan educación musical a nivel superior. Freer y Elorriaga (2013) recomiendan que se impartan cursos y talleres acerca del canto coral en la adolescencia y la muda vocal en los varones; se ofrezca material con contenido práctico y teórico sobre este tema; se fomente la investigación en torno a la técnica vocal aplicada a la población masculina en etapa de muda; y se armen

coros piloto que puedan ser dirigidos por profesionales nacionales e internacionales en diferentes clases maestras (p. 19).

El director coral Alfonso Elorriaga es uno de los pocos autores de los que se encontró literatura en español enfocada específicamente en este tema. Este autor ha realizado numerosas investigaciones acerca del canto y las voces en etapa de muda de voz, tanto femenina como masculina. Su trabajo más amplio es su tesis doctoral *La continuidad en el canto durante el periodo de la muda de voz* (2011). De los 4 estudios presentados en esta tesis, se tomó en cuenta principalmente el estudio 4. El objetivo de este fue determinar la relación entre una determinada metodología de la práctica vocal y el grado de aprendizaje mostrado por los adolescentes. La metodología empleada en esta investigación fue un estudio comparativo de grupos donde participaron adolescentes de 2 de ESO (Educación Secundaria Obligatoria), a los que se les aplicó una metodología específica en un contexto vivencial de clase. Según la escala de Likert, se midió el sentir de los estudiantes acerca de la efectividad de su aprendizaje musical. Así también, Elorriaga (2011) realizó una revisión bibliográfica acerca del desarrollo de la muda vocal femenina y masculina. Respecto a esta última, el autor tomó como base teórica la clasificación de voces masculinas en etapa de muda de voz de J. Cooksey. Este estudio concluye que el uso de una metodología que considere la psiquis y la fisiología específicas de la etapa de muda de voz “mejora notablemente el autoconcepto de los alumnos sobre sus posibilidades y capacidades de aprendizaje vocal” (p. 366). Para lograr una metodología con dichas características, el autor hace énfasis en que es importante: adecuarse a la heterogeneidad de las voces en esta etapa; evitar que todos canten la misma línea melódica; y hacer arreglos de los temas a trabajar, con melodías que se adecúen a los estadios.

Finalmente, en la presente búsqueda se encontró la existencia del Coro para la convivencia, dirigido por el autor previamente mencionado, Alfonso Elorriaga. Este coro ha sido reconocido y premiado por su enfoque de coro vocal mixto adolescente, siendo la única agrupación que se ha encontrado en esta búsqueda con una perspectiva que hace hincapié en las necesidades de los adolescentes en este proceso. Algunos de los arreglos que ejecuta este coro fueron encontrados en la tesis doctoral de Elorriaga (2011), quien los escribió teniendo en cuenta a las voces en muda vocal. Entre estos arreglos se encuentran: “Hijo de la luna”, “Las morillas de Jaén”, “En la fuente del rosel” y “Ya viene la vieja” (Elorriaga, 2011, p. 276-288). En la cuenta oficial de YouTube de este coro, se pueden apreciar más temas ejecutados de los que no se han podido encontrar las partituras. Además, se puede leer más información acerca de esta agrupación en la sección titulada “Voces para la convivencia” de la página web “Música IES Francisco Umbral”.

Esta revisión nos permite tener una visión amplia acerca de las investigaciones a nivel internacional sobre la inclusión de las voces adolescentes masculinas en etapa de muda de voz en el canto. La bibliografía señala que, aunque exista información acerca de las voces en etapa de muda, se puede ver que no son frecuentes los casos donde estos se aplican de manera práctica. Así que, aunque se busque incluir a todos los adolescentes en esta etapa, en algunos casos se les asignan partes únicamente rítmicas y no cantadas a las voces en las etapas más críticas de la muda. Además, es importante recalcar que, en la presente búsqueda, se han encontrado muy pocos registros en partitura de arreglos adaptados para voces en proceso de muda o voz cambiata.

1.2. Principales estudios correspondientes a la literatura nacional

A continuación, se expondrán los resultados de la búsqueda acerca de la inclusión de adolescentes varones en etapa de muda de voz en la práctica musical vocal en el Perú.

En el panorama nacional, se ha encontrado la tesis de licenciatura de Camila Velarde (2020) titulada *La influencia de la técnica vocal en el desarrollo del alumno adolescente varón durante el periodo de muda de voz como futuro cantante en Lima Metropolitana del 2019 - 2020*. El objetivo de esta tesis fue determinar la importancia de la enseñanza de la técnica vocal a adolescentes en proceso de muda en Lima, Perú. Para ello, se realizaron entrevistas a docentes y alumnos de canto que estaban atravesando o ya habían pasado por la etapa de muda de voz. En este trabajo, se han encontrado testimonios muy interesantes de maestros de canto. En ellos, los maestros comentan cuáles eran las perspectivas sobre el tema cuando se formaron, cuáles son sus perspectivas actuales y cómo actúan en la práctica frente a alumnos que atraviesan dicho proceso. Así también, Velarde (2020) recoge las narrativas de alumnos y exalumnos de ensambles vocales que están y/o ya atravesaron la muda de voz, que engloban detalles sobre su proceso a nivel personal y dentro de los ensambles a los que pertenecían. En la tesis mencionada, Polo Saldaña, maestro peruano de canto, en una entrevista con Camila Velarde, indica que los libros que leyó en su formación señalaban que “en la época de muda de voz no hay que realizar ningún trabajo técnico vocal con el alumno” (p. 45). Así también, Velarde (2020) entrevista a Claudia Rheineck, directora coral y fundadora del coro infantil y juvenil Voces del sol, quien le comenta que en la época en la que investigaba para su trabajo de bachiller, “muchos libros decían que el alumno con cambio de voz no podía/debía cantar en este periodo” (p. 45). Velarde entrevista también a Cleia Luna, pedagoga y entrenadora vocal peruana, quien le señala que ella considera preferible que los niños puedan tener una guía durante este proceso y así evitar desarrollar malos hábitos vocales, ya que de todas formas ellos van a cantar en este tiempo (p. 45).

Un dato importante registrado en la tesis de Velarde (2020) que nos permite observar a grandes rasgos el panorama peruano, es el reglamento del Coro Nacional de Niños, donde

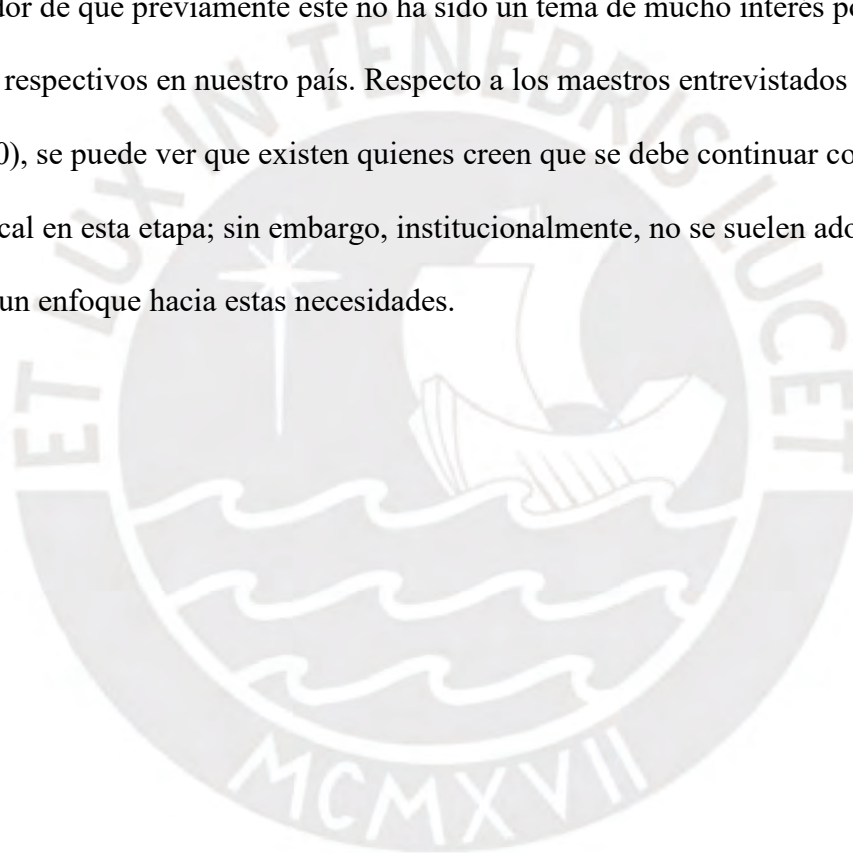
“[n]o se aceptan niños mayores a ocho años y el límite para formar parte es de dieciséis a diecisiete años o hasta que se produzca la muda” (p. 43). Esto nos muestra que no nos encontramos preparados para afrontar los desafíos vocales que puede presentar esta etapa, y también que, teniendo en cuenta que ya existe información que ha sido usada en otros países para adaptar repertorio (aunque poco), no es posible notar el interés de nuestras instituciones para abordar el tema.

La tesis de Velarde (2020) concluye, entre otras cosas, que existe una “falta de investigación y actualización de conocimientos por parte de los docentes” (p. 74). Menciona que de contar con dicha información sería más fácil adquirir repertorio adaptado para las voces cambiantes; así como, facilitar ejercicios, encargar arreglos vocales para estas voces, crear oportunidades donde puedan sobresalir, etc. Además, al tener conocimiento de los procesos que ocurren en etapa de muda, se podría generar un ambiente más saludable para los alumnos que la estén atravesando y evitar exigir de más a sus voces (Velarde, 2020).

Otra investigación encontrada en el ámbito nacional acerca de la muda vocal masculina y el canto es el artículo de Cueva et al (2020) titulado “Cantar para vivir: un estudio del canto [c]oral en adolescentes”. El objetivo de este trabajo es “analizar las características, estrategias pedagógicas y beneficios del canto coral para los adolescentes” (p. 25). La metodología utilizada para ello es la revisión bibliográfica. En el desarrollo de la investigación, se expone acerca de la anatomía y fisiología involucradas en el canto, el canto coral en adolescentes, la didáctica y los beneficios de esta práctica (Cueva et al., 2020). Al finalizar este trabajo, se concluye que el director debe conocer los procesos de la muda vocal para poder clasificar de manera óptima a estas voces. Así también, Cueva et al. (2020), mencionan que el repertorio escogido debe cumplir con los rangos correspondientes a cada

etapa (p. 37). Finalmente, estos autores mencionan que los adolescentes se benefician del canto en aspectos como el musical, físico, académico, social, entre otros (p. 37).

En el contexto nacional, no se han podido encontrar más estudios que abarquen el tema de la presente investigación. Tampoco se logró encontrar algún registro de partituras de algún repertorio con adaptaciones para voz en etapa de muda en nuestro país. Esto podría ser un signo de que en el Perú aún contamos con poco conocimiento acerca de la voz masculina en etapa de muda y cómo esta puede ser incorporada en la práctica del canto. También, podría ser un indicador de que previamente este no ha sido un tema de mucho interés por parte de los profesionales respectivos en nuestro país. Respecto a los maestros entrevistados en la tesis de Velarde (2020), se puede ver que existen quienes creen que se debe continuar con la formación vocal en esta etapa; sin embargo, institucionalmente, no se suelen adoptar medidas que incluyan un enfoque hacia estas necesidades.



Capítulo 2. Marco teórico

2.1. Antecedentes históricos

El proceso de muda de voz masculina ha estado vinculado durante largo tiempo a la pausa de la práctica vocal, debido a las dificultades técnicas que trae consigo la readaptación del niño o adolescente al cambio de su estructura laríngea. Hacer uso eficiente de los nuevos tonos que van apareciendo hasta descender una octava de la voz de infante, y ser consciente tanto del registro modal o de pecho y falsete, puede ser un proceso sencillo y corto en algunos casos, pero muy complicado y largo en otros, pudiendo tratarse de meses o incluso años.

En una revisión histórica, Weiss (1950) narra las diferentes valoraciones que se le ha dado a la voz masculina a lo largo del tiempo. En la antigüedad, menciona que se valoraba únicamente la cualidad de la voz infantil masculina. Debido a ello, se usaron, por muchos años, diferentes métodos como la infibulación y la castración, para impedir el desarrollo hormonal de los varones y que los mismos conservaran su voz de infantes. Hacia finales del siglo XIX, con la participación de las voces masculinas en la ópera, los conciertos y los coros masculinos, la atención empieza a centrarse en la exitosa transformación de las voces masculinas infantiles en voces masculinas adultas. En este momento, Manuel García, maestro español de canto, y Sir Morell McKenzie, un reconocido laringólogo inglés, debatieron sobre la posibilidad de continuar ejercitándose vocalmente o no durante la etapa de muda de voz (pp. 126-127). Acerca de ello, Cooksey (1997) señala que, por un lado, Manuel García sostenía que se debía parar con las actividades vocales, y acuñó la “voice-break theory” (teoría de la ruptura de la voz), influenciando a muchos directores corales de la época. Por otro lado, señala Cooksey (1997), Sir Morell McKenzie afirmaba que durante este periodo sí se podía y se debía continuar con la práctica vocal (p. 719). Durante los años posteriores, se enfrentaron en diferentes opiniones y estudios, tanto maestros de coros como de escuela, así

como diferentes investigadores relacionados al uso de la voz y el canto.

Stacey Sassi (2009), doctora en artes musicales de la Mason Gross School of the Arts, realiza una reseña acerca los autores más relevantes y sus planteamientos acerca del desarrollo de la muda vocal masculina y su participación en el canto. En esta reseña, los autores se agruparon en las “escuelas A, B y C”, según sus diferentes posturas.

Sassi (2009) ubica en la “escuela A” a los autores que señalan que la muda de voz masculina se da de manera gradual y predecible. Para ellos, la voz de los púberes desciende tanto por el extremo agudo como por el grave de manera ordenada hasta encontrarse una octava debajo de la voz infantil. Así también, esta escuela señala que el rango vocal de los varones en etapa de muda se encuentra en la zona media de su voz, en un intervalo de 8J o menos, dependiendo del momento del proceso en el que se encuentren. Los autores clasificados en esta postura son McKenzie (1956), Cooper y Kuersteiner (1965), Cooksey (1977), Rutkowski (1984), y Moore (1994) (Sassi, 2009, pp. 9-10). Un aporte importante de esta escuela fue la fundación de la editorial Cambiata Press (1972), dedicada a publicar repertorio para coros con voces en etapa de muda de voz. Don L. Collins, alumno y sucesor de la obra de Irvin Cooper, fundó esta editorial a su fallecimiento (Elorriaga, 2011, p. 78). Más adelante, Cooksey (1992/1999), también alumno de Cooper, perfeccionaría el trabajo realizado por este en su teoría ecléctica contemporánea, sobre la cual se ha basado la presente investigación.

Sassi (2009) ubica en la “escuela B” a los autores que señalan que la muda vocal masculina puede darse tanto de manera lenta y progresiva, como de manera abrupta. Esta escuela considera que, en algunos casos, las voces adquieren rápidamente notas una octava por debajo de la voz infantil, sin alterar la funcionalidad de esta, por lo que ambas partes de la voz deben entrenarse al mismo tiempo durante la etapa de muda vocal. Así también, estos

autores consideran que el rango vocal de estos varones no se encuentra limitada a la parte media de su voz ni a una extensión de una 8J. En esta escuela se encuentran Swanson (1961), Mayer y Sacher (1964), Phillips (1994) y Emge (1996) (Sassi, 2009, p. 10).

Sassi (2009) ubica en la “escuela C” a la tradicional escuela inglesa y su teoría de la “ruptura” de la voz. En esta, los púberes continúan cantando en su voz infantil todo el tiempo que sea posible, hasta que ocurra la “ruptura”, y luego dejan de cantar durante un tiempo “de adaptación” a la nueva voz. La autora menciona que, hacia el año de esta reseña, la filosofía de esta escuela ya no era tomada en cuenta en las escuelas públicas estadounidenses (p. 10).

A excepción de la “escuela C”, todos los autores mencionados concuerdan en que los púberes y adolescentes varones deben seguir cantando durante el periodo de muda vocal (Marcum, 2016; Sassi 2009). Aunque las escuelas A y B difieren en la predictibilidad de la muda vocal y las etapas que ocurren o no en ellas, ambas están de acuerdo en que este proceso varía de manera particular en cada individuo. Por esta razón, ambas escuelas contemplan que el ritmo de cambio en la etapa de muda es individual (p. 30-31). Finalmente, estos autores se percatan de la escasez de repertorio coral apropiado y adaptado a las características de las voces masculinas en etapa de muda de voz (Marcum, 2016; Sassi, 2009).

En la actualidad, la mayor parte de las investigaciones respecto a la muda vocal masculina usan como base la teoría de Cooksey (1992/1999), quien tomó en cuenta a muchos otros autores de su época, varios mencionados en esta reseña, para elaborar su planteamiento.

2.2. La muda vocal

La muda vocal es un periodo que ocurre en la pubertad tanto en varones como en mujeres. El desarrollo hormonal de esta etapa ocasiona múltiples modificaciones en nuestra anatomía, lo que resulta en el cambio de nuestra voz infantil por una voz adulta. Para la presente investigación, nos enfocaremos específicamente en el periodo de muda vocal

masculina. La fonoaudióloga Loreto Nercelles y la otorrinolaringóloga Diana Centeno (2020) señalan que este tiende a ser un proceso más notorio y largo que el de las mujeres. Esto se da porque en el caso de ellos, los cambios ocurren en mayor grado que en el de ellas (p. 154).

El inicio de la etapa de muda vocal masculina no está definido por una edad específica. Por un lado, Nercelles y Centeno (2020) mencionan que algunos autores señalan los 12 años como la edad en la que ocurre este proceso, mientras que otros afirman que en varones se da de los 13 a los 15 años (p. 154). Por otro lado, Freer y Elorriaga (2013) explican que este proceso es resultado de los cambios hormonales que, algunas veces, comienzan de manera temprana a los nueve años (p. 17). De esta manera, se puede entender que el inicio de la muda vocal dependerá del desarrollo individual de cada púber y se da alrededor de las edades mencionadas.

Durante la etapa de muda vocal, se producen muchos cambios anatómicos en los varones producidos por la hormona testosterona. La suma de esos cambios resultará en la nueva voz adulta. Nercelles y Centeno (2020) explican que entre las modificaciones anatómicas que influyen en la muda vocal, se encuentran las siguientes: “aumento de longitud del cuello, descenso de la laringe, crecimiento de la epiglotis y de la glándula tiroideas, ensanchamiento del tórax, crecimiento de las cavidades de resonancia, de la tráquea y los pulmones” (p. 153). Así también, Nerea Rodríguez (2019) añade que durante la muda vocal los pliegues vocales se vuelven más gruesos, pudiendo alcanzar los 28 milímetros (p. 12).

Todos estos cambios producen descoordinaciones en el funcionamiento de la voz. Nercelles y Centeno (2020) mencionan que este proceso se caracteriza por una emisión vocal inestable, la producción de más de una nota al mismo tiempo, y un sonido áspero y soplado de la voz (p. 153). Además, añaden que, al finalizar esta etapa, se puede notar que la voz ha descendido una octava respecto a la voz infantil (p. 154).

Esta etapa puede traer consigo muchas incomodidades para algunos púberes, que no comprenden qué está ocurriendo con su voz o sienten rechazo a la sonoridad de esta en este periodo. Camila Velarde (2020) recoge varios testimonios de alumnos de canto con formación vocal previa a la muda, que se encuentran atravesando esta etapa. Ellos mencionan que se sienten extraños, con miedo, incomodidad e incertidumbre, debido a que estaban acostumbrados a su voz infantil y, con los cambios de la muda, ya no les funcionan los mismos ejercicios, no producen el mismo timbre de antes, ni pueden cantar las mismas notas (p. 61).

Nercelles y Centeno (2020) explican que, una vez que aparecen las características de la nueva voz adulta, el proceso de estabilización de la voz hablada podría ocurrir en el plazo de 3 a 8 meses, mientras que el de la voz cantada, podría tardar 1 o 2 años (p. 154).

Debido a los cambios tan abruptos que los púberes viven en esta etapa, es importante que estos puedan estar informados y preparados para comprender que la muda vocal es un proceso natural. Asimismo, Freer y Elorriaga (2013) señalan que, quienes tienen la función de ser guías, deben tener en cuenta las características a nivel físico, social y emocional de la adolescencia temprana, momento en el que se desarrolla este proceso (p. 19).

2.3. La Teoría Ecléctica Contemporánea de John Cooksey (1977, 1992/1999)

Esta tesis está enfocada en adaptar repertorio para voces en proceso de muda de voz, también llamada “voz cambiata” (término acuñado por Irvin Cooper y Don Collins). Para ello, se tomará como fuente principal la *Contemporary, Eclectic Theory on the Junior High Male Changing Voice* de John Cooksey (1977, 1992/1999), también citada en español como la “Teoría ecléctica contemporánea de la muda de voz masculina en la adolescencia” (Elorriaga, 2013, párr. 1).

2.3.1. Vigencia y relevancia

Como se mencionó en los antecedentes históricos, en el siglo XX se desarrollaron diferentes teorías acerca de la muda de voz masculina. Sin embargo, en la revisión de investigaciones actuales sobre este ámbito, se halló que la teoría ecléctica de John Cooksey (1977, 1992/1999) ha sido la más validada, y es la que se emplea principalmente en la actualidad como base de los estudios sobre la muda vocal masculina y la pedagogía vocal (Elorriaga, 2010; Fisher, 2020; Freer, 2016; Marcum, 2016; Rodríguez, 2019; Sassi, 2009).

En la última versión de su teoría, Cooksey (1992/1999) explica el proceso de su planteamiento. El autor señala que la primera versión de esta teoría surgió como respuesta a las interrogantes que dejaron los estudios de Cooper, Swanson y McKenzie acerca de los estadios que ocurren en la muda vocal masculina, los procedimientos para clasificar a estas voces y las recomendaciones para escoger una literatura apropiada para ellos. En la primera publicación de esta teoría, Cooksey (1977) consolidó los hallazgos de diversos estudios empíricos y científicos para formular una teoría ecléctica de la muda vocal masculina en la adolescencia. Luego de su publicación, Cooksey (1984), de la mano de los patólogos del habla Ralph Beckett y Richard Wiseman, formula un estudio longitudinal para revisar su teoría. Los resultados respaldaron muchos de los hallazgos previos y validaron la *Contemporary Eclectic Theory of Voice Maturation*. De esta manera, se define un Índice de Clasificación Vocal, basado en el rango, tesitura, aparición de registros (modal, falsete y silbido), calidad vocal y frecuencia fundamental hablada que, a su vez, corresponde a un proceso de muda de voz en 5 estadios (Cooksey, 1992/1999, pp. 6-7). Posteriormente, diversos autores como Groom (1984), Barresi y Bless (1984), Rutkowski (1984, 1985), Cooksey (1985; 1992-1994; 1997; 1998), y Harris, M., Griffin, M., y Hawkins, S. (1996) han confirmado y validado esta teoría (Cooksey, 1992/1999, p. 7).

Esta teoría es usada como la base de muchas investigaciones sobre la muda de voz, así como también, por directores corales en la práctica artística. Algunas de las menciones más recientes y relevantes a estos estadios son las siguientes: la guía para directores corales del Dr. Ryan Fisher (2020): *An Abridged Choral Director's Guide to the Male Voice Change*; la tesis doctoral de Rianne Marcum (2016) *The Adolescent Singing Voice in the 21st Century: Vocal Health and Pedagogy Promoting Vocal Health*; el artículo de Phillip Stockton (2014) *Classifying Adolescent Male Voices*; la tesis doctoral del director coral Alfonso Elorriaga (2011) *La continuidad del canto durante la muda de voz*; y el artículo de Rebecca Reames y Mathew Warren (2006) *Recommended Literature for Middle-Level Mixed Choirs*.

En el ámbito peruano, aunque no se han encontrado numerosos estudios, sí se encontraron un par de referencias a la teoría de Cooksey en los trabajos de Camila Velarde (2020) titulado *La influencia de la técnica vocal en el desarrollo del alumno adolescente varón durante el periodo de muda de voz como futuro cantante en Lima Metropolitana del 2019- 2020*; y de Cueva et al. (2020) *Cantar para vivir: un estudio del canto oral en adolescentes*.

A modo de contraste y validación, se comparó la teoría de Cooksey con el enfoque y la clasificación de voces en etapa de muda vocal de Kenneth Phillips (1992), encontrado en algunas investigaciones contemporáneas al presente trabajo (Marcum, 2016; Sassi, 2009).

Existen algunas diferencias entre el enfoque de este autor y Cooksey; sin embargo, también poseen algunos planteamientos importantes en común.

Respecto al proceso de muda vocal, Phillips (1992) considera que la muda vocal masculina puede darse tanto de manera lenta y progresiva como de manera muy rápida y radical, sin pasar por un proceso ordenado de estadios (pp. 77, 60-62). Por otro lado, Cooksey (1992/1999) considera que la muda vocal masculina es un proceso predecible y secuencial. Si

bien señala que este puede ser errático en algunos casos, afirma que este cambio no se da de la noche a la mañana, es progresivo y puede tomar entre 1 y 2 años (p. 12).

En cuanto al uso de registros vocales, Phillips hace énfasis en que, durante la etapa de muda, se deben usar y trabajar tanto el nuevo registro “de pecho” [o modal] como el registro agudo [o falsete], de manera que este último pueda ser una herramienta para conectar ambos registros y ampliar el rango vocal (Phillips, 1992, como se citó en Marcum, 2016). En cambio, Cooksey (1992/1999) señala que el registro más agudo [falsete] es muy inestable en estos púberes, por lo que sugiere obviar su uso para evitar el sobreesfuerzo, hasta que se hayan establecido las coordinaciones eficientes para producirlo (p. 76). Por esta razón, los rangos vocales que plantea en su clasificación son cortos y no exceden la 8J.

A pesar de las diferencias señaladas, es importante recalcar también algunos puntos en común entre los dos autores mencionados. En primer lugar, tanto Phillips (1992) como Cooksey (1992/999) abogan por la participación informada de los púberes en etapa de muda de voz en la actividad vocal. Ambos consideran que esto beneficiará el uso eficiente de la voz una vez terminada la muda, y disminuirá la posible deserción de la práctica vocal por ser excluidos del canto en esta etapa. En segundo lugar, ambos autores reconocen que este proceso depende del desarrollo particular de cada individuo (Marcum, 2016; Sassi, 2009), por lo que es esperable que existan varias excepciones a lo delimitado en sus enfoques. En tercer lugar, si bien Cooksey (1992/1999) considera que el uso del falsete es complicado en la etapa de la muda vocal y sugiere evitarlo, también reconoce que algunos varones en esta etapa sí tienen la facilidad para producirlo (pp. 14-17). En estos casos, donde las coordinaciones sí propician un uso fácil de este registro, Cooksey (1992/1999), al igual que Phillips (1992), señala que es posible usar el registro de falsete para unirlo con el modal y aumentar la extensión del rango vocal (Cooksey, 1992/1999, p. 76). En cuarto lugar, aunque sus

propuestas señalan un desarrollo diferente de la muda vocal, ambos autores reconocen una misma cantidad de clasificaciones vocales cuyas tesituras no difieren demasiado entre sí, como se observa en la tabla 1.

Tabla 1

Comparación de tesituras de Cooksey (1992/1999) y Phillips (1992)

Clasificaciones vocales	Tesituras según Cooksey (1992/1999)	Tesituras según Phillips (1992)
Previo a la muda	C#4 ¹ - A4/C5	D4 - D5
Clasificación 1	B3 - G4	Bb3 - F4
Clasificación 2	G#3 - F4	G3 - D4
Clasificación 3	F#3 - D4	G3 - C4
Clasificación 4	D#3 - A#3	C3 - E3
Clasificación 5	B2 - G#3	C3 - G3

Nota. Ambos autores nombran de manera diferente a sus clasificaciones, y argumentan un proceso de muda vocal diferente.

Tal como se puede observar, las tesituras planteadas por ambos autores son muy similares. Estas difieren, en la mayoría de los casos, por un tono en el extremo grave o agudo, aproximadamente. La única excepción a esto es la clasificación 4, donde Phillips (1992) considera una tesitura bastante más conservadora que Cooksey (1992/1999).

Con base en la considerablemente mayor relevancia bibliográfica y las escasas diferencias en la clasificación de las tesituras –el cual es el aspecto más importante para la elaboración de los arreglos vocales de este trabajo–, se decidió que usar la teoría ecléctica de Cooksey (1992/1999) era la mejor opción para el desarrollo de esta investigación.

¹ Se usará el sistema de notación científica de alturas, donde C4 es el do central del piano, para señalar las octavas respectivas.

2.3.2. Descripción de la teoría

John Cooksey (1977) planteó sus 5 estadios originalmente como: estadio I (antes de la muda), estadio II (media-voz 1), estadio III, IIIA (media-voz 2), estadio IV (nuevo barítono), y estadio V (fase adulta temprana) (Cooksey, 1977, pp. 12-14). Hacia 1985, luego del estudio longitudinal realizado con Becket y Wiseman para confirmar su teoría, Cooksey realiza algunos breves ajustes. El mismo, publica en 1992, su libro *Working with the Adolescent Voice*, donde presenta la versión actualizada de su teoría y una guía para trabajar con voces en etapa de muda de voz masculinas y femeninas. La última edición de esta publicación se titula *Working with Adolescent Voices* y data del año 1999. La teoría presentada a continuación ha sido tomada de esta última edición.

Según la teoría ecléctica de John Cooksey, la etapa de muda de voz se produce en 5 estadios de desarrollo vocal. Estos constituyen un patrón y una secuencia predecible de desarrollo. Sin embargo, el proceso de cada adolescente es particular en cuanto a la tasa de desarrollo y el momento en que inicia y finaliza la etapa de muda de voz. Para diferenciar estos estadios, los criterios principales fueron el rango vocal (el más relevante), la tesitura, la calidad (nivel de constricción y resonancia), la nota fundamental hablada y el desarrollo de registros (modal, falsete y silbido) (Cooksey, 1992/1999).

En la tabla 2 se muestran los 5 estadios y sus respectivos rangos y tesituras. Así también, se presentan las edades aproximadas para cada uno. Es importante resaltar que estas son referenciales, ya que Cooksey (1992/1999) indica que la edad no es un criterio definitivo para determinar en qué estadio se encuentra una voz. Púberes con la misma edad pueden encontrarse en estadios diferentes (Cooksey, 1992/1999).

Tabla 2

Estadios de la muda de voz masculina según Cooksey (1992/1999): edades, rangos y tesituras

Estadio	Edades aproximadas	Rango	Tesitura
Voz infantil	10-11 años	A3-F5	C#4-A#4
Media-voz 1	12-13 años	Ab3-C5	B3-G4
Media-voz 2	13-14 años (varía)	F3-A4	G#3-F4
Media-voz 2A	13-14 años	D3-F#4	F#3-D4
Nueva voz	13-15 años	B2-D#4	D#3-A#3
Voz adulta emergente	14-15 años	G2-D4	B2-G#3

Nota. Tabla elaborada en base a la categorización en *Working with Adolescent Voices*, por J. Cooksey, 1992/1999

La primera etapa presentada en la tabla 2 es una etapa previa a la muda. Cooksey (1992/1999) la llama “unchanged”; es decir, “sin cambios”. La describe como una voz potente, flexible, ágil, rica en armónicos y con la capacidad de producir el rango completo de una voz infantil.

Los estadios pertenecientes a la etapa de la muda de voz según Cooksey, pueden agruparse en tres momentos: el inicio de la muda (media-voz 1), el clímax de la muda (media-voz 2 y media-voz 2A), y la estabilización y adaptación a las nuevas características vocales (nueva voz y voz adulta emergente) (Cooksey, 1992/1999).

2.3.2.1. Evolución de los rangos y tesituras a través de los 5 estadios de la etapa de muda vocal masculina según Cooksey (1992/1999). Cooksey describe cómo va cambiando el rango y tesitura de las voces a lo largo de la muda. Previo a esta, el rango total de la voz infantil se encuentra en un intervalo de 13m, de la3 a fa5; y la tesitura, en un intervalo de 6M, de do#4 a la#4. En la media-voz 1, el extremo agudo de la voz infantil se acorta progresivamente hasta que las notas por encima del C5

desaparecen. En la figura 1, se observa este recorte de la voz infantil a la media-voz 1, y una extensión de medio tono hacia el grave. Así, el rango vocal de la media-voz 1 se acorta a un intervalo de 10M; y la tesitura, se mantiene en una 6M, pero un tono abajo.

Figura 1

Rangos y tesituras de los estadios de la muda de voz masculina de John Cooksey



Nota. Tomado de *Working with Adolescent Voices* (p. 13), por J. Cooksey, 1992/1999

En los estadios clímax de la muda, la media-voz 2 y media-voz 2A, el extremo grave continúa ampliándose y el extremo agudo, va acortándose. En ambos estadios, la extensión del rango vocal sigue siendo de una 10M, y las tesituras, 6M y 6m, respectivamente. Aunque los rangos y tesituras se mantienen similares en extensión, estos se van desplazando cada vez más hacia el grave (Cooksey, 1992/1999).

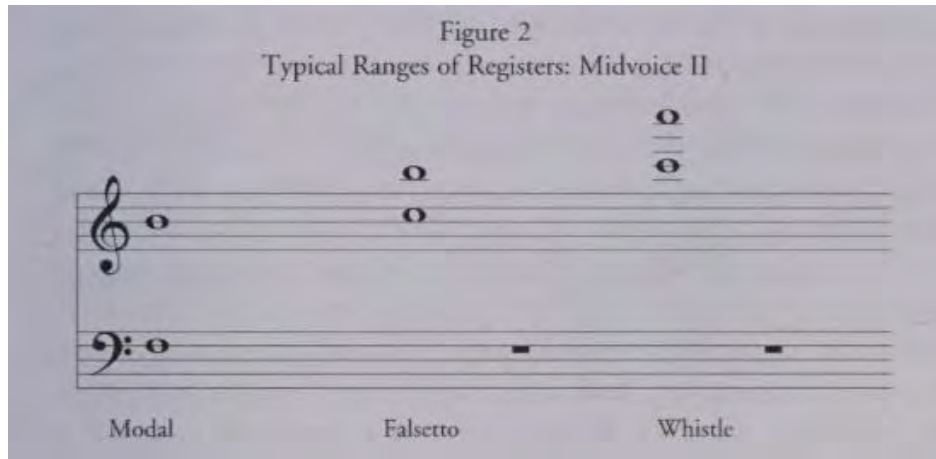
Cooksey señala que en la media-voz 2, por encima del extremo agudo, aparece el registro de falsete y, en algunos casos, el registro de silbido. El único registro que se identificaba hasta este momento y que se ha venido acortando, ahora será denominado “registro modal”. Además, entre el registro modal y de falsete se encontrará una zona de transición que será difícil de abordar hasta el último estadio, donde esta zona empieza a estabilizarse.

En la figura 2 se pueden observar los tres registros que empezarán a diferenciarse

desde la media-voz 2, según Cooksey (1992/1999).

Figura 2

Desarrollo de registros en la media-voz 2 según John Cooksey



Nota. Tomado de *Working with Adolescent Voices* (p. 15), por Cooksey, 1992/1999

Cooksey (1992/1999) señala que, al ser una nueva configuración, el registro de falsete puede tomar un tiempo en poder ser producido con facilidad. Algunos púberes no logran emitirlo, mientras que otros lo hacen con dificultad y constricción. Cooksey (1992/1999) resalta que se debe ser particularmente cuidadosos tanto en este estadio como en la media-voz 2a con el uso del falsete. Si es muy complicado para el púber producirlo, el autor recomienda evitarlo hasta los siguientes estadios, donde aparezcan naturalmente las coordinaciones para usarlo con facilidad (Cooksey, 1992/1999).

Además, el autor indica que la zona de transición entre el registro modal y de falsete, así como el inicio de este último registro, irán variando a lo largo de los estadios. Esto, porque el extremo agudo del registro modal irá descendiendo progresivamente y, con él, la zona de transición y el inicio del falsete. La accesibilidad a estas zonas y su estabilidad también irán variando (Cooksey, 1992/1999). En la tabla 3, podemos ver estas variaciones por cada estadio.

Tabla 3*Evolución del desarrollo de registros a lo largo de los 5 estadios según Cooksey (1992/1999)*

Estadio	Desarrollo de registros	Zona de transición	Inicio del falsete
Voz infantil	Se percibe un único registro.	-----	-----
Media-voz 1	Se percibe un único registro.	-----	-----
Media-voz 2	Aparece el registro de falsete Se diferencian los registros falsete y modal.	F4-C5	A4-C5
Media-voz 2A	Muy inestable en el falsete (no todos lo producen)	D4-G4	G4
Nueva voz	Inicio de estabilidad en el falsete. Estabilidad en el registro modal.	C4-F4	E4
Voz adulta emergente	El falsete tiene mucha nitidez. Estabilidad en el registro modal Inicio de estabilidad en la zona de transición	D4-E4	E4

Cooksey hace énfasis en que las tesituras de los estadios de la muda de voz no se corresponden con las tesituras de las voces adultas de soprano, alto, tenor o bajo, para las cuales está escrita la mayoría de la literatura coral. El autor indica que la media-voz 2a es la que menos encaja en alguna cuerda de los arreglos vocales publicados, ya que tiene una tesitura única (Cooksey 1992/1999). En la tabla 4, se señalan las partes corales que, según Cooksey, se les suele asignar en la práctica a cada estadio. Además, también se indican las observaciones que el mismo autor menciona acerca de dichas asignaciones. Él indica que las líneas de voces adultas suelen quedar muy agudas o muy graves para los estadios de la muda de voz.

Tabla 4*Partes corales asignadas a los estadios de la muda vocal masculina según Cooksey (1992/1999)*

Estadio	Partes corales asignadas	Observaciones según Cooksey (1992/1999)
Voz infantil	Soprano Alto	Partes óptimas
Media-voz 1	Alto	A veces muy grave
Media-voz 2	Alto Tenor	Usualmente muy aguda Usualmente muy grave
Media-voz 2A	Difícil de asignar	Muy poca literatura publicada se adecúa a esta voz
Nueva voz	Bajo	A veces muy grave
Voz adulta en desarrollo	Bajo	Pueden cantarla

En los últimos estadios según Cooksey (1992/1999), la nueva voz y la voz adulta emergente, el registro modal se extiende por el extremo grave hacia si₂ y sol₂, respectivamente. En comparación con la voz infantil, el extremo grave ha descendido aproximadamente una octava. El extremo agudo del registro modal desciende primero a re_{#4} y luego a re₄. Así, el falsete tiene nuevos puntos de inicio por encima del registro modal en cada estadio. En la nueva voz, se presentan algunas dificultades para producir las notas en la zona de transición entre el registro modal y falsete para algunos púberes. Según Cooksey, en algunos de ellos, se produce temporalmente un “vacío” entre las notas C₄ y F₄ que volverán a poder producir más adelante. La voz de falsete empieza a ser producida fácilmente por algunos por encima del F₄, pero aún es difícil de encontrar por otros. En este estadio se mantiene la extensión del rango vocal en una 10M; sin embargo, la tesitura es de una 5J, siendo la más corta de toda la muda vocal. Finalmente, en la voz adulta emergente se amplían tanto el rango como la tesitura, a una 12J y una 6M, respectivamente (Cooksey, 1992/1999).

Cooksey (1992/1999) concluye que, a lo largo de la muda vocal, el extremo grave

tiende a expandirse de manera predecible por intervalos de tercera de estadio a estadio. Además, menciona que este se estabiliza mucho antes que el extremo agudo. Este último, se acorta de estadio a estadio, y tiende a la inestabilidad y constricción en la mayoría de púberes. Debido a la región donde se encuentra su tesitura, la media-voz 2a es la más difícil de encajar en alguna voz de la mayoría de la literatura coral publicada. Y, con una 5J, la nueva voz es el estadio con la tesitura más corta. Tanto el rango como la tesitura se ampliarán progresivamente a partir del estadio de la voz adulta emergente en adelante (Cooksey, 1992/1999).

2.3.2.2. Evolución de las características perceptuales de la voz a través de los 5 estadios de la etapa de muda vocal masculina según Cooksey (1992/1999). En su teoría ecléctica sobre los estadios de la muda vocal masculina, Cooksey también describe las características que podemos diferenciar auditivamente en la voz cantada durante cada estadio. Estas serán presentadas en la tabla 5.

Tabla 5

Características perceptuales de la voz cantada a lo largo de los 5 estadios de la etapa de muda de voz masculina según Cooksey (1992/1999)

Estadio	Características perceptuales de la voz cantada
Voz infantil	Cualidad de voz soprano y rango de la niñez en su máxima expansión
Media-voz 1	Voz soplada y constreñida, especialmente en el extremo agudo (C5-F5), que va desapareciendo en esta etapa. Poca resonancia en el extremo grave. Pérdida de riqueza en el timbre
Media-voz 2	Más gruesa, oscura, ronca y menos resonante. Inestable en el extremo agudo del registro modal y en el falsete. Estable en el extremo grave
Media-voz 2a	Más ronca y soplada. Poca agilidad y tendencia a “empujar”. En el extremo grave: estable y sonido de voz adulta emergente. En el extremo agudo del registro modal: ligera, constreñida y soplada.
Nueva voz	Firme y clara. Ligera y delgada comparada con una voz adulta. Escasa agilidad, flexibilidad y a veces “calante” por sobreesfuerzo. Algunos no producen la zona de transición.
Voz adulta en desarrollo	Más consistente y flexible. Tendencia a una voz más clara y nítida. No cuenta con la madurez física ni el rango de un adulto.

En resumen, Cooksey (1992/1999) menciona que la etapa inicial de la muda, la media-voz 1, se caracteriza por un sonido soplado y con constricción. Los momentos clímax del cambio, la media-voz 2 y la media-voz 2a, se caracterizan por un sonido ronco, poca agilidad, tesitura restringida, descoordinaciones e inestabilidad en la emisión. Y, por último, en los estadios finales, la nueva voz y la voz adulta emergente, la voz se torna firme y clara nuevamente, aunque aún delgada comparada con una voz adulta. Además, tienen mucha estabilidad en el extremo grave, empiezan a ganar estabilidad en el falsete y también, aunque en menor medida, en la zona de transición entre registros. La voz va adquiriendo agilidad, resonancia, una mayor extensión del rango vocal y se irán distinguiendo algunas cualidades únicas de las futuras voces adultas. Sin embargo, tomará unos años más en que estas voces puedan tener la madurez física, rango y timbre de una (Cooksey, 1992/1999).

Capítulo 3. Metodología

3.1. Tipo de investigación

La metodología que se empleó en este trabajo es la investigación documental con repercusiones en la práctica. Esta investigación parte de estudios sobre la ciencia vocal y la teoría musical para adaptar un tema navideño y un tema tradicional peruano para ensambles masculinos con voces en etapa de muda de voz en un rango etario de 11 a 15 años, según la *Contemporary, Eclectic Theory on the Junior High Male Changing Voice* de John Cooksey.

Para la elaboración de este trabajo se realizaron dos actividades principales: la investigación documental y la elaboración de dos arreglos vocales adaptados de acuerdo con la información obtenida en dicha investigación.

3.2. Investigación documental

La investigación documental implicó la revisión de la *Contemporary, Eclectic Theory on the Junior High Male Changing Voice* de J. Cooksey. En esta revisión, además, se compararon las diferentes versiones desde su primera publicación, que data del año 1977, hasta la última, del año 1999. Esto se realizó con el objetivo de obtener la información más actualizada posible y comprender el planteamiento del autor a lo largo del tiempo. Así también, se revisaron a otros autores que, hasta la actualidad, citan el trabajo de Cooksey y lo aplican en diferentes investigaciones. Ello, con el fin de conocer la vigencia de su teoría en el ámbito académico. Adicionalmente, debido a que este trabajo no involucra un acercamiento presencial con púberes, se usó una referencia auditiva de cada estadio para complementar lo descrito por Cooksey. Esta se halló en el video *What's Happening to my voice* (2021), basado en la teoría de Cooksey, en el canal de YouTube del profesor e investigador musical Martin Ashley.

3.3. Proceso de adaptación de los arreglos vocales

La adaptación de los dos temas inició con la elección de las canciones. La cantidad de arreglos a presentarse en este trabajo se estableció de acuerdo con el tiempo estimado para su elaboración. Se escogió que las canciones fueran un tema navideño y uno tradicional peruano porque se consideró importante que estos puedan ser interpretados en fechas representativas de nuestro país. Además, se eligió usar canciones que tuvieran ritmos representativos del Perú, de manera que los púberes tengan un acercamiento amigable con temas propios de nuestro contexto cultural. También, como sugieren Freer y Elorriaga (2013), se tomó en cuenta que los temas sean canciones motivadoras, muy rítmicas y que constituyan un reto (p. 18), dentro de sus capacidades vocales. Finalmente, se previó que las melodías pudieran ser repartidas en diferentes estadios. Como resultado de todo lo mencionado, se escogieron los temas El Ahijado y El Surco de los compositores peruanos Manuel Cuadros Barr y Chabuca Granda, respectivamente.

Las características definidas para la elaboración de ambos arreglos fueron las siguientes. En primer lugar, estos fueron escritos para ser acompañados por un instrumento armónico o un ensamble instrumental que sostenga la armonía del tema. Esto con la intención de tener mayor libertad en las notas asignadas a las voces. En segundo lugar, ambos arreglos se escribieron para 5 voces, correspondientes a los 5 estadios en los que Cooksey divide la etapa de muda vocal. En tercer lugar, los arreglos fueron realizados dentro de un intervalo máximo de 13m. A su vez, este estuvo comprendido entre las notas si² y sol⁴. En cuarto lugar, las texturas musicales utilizadas en los arreglos fueron las de melodía acompañada, homofonía y polifonía, en un contexto de arreglo vocal popular.

3.4. Herramientas técnicas

Para anotar los detalles del proceso de ambos arreglos, se hizo uso de una bitácora.

Esta es un documento online de Google Docs en el que se anotaron los procesos previos, durante y posteriores a la realización de los arreglos. Previo a la realización de los arreglos, se realizó una breve compilación de la información más relevante a tener en cuenta, colocada de manera concisa. También, se anotaron las opciones tentativas y criterios para elegir los temas seleccionados. Además, se anotó el proceso de elección de tonalidad de ambos arreglos, con el criterio de que, en estas, la melodía pueda ser cantada en su totalidad repartida en dos o más estadios. Se anotó también una planeación del desarrollo tentativo de los arreglos, en la que se delimitaban las texturas a usar en cada sección y las posibles funciones de cada estadio en ellas. Durante el desarrollo de ambos arreglos, se escribió acerca de la descripción del proceso, las decisiones que se iban tomando y replanteando, y las complicaciones que surgían en los avances. Finalmente, posterior a la escritura de los arreglos, se redactó en la bitácora un esbozo del protocolo para la elaboración de arreglos vocales para ensambles de voces masculinas en etapa de muda de voz, presentado en el capítulo 4 de esta investigación.

El soporte usado para escribir estos arreglos fue el software Dorico 5. Como producto final, se obtuvieron las partituras de los arreglos vocales de El Ahijado (ver anexo 3) y El Surco (ver anexo 4).

Capítulo 4. Adaptación del repertorio

En este capítulo se expondrán los procesos para la elaboración de arreglos vocales para ensambles de voces masculinas en etapa de muda de voz. En primer lugar, se planteará un protocolo para la adaptación de repertorio vocal para estas voces, obtenido de la realización de dos arreglos. En segundo y tercer lugar, se detallarán los procesos de la realización de los arreglos vocales de El Ahijado y El Surco, composiciones de Manuel Cuadros Barr y Chabuca Granda, respectivamente.

4.1. Protocolo para la elaboración de arreglos vocales para ensambles de voces masculinas en etapa de muda vocal

La elaboración de este protocolo tiene como objetivo brindar una herramienta que facilite y promueva la realización de nuevos arreglos vocales pensados para púberes y adolescentes en etapa de muda vocal.

Este protocolo presenta dos fases principales. La primera concierne a todos los pasos previos a la elaboración de los arreglos. En esta fase se encuentran algunos criterios para la elección de las canciones, un proceso para la definición de las tonalidades y la elección de algunas características que tendrá el arreglo: para cuántas partes se escribirá, qué texturas se usarán, entre otras. La segunda fase corresponde a los puntos a considerar durante la elaboración de los arreglos. Entre ellos se encuentran tener presente las características específicas de los estadios, respetar las limitaciones de estas voces, y algunas sugerencias consideradas por la investigadora a partir de lo revisado en la investigación documental.

En los subcapítulos 4.2 y 4.3, se expone el proceso de elaboración de los arreglos vocales de El Ahijado y El Surco. En cada uno de ellos, se siguen los pasos sugeridos en este protocolo, de manera que pueden ser usados como dos ejemplos de aplicación del mismo.

4.1.1. Previo a la realización del arreglo

Previo a la realización del arreglo vocal, será necesario tener las siguientes consideraciones:

- 1) Conocimiento de la *Contemporary, Eclectic Theory For The Training And Cultivation of The Junior High School Male Changing Voice* de J. Cooksey (1992/1999). Principalmente, se ha de tener en cuenta:
 - a) Los 5 estadios que Cooksey señala que ocurren de manera progresiva en la etapa de muda vocal: media-voz 1, media-voz 2, media-voz 2a, nueva voz y voz adulta emergente.
 - b) El rango y tesitura de cada estadio (tabla 2 y figura 1)
 - c) Las características particulares de la voz cantada de cada estadio (tabla 5)
 - d) Límite grave y agudo al tener en cuenta la suma de los 5 estadios: si² y sol⁴, respectivamente. Es decir, los arreglos se escribirán dentro de un intervalo máximo de 13m.
- 2) Elección del tema.
 - a) Con el objetivo de motivar a los púberes y adolescentes, se han de escoger canciones que los retén y les permitan incrementar sus habilidades vocales y musicales (Freer y Elorriaga, 2013). Ello, teniendo en cuenta el rango, tesitura y agilidad de estas voces, descritas por Cooksey y complementadas por la observación si es que se tiene acercamiento a los púberes y adolescentes para los que se hará el arreglo.
 - b) Se tendrá libertad de elección en cuanto al rango de la melodía.
 - i) En caso se quiera asignar la melodía a una única voz, se deberá tener en cuenta la tesitura limitada de la misma (tabla 2 y figura 1).

- ii) Si la melodía excede las tesituras de todos los estadios, esta ha de ser dividida y repartida en dos o más voces. En este caso, el o la arreglista ha de verificar que la melodía del tema escogido pueda ser dividida de manera coherente, a criterio de quien realiza el arreglo, en secciones pequeñas que coincidan con dichas tesituras.
- 3) Transcripción de la melodía del tema escogido. Se ha de transcribir la melodía en cualquier tonalidad, tal como se quiera que sea interpretada.
- 4) Elección de la tonalidad. Se ha de definir la tonalidad de acuerdo con el estadio o estadios que cantarán la melodía principal. Para ello, se han de realizar los siguientes pasos:
- a) Si se escogió la canción con el objetivo de que un solo estadio cante la melodía principal, teniendo en cuenta el intervalo de su tesitura, se definirá la tonalidad mediante el siguiente proceso:
 - i) Análisis de los grados límites de la melodía. Teniendo en cuenta los grados de la escala, se ubicará el grado más grave y el grado más agudo del tema.
 - ii) Definición de la tonalidad. Se coincidirá el grado más grave y más agudo del tema con la nota más grave y más aguda que cantará el estadio a asignar, de acuerdo con su tesitura según Cooksey (1992/1999). A partir de ello, se encontrará la tónica, y como consecuencia, la tonalidad.
 - b) Si se escogió una melodía que necesita repartirse en dos o más estadios, se definirá la tonalidad mediante las siguientes acciones:

i) Segmentación de la melodía. Se realizará una división de la melodía en secciones y se anotarán sus límites grave y agudo de acuerdo con los grados de la escala. Esto permitirá encontrar las secciones que se encuentren en un mismo rango y podrán ser asignadas a un mismo estadio. El o la arreglista hará esta división a gusto propio y considerando que estos deben cumplir con los siguientes criterios:

(1) Las secciones no deben sobrepasar las tesituras de los púberes y adolescentes en etapa de muda vocal, siendo estas de 5J, 6m y 6M.

(2) Las secciones deben poder ser asignadas a los estadios, sabiendo que, desde el estadio más agudo al más grave, las tesituras descienden en altura de manera específica (tabla 2 y figura 1). En este proceso, de un estadio a otro se comparten notas en común y se distancian desde una 2M hasta una 3M en ambos extremos. Asimismo, la voz adulta emergente comparte las mismas notas que la media-voz 1 una octava por debajo de la misma. Al asignar una parte a un estadio, las demás partes estarán limitadas a la relación con este.

(3) Se pueden utilizar los siguientes recursos para cumplir con ambos criterios:

(a) Modificar la melodía. Se puede usar, por ejemplo, para reducir el rango de alguna sección.

(b) Octavación. Se pueden cambiar de octava ciertas secciones para ser accesibles a algún estadio.

- (c) Modular. Se puede usar para cambiar de tonalidad una o más veces en el arreglo de manera que la melodía sea siempre accesible.
- ii) Definición de la tonalidad. Con la segmentación realizada y la agrupación de las secciones que cumplen un mismo rango, se probarán diferentes opciones de tonalidad. Se iniciará adecuando una sección (o todas las que se encuentren en un mismo rango) a un estadio y adaptando las demás a las opciones disponibles. Al encontrar una opción donde toda la melodía pueda ser cantada y el o la arreglista esté conforme, se hallará la tónica y, por ende, la tonalidad escogida.
- 5) Planeación del arreglo. Como último paso previo, se han de planear los siguientes aspectos. Cabe resaltar que, durante la elaboración de los arreglos, estos planteamientos podrían ser modificados:
- a) Arreglo vocal a capella o con acompañamiento. Se ha de decidir si se buscará realizar un arreglo vocal a interpretarse únicamente por voces o uno que requiera de un acompañamiento instrumental.
- b) Cantidad de voces. Se determinará para cuántas partes diferentes se escribirá el arreglo. Se recomienda escribir una parte para cada estadio. Sin embargo, es una opción hacer un arreglo a menos partes, agrupando estadios, teniendo en cuenta las limitaciones de todos.
- c) Clave en que se escribirán las voces. Las tesituras de estas voces pueden escribirse: las dos más agudas, en clave de sol; y las tres más graves, en clave de fa. Sin embargo, la autora de este protocolo recomienda utilizar clave de sol octavada hacia abajo para todas las voces. Al encontrarse en un momento de

transición, considera más amigable que todos puedan continuar leyendo en la clave que ya conocen. En dicho caso, también considera que es más legible que todas las voces tengan la clave octavada hacia abajo, que si solo la tienen los tres estadios más graves.

- d) Texturas en el arreglo. Se han de escoger las texturas a usar en el arreglo. Será de utilidad también, planear cuál o cuáles texturas se podrían usar en cada sección del tema; así como, qué voz o voces las conformarían.

4.1.2. Durante la realización del arreglo

En esta etapa se ejecutará lo planeado en la etapa previa. Sin embargo, se ha de tener en cuenta que debido a las limitaciones de las texturas se podría necesitar realizar algunos cambios a lo previsto. A continuación, se enuncian algunas recomendaciones importantes para el proceso:

1. Respetar las texturas señaladas por Cooksey para cada estadio.
2. Tener en cuenta que cada estadio tiene un timbre particular que puede beneficiar a la intención del o la arreglista de acuerdo a su uso.
3. Evitar los saltos melódicos iguales o mayores a la 5J, especialmente si se encuentra en una parte ágil de la melodía y si la deben cantar las voces en los estadios clímax de la muda (media-voz 2 y media-voz 2a).
4. Buscar un balance en la participación de las voces de manera que todos los estadios tengan un rol significativo en el arreglo.
5. Buscar que todos los estadios puedan cantar, aunque sea en un momento breve, la melodía principal, ya sea individualmente o reforzando a otra voz, en su misma octava o en una diferente. Esto suele ser posible, ya que los estadios comparten notas en común entre sí, en la misma o en diferentes octavas.

6. Si se busca elaborar una sección en homofonía donde participen los 5 estadios, será conveniente, algunas veces, asignar la misma línea a dos voces. Esto se debe a que, por las tesituras limitadas, no siempre se podrá asignar la nota del acorde que se preferiría idealmente a cada voz.
7. Prueba y correcciones. Si se tiene cercanía con el ensamble que interpretará el arreglo, será muy beneficioso que antes de la versión final, se realice una prueba de lo ya escrito con las voces reales. Esto permitirá confirmar lo escrito o regresar a la partitura y pulir los detalles necesarios.

4.2. Arreglo vocal 1: *El Ahijado*

El Ahijado es una composición en ritmo de tondero del director musical y cantante peruano Manuel Cuadros Barr. Este tema está compuesto en un compás de 6/8 y en tonalidad menor. A continuación, se describe el proceso de elaboración de este arreglo de acuerdo con lo señalado en el protocolo expuesto en el subcapítulo 4.1.

4.2.1. Consideraciones previas a la realización del arreglo vocal de *El Ahijado*

Este tema se escogió tomando en cuenta que los púberes y adolescentes son más propensos a interesarse en canciones muy rítmicas y con cierto grado de dificultad, de manera que puedan considerarlas un reto (Freer y Elorriaga, 2013). Ejecutar esta canción puede ser divertido para ellos, ya que presenta el desafío de entrenar su precisión en afinación y un poco de agilidad, puesto que idealmente el tema se cantará en un tempo sutilmente rápido. Esto último, tomando en cuenta que el arreglo ha sido adaptado de manera que sea un reto alcanzable según lo comprendido de la teoría de Cooksey (1992/1999). La melodía de esta canción, si bien se dividió para ser accesible a todos los estadios, también puede ser un desafío, debido a que necesita del uso de casi toda la tesitura de cada uno de ellos.

Al decidir hacer un arreglo vocal para esta canción, se tomó en cuenta que el rango de la melodía era de una 10m. Debido a que ninguno de los estadios en etapa de muda de voz presenta una tesitura con dicha extensión, teniendo en cuenta que la tesitura más amplia es de 6M, se previó que la melodía principal sería cantada por dos o más estadios.

Antes de definir la tonalidad del arreglo, se transcribió la melodía principal del tema (ver anexo 5).

4.2.1.1. Elección de la tonalidad. La tonalidad escogida para este arreglo fue Em. A continuación, se explicarán los procesos previos que se desarrollaron para concluir en ello. Estos pasos están mencionados en el protocolo elaborado en el subcapítulo 4.1.

En primer lugar, fue necesario realizar la segmentación de la melodía principal del tema, teniendo en cuenta que no se sobrepasen las tesituras de 5J, 6m y 6M de los estadios. Además, se revisó que las segmentaciones puedan encajar con el patrón en el que se relacionan los mismos. Debido a que no se tenía una tonalidad establecida, se utilizaron los grados de la escala menor natural en lugar de nombres de notas musicales para referirse a las alturas que conformaban los segmentos. En este proceso, se vio necesario modificar una parte de la melodía, ya que se encontró un arpegio de 8J que, a criterio de la arreglista, no era conveniente dividir. En los compases del 1 al 4 y del 5 al 8, originalmente se tenía el arpegio conformado por los grados 1 b3² 5 1'³, pero ninguna voz podía ejecutar dicho intervalo de 8J. Por lo tanto, se reemplazó el grado 1 por el b3; y el b3 por el 4. Como resultado, en lugar de cantar 1 b3 5 1', se cantarían b3 4 5 1'. De esta manera, este segmento se reducía a la extensión de una 6M, sin alterar sustancialmente el sentido melódico.

² Para hacer referencia a los grados de la escala, se usará la nomenclatura anglosajona, donde “b” es usada para los intervalos menores.

³ El signo (‘) se colocará a los grados más agudos, desde la octava de la tónica (1’) en adelante (2’, b3’, 4’, etc.).

La segmentación de la melodía tuvo como punto de partida una primera división de la estructura del tema. Para conveniencia de esta investigación, se dividió la canción en las secciones A, B, C y D (ver anexo 5). Estas secciones se repetían en diferentes partes de la canción. En base a ello, la sección A no se dividió. La sección B se subdividió en dos partes distintas: B1⁴ (compases 13 al 15 y 19 al 21) y B2 (compases 16 al 18 y 22 al 24). La sección C no se dividió, ya que cumplía con un rango de 6m. Y, por último, la D se dividió en tres partes diferentes: D1 (compases 36 al 38 y 41 al 46), D2 (38 al 40) y D3 (46 al 48). En la figura 3, se presenta esta división en relación con la letra de la canción.

Figura 3

Segmentación de la melodía de El Ahijado en relación con la letra

Desde Motupe y Laredo de Catacaos y Chicama; desde Chimbote y Otuzco, de Huamachuco y Talara vienen los cholos norteños a visitar al niño	A	El niño Dios ha nacido y el norte grande lo viene a adorar El niño está en su pesebre y el norte grande le quiere cantar	C
Se quedan todos afuera mientras le cambian pañales le dan la teta y lo bañan Y cuando está cambiadito entran cantando y bailando este bonito tondero	B1 B2 B1 B2	Qué lindo mi niño Qué hermosa su madre San José bendito Yo quiero ser su compadre	D1 D2
		Qué lindo mi niño Qué hermosa su madre San José bendito yo quiero ser su compadre	D1 D3

Después de dividir la melodía, se notó que algunas secciones coincidían en su límite grave y agudo; es decir, podían ser agrupadas y repartidas a un mismo estadio. Se revisaron las coincidencias y se concluyó en que todas las divisiones se podrían resumir en dos grupos. En el primero estuvieron los segmentos comprendidos entre los grados b3 y 1', y se denominó rango A. En el segundo, se agruparon a los segmentos comprendidos entre los

⁴ Se usará la letra de cada sección seguida de un número para nombrar a las divisiones finales de la melodía.

grados 5 y b3', y se denominó rango B. El rango A tenía una extensión de 6M; y el rango B, de 6m.

En la tabla 6, se muestran los segmentos con sus grados más grave y agudo, respectivamente. Además, se señala cuáles de ellos se agruparon en el rango A y cuáles, en el B.

Tabla 6

Segmentación de la melodía de El ahijado

Secciones iniciales	Segmentos (divisiones finales)	Grados más grave - más agudo	Rango A o B
A	A	b3 - 1'	A
B	B1	5 - b3'	B
B	B2	b3 - 1'	A
C	C	5 - b3'	B
D	D1	5 - b3'	B
D	D2	b3 - 1'	A
D	D3	5 - b3'	B

Lo último que se realizó para definir la tonalidad fue probar qué voz o voces podrían cantar el rango A y cuál o cuáles, el rango B. Debido a que esta canción requiere un poco de agilidad para llevar la melodía principal, las voces que se consideraron más pertinentes para cantarla fueron la media-voz 1, media-voz 2 o la voz adulta emergente.

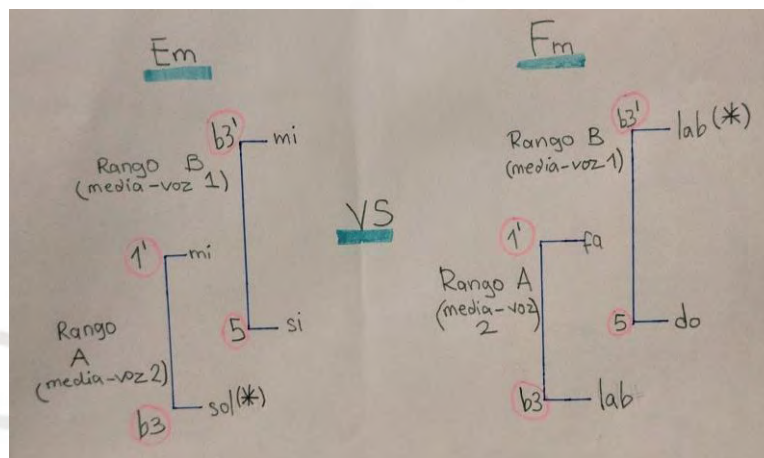
Se probaron diferentes opciones y, finalmente, se obtuvieron dos tonalidades tentativas: Em y Fm. Para llegar a ellas, el criterio fue el de respetar las tesituras según Cooksey lo más rigurosamente posible. En ambas opciones, se necesitaba exceder por medio tono en el extremo superior o inferior a alguna de las voces.

En la figura 4, se puede observar cómo se repartirían los rangos A y B según cada opción de tonalidad. En ambas, la media-voz 2 estaría designada para el rango A; y la media-

voz 1, para el rango B. Por un lado, en el caso de que la tonalidad fuese Em, la media-voz 1 encajaría perfectamente en el rango B para dicha tonalidad. Sin embargo, la media-voz 2 tendría que cantar un semitono por debajo de su tesitura. Por otro lado, si la tonalidad escogida fuese Fm, la media-voz 2 encajaría perfectamente en el rango A, mientras que la media-voz 1 tendría que cantar medio tono por encima de su tesitura.

Figura 4

Tonalidades tentativas para el arreglo vocal de El Ahijado



Nota. La suma de los corchetes representa la totalidad de la extensión de la melodía. Las notas entre paréntesis exceden las tesituras de los estadios.

Para decidir por una de las tonalidades tentativas, se reflexionó acerca de qué opción sería la más cómoda para estas voces: que la media-voz 1 cante un semitono por encima de su tesitura o que la media-voz 2 cante un semitono por debajo de la suya. Por un lado, Cooksey (1992/1999) menciona que el extremo agudo de la media-voz 1 es la parte de su rango con más constricción, por lo que la nota $sol\#4$, al estar por encima de la tesitura, se encuentra en el inicio de la región más difícil de dominar de esta voz y, probablemente, se ejecutaría con dificultad y tensión en varios casos. Por otro lado, este autor indica que el extremo grave de la media-voz 2 es estable; por ello, si se le pidiera a esta voz cantar la nota $sol3$, un semitono por debajo de su tesitura, es menos probable que lleve a los púberes a cantar con tensión. Si bien

existe la probabilidad de que no sea una nota tan resonante para algunos, se prefirió esta opción a llevar a una probable experiencia con tensión a la media-voz 1. De esta manera, la tonalidad escogida fue Em.

4.2.1.2. Planeación del arreglo. Previo a la realización del arreglo, se tomaron las siguientes decisiones, aunque con carácter flexible. En primer lugar, se escogió realizar un arreglo vocal que debía ser acompañado con algún instrumento armónico, con la finalidad de que este pueda sostener la armonía y así tener más libertad en la elección de las notas a asignar a las voces. Además, se consideró que podría ser de mucha utilidad como soporte de la afinación del ensamble. En segundo lugar, se decidió escribir una parte específica para cada estadio; es decir, se elaboró un arreglo para 5 voces. De esta manera, se podría sacar el mayor provecho a la extensión y capacidades tímbricas de cada una. En tercer lugar, se optó por escribir todas las voces en clave de sol octavada hacia abajo. Así, se permitió que los púberes y adolescentes tengan la facilidad de leer en la clave que ya conocen. En cuarto lugar, se consideró utilizar las texturas de melodía acompañada, homofonía y polifonía.

4.2.2. Proceso de elaboración del arreglo vocal de El Ahijado

4.2.2.1. Función de cada estadio en el arreglo vocal. A continuación, se detallará la función o funciones que cumple cada estadio dentro del arreglo, de acuerdo con sus capacidades según Cooksey (1992/1999). Los criterios empleados fueron principalmente la tesitura, agilidad y timbre de cada voz.

La media-voz 1 y la media-voz 2 cumplen la función de alternarse por partes la melodía principal. Se escogió a estas voces para cumplir este rol porque se buscó a los timbres más claros para expresar la calidez y alegría de la letra. Además, se tuvo en cuenta que son de los estadios más ágiles entre los 5, ya que este tema requiere ser cantado con un

poco de velocidad. A la media-voz 2 se le asignó todas las partes comprendidas entre los grados b3 y 1' y, a la media-voz 1, todas las partes entre los grados 5 y b3'.

Otra función que cumplen estos estadios es la de armonizarse mutuamente. A la media-voz 1 se le asignaron armonías por encima de la melodía, mientras que a la media-voz 2 se le asignaron armonías por debajo. La distancia que separa a un estadio del otro permite que a lo largo del tema siempre se puedan realizar armonías, al menos, a una 3m de distancia. Por un lado, la nota más aguda que le corresponde a la media-voz 2 cuando lleva la melodía principal es mi4. Por lo tanto, la media-voz 1 siempre puede estar una tercera menor por encima, ya que la nota sol4 se encuentra en el límite superior de su tesitura. Por otro lado, la nota más grave que le corresponde cantar a la media-voz 1 es si3. Por ello, a la media-voz 2 se le pudo asignar armonías por debajo a una distancia de tercera mayor usando la nota sol3. Es importante recordar que esta nota se encuentra medio tono debajo de su tesitura, según Cooksey (1992/1999). Sin embargo, en este arreglo se optó por realizar una excepción, ya que era muy importante para la melodía principal y para las armonías por debajo de esta. Además, se encontraba en la región más estable de esta voz y solo excedía su tesitura por medio tono.

La media-voz 2a y la nueva voz aparecen en momentos del arreglo donde se busca mayor volumen o densidad. En algunos momentos, estas cumplen la función de 'background vocals' o melodías de fondo. Estas aportan soporte armónico y coinciden en algunos tiempos con el ritmo de la melodía principal. En otros momentos, estas voces tienen asignadas contramelodías armonizadas entre sí que agregan movimiento a dichas secciones. También, se emplean en los finales de algunas palabras y frases, para crear una textura de homorritmia con todas las voces y cerrar la sección con una textura más densa.

Es importante mencionar que, se procuró que la mayoría de los estadios tuvieran la melodía principal al menos un momento. Si bien la media-voz 1 y 2 eran las designadas para

ello, se sumaron los demás estadios en los fragmentos donde la melodía coincidía con su tesitura en la misma octava o una debajo. Para que la nueva voz pudiera cantar una parte de la línea principal, se tuvieron que realizar breves variaciones a la melodía (compases 25 al 32).

La voz adulta emergente tiene como función principal en este arreglo, reforzar la melodía principal y enriquecer armónicamente los finales de cada sección donde todas las voces cantan en homorritmia. El refuerzo de la melodía principal se escribió una octava debajo de esta. Ello ocurre siempre que le corresponde a la media-voz 1 cantar la melodía, ya que ambos estadios tienen en su tesitura las mismas notas a una octava de distancia.

En la figura 5, se puede observar un fragmento del arreglo vocal de El Ahijado. En este, la media-voz 1 tiene la melodía principal y la media-voz 2, una armonía inferior por terceras mayores y menores. La media-voz 2a y la nueva voz cantan breves contramelodías y armonizan entre sí. Estas voces son las que permiten crecer en densidad a esta sección. La voz adulta emergente refuerza la melodía en la octava inferior.

Figura 5

Fragmento del arreglo vocal de El Ahijado (compases 33 al 36)

33 **G** D G D G

lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San

lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San

¡Muy lin - do! ¡sí! ¡su ma - dre! ¡ey!

¡Muy lin - do! ¡sí! ¡su ma - dre! ¡ey!

lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San

4.2.2.2. Características de las líneas melódicas para cada estadio. A continuación, se describirán las características de las líneas melódicas escritas para cada voz en este arreglo. Respetando las características de cada estadio mencionadas por Cooksey (1992/1999), las partes de cada voz representan un reto para cada una de ellas. Esto se debe a que se utilizó casi toda o toda la tesitura de cada una. En varios momentos las melodías pasan del extremo grave al agudo de cada tesitura y viceversa, con movimientos de grado conjunto y algunos saltos de 3m, 3M y 4J con menor frecuencia.

La línea melódica de la media-voz 1 comprende toda su tesitura, desde si³ hasta sol⁴. En la figura 6 se muestra un fragmento donde tiene la melodía principal. Esta es una de las partes donde su línea tiene mayor desplazamiento, ya que abarca toda su tesitura en una sola frase.

Figura 6

Media-voz 1 en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 13 al 16)



Esta melodía sube por grado conjunto y llega por un salto de 3m de mi⁴ a sol⁴. Ese salto al extremo agudo de la tesitura podría necesitar especial atención del director vocal para asegurarse que sea emitido con facilidad. Estos movimientos son los más recurrentes en esta voz. El patrón común en su parte son los movimientos ascendentes y descendentes por grado conjunto y algunos saltos de terceras, que van de un extremo a otro de la tesitura.

En la última frase del tema, se realizaron algunos ajustes para evitar un salto de 6m en la melodía. En la última figura del compás 46, originalmente se tenía la nota si³, que formaba

una 6m con la nota sol4, que venía inmediatamente después. Si bien esto podría ser ejecutado, dependiendo de los púberes particulares, Cooksey (1992/1999) recomienda no realizar saltos mayores a la 5J. Para adaptar este fragmento a la media-voz 1, se cambió la nota si3 por re4. Así, el salto se convertía en una 4J. En la figura 7, se muestra la versión final de esta sección.

Figura 7

Media-voz 1 en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 45 al 48)

Luego de realizar el cambio de nota, se observó también que entre las notas si3 del compás 46 y sol4 del compás 47, se generaba un salto compuesto de 6m, por lo que se decidió colocar una coma entre estos compases. Así, habrá un descanso luego del salto de 3m y se abordará la nota sol4 con mayor precisión.

La línea melódica de la media-voz 2 abarca desde un semitono por debajo de su tesitura hasta un semitono antes del extremo agudo de la misma. Esto quiere decir, que su parte se encuentra comprendida entre las notas sol3 y mi4. Esta es la única voz en la que se hizo una excepción al exceder su tesitura por medio tono. Cabe resaltar que, no se pretende que esta nota se escuche igual de resonante que las que sí pertenecen su tesitura. Más bien, se busca que en esas notas se articule de manera que se comprenda bien el texto, y que se escuche a un volumen dentro de las capacidades de los púberes, de modo que se comprenda el sentido melódico y agregue riqueza armónica a algunas secciones.

Los movimientos característicos en la línea de la media-voz 2 son el grado conjunto, saltos de 3m, 3M, y 4J. Se suele repetir que en una misma frase esta voz debe cantar casi toda su tesitura, yendo desde la nota sol3 por grado conjunto y un salto de 4J hasta la nota mi4. La

autora considera que dichos saltos pueden ser los más retadores para estas voces. Sin embargo, considera que son posibles de realizar y pueden promover el entrenamiento vocal de manera cuidadosa.

El intervalo más amplio usado para esta voz es la 4J y tiene como nota de llegada más aguda la nota mi⁴. Es importante que los púberes reciban la guía adecuada para la ejecución de estos saltos y así evitar incomodidades, ya que es un salto en dirección ascendente.

En los compases 38-39 y 46-47, se halló un salto compuesto de 6M, similar a lo que ocurría con la línea de la media-voz 1. Como se puede observar en la figura 8, en este caso, el salto se encontraba entre las notas sol³ a mi⁴.

Figura 8

Media-voz 2 en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 38 y 39)



Al igual que para la media-voz 1, se agregó una coma entre los compases 38 y 39 para facilitar la línea de la media-voz 2. Así, esta breve pausa entre una nota y otra cortará el intervalo compuesto y propiciará una mejor afinación del mi⁴.

La línea melódica de la media-voz 2a está comprendida entre las notas fa^{#3} y do⁴. Esto quiere decir que usa toda su tesitura menos un tono en su extremo agudo. El movimiento de esta voz está conformado por grado conjunto y saltos de 3m, 3M y 4J. En algunos momentos, se mueve en la misma dirección melódica que la melodía principal. En otros, se mueve solo entre dos notas para hacer una melodía de fondo o *background vocal*. Y, en otros, tiene contramelodías cortas que se caracterizan por un salto de 4J.

La parte asignada a esta voz comparte, en varios momentos, notas con la línea de la media-voz 2. Esto se debe a que las notas que se usarían en esta voz para, por ejemplo,

completar algunos acordes en la disposición vertical de las voces, se encontraban en una posición más grave de lo que esta podría cantar. Por ese motivo, se duplicó la parte de la media-voz 2 en algunas secciones. Por ejemplo, en los compases 45 al 48, la media-voz 2a, se une en homorritmia a las otras voces. Como se observa en la figura 9, su línea inicia duplicando la armonía de la media-voz 2 en los compases 45 y 46, y luego, se abre a una armonía inferior a esta.

Figura 9

Media-voz 1, media-voz 2 y media-voz 2a en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 45 al 48)

The image shows a musical score for three vocal parts: Media-voz 1, Media-voz 2, and Media-voz 2a. The score is for measures 45 to 48 of the song 'El Ahijado'. The lyrics are 'Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre.' The chords indicated above the staves are D, G, G, B7, Em, and D.C. The Media-voz 2a part starts by duplicating the Media-voz 2 part in measures 45 and 46, and then moves to a lower harmony in measure 47.

Se tuvo la intención de colocar esta armonía inferior desde antes; sin embargo, en el compás 46, el acorde de G invitaba a escribir la nota re₃, pero esta no pertenecía a la tesitura de la media-voz 2a. Durante el arreglo, sucedió varias veces que se quiso asignar esta misma nota, pero se terminó duplicando la de la voz superior.

En la última sección del arreglo, se escribió para esta voz contramelodías cortas conformadas por un salto 4J. Como se puede observar en la figura 10, en el mismo ritmo de contramelodía, pero haciendo una armonía, se añadió a la nueva voz. Con esto se buscó que funcionen como un dúo.

Figura 10

Media-voz 2a y nueva voz en el arreglo vocal de El Ahijado (compases 41 al 44)

The image shows a musical score for two voices in G major, measures 41 to 44. The top staff is for 'Media-voz 2a' and the bottom for 'nueva voz'. Both sing the lyrics: '¡Muy lin - do! ¡sí! ¡Su ma - dre! ¡ey!'. The melody for both voices is identical, consisting of four measures. The first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The second measure has a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter rest. The third measure has a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter rest. The fourth measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest.

Nota. La voz superior es la media-voz 2a; y la voz inferior, la nueva voz.

Como último recurso usado para esta voz, se tienen algunas exclamaciones sin una nota determinada. Esta opción se consideró muy accesible en su ejecución y se usó para darle fuerza a esta sección, donde el tema crece en intensidad.

La línea melódica arreglada para la nueva voz está comprendida entre las notas re#3 y la3. Esto significa que se utilizó la totalidad de su tesitura con excepción de medio tono en su extremo agudo. La línea escrita para esta voz es la que menos movimiento tiene entre las 5 voces. Este suele ser casi siempre por grado conjunto con muy pocos momentos donde realiza saltos. El salto más amplio escrito para esta voz es de 3m, de mi3 a sol3. A su vez, se mantiene por momentos grandes en solo dos o tres notas. En la primera mitad del arreglo, tiene casi siempre la nota sol3, con algunos movimientos dos notas por debajo o una por encima. Esto se debió a la corta tesitura en la que Cooksey recomienda que debe cantar este estadio y a que, debido a la tonalidad y los acordes del tema, era la nota que mejor se adecuaba.

En la sección C, la nueva voz canta la melodía principal una octava por debajo, junto a la media-voz 1. Debido a que estas voces no comparten las mismas notas, a la línea de la nueva voz se le realizó pequeñas variaciones. La melodía principal, una octava abajo, requería la nota si2 al inicio, y re3 y si2, al final. Sin embargo, estas notas estaban fuera de la

tesitura de esta voz. A la primera nota de la frase, donde correspondería si², se la reemplazó por sol³. Además, se cambiaron las cuatro notas del final donde correspondería sol³, mi³, re³ y si², por sol³, sol³, fa³ y sol³. En la figura 11, se puede observar y comparar variación del final de la frase de la nueva voz con la melodía principal en la media-voz 1 (compases 27 y 28).

Figura 11

Fragmento del arreglo vocal de El Ahijado (compases 25 al 28)

Nota. La media-voz 1 se encuentra en el primer sistema; y la nueva voz, en el cuarto.

La parte más grave le corresponde a la voz adulta emergente. Su línea melódica se encuentra comprendida entre las notas si² y sol³. Esto es, la tesitura completa de este estadio menos medio tono por el extremo superior. La mayor parte del arreglo, esta voz comparte la misma línea melódica que la media-voz 1, pero una octava abajo. Esto funciona porque las tesituras de ambas voces se encuentran a ese mismo intervalo de distancia. A la melodía correspondiente a esta voz, la conforman movimientos por grado conjunto, saltos de 3m y 3M, y algunos saltos de 4J. De la misma forma en que ocurrió con la media-voz 1 y media-voz 2, entre los compases 38-39 y 46-47, se forma un intervalo compuesto de sexta menor, de

si2 a sol3. La coma ubicada entre dichos compases, también le permitirá a esta voz tener una pausa antes de abordar la última nota.

En resumen, las líneas melódicas que le corresponden a cada voz se encuentran dentro de su tesitura según Cooksey (1992/1999), con excepción de la línea de la media-voz 2, que se excede medio tono por el extremo grave. Todas las voces tienen una o varias secciones donde cantan la melodía principal, ya sea en la octava original o una octava abajo, con excepción de la media-voz 2a, que solo comparte notas de la melodía principal en algunas palabras. Las líneas melódicas de cada voz están conformadas, en su mayoría, por movimientos de grado conjunto y saltos de 3m, 3M y 4J. En algunos pocos momentos, existen intervalos compuestos de sexta mayor o menor ascendente. Se ha buscado contrarrestar la dificultad de estos añadiendo una coma entre el primer salto y el segundo, de manera que no se cante el intervalo de forma ligada, sino que haya una pausa antes de abordar la última nota.

4.3. Arreglo vocal 2: *El Surco*

El Surco es una composición en ritmo de festejo de la cantautora peruana Chabuca Granda. Este tema se encuentra en tonalidad mayor y se ha transcrito en un compás de 12/8. A continuación, se detallará el proceso que resultó en la elaboración de este arreglo, tomando en cuenta el protocolo desarrollado en el subcapítulo 4.1 de la presente investigación.

4.3.1. Consideraciones previas a la realización del arreglo vocal de *El Surco*

Se escogió esta canción, ya que se consideró que podría ser motivadora para los púberes y adolescentes en etapa de muda vocal por su ritmo alegre de festejo y porque, con una melodía muy sencilla, narra una historia que invita a trabajar en la interpretación como ensamble para ser contada.

Al realizar la elección de la canción, se notó que el rango de la melodía era de 10m. Debido a que esta sobrepasaba las tesituras de 5J, 6m y 6M correspondientes a los estadios según Cooksey, se decidió que la melodía sería repartida en dos o más estadios.

A continuación, se hizo una transcripción de la melodía (ver anexo 6).

4.3.1.1. Elección de la tonalidad. La tonalidad escogida para este arreglo fue A. Para tomar esta decisión, previamente se realizó la segmentación de la melodía, tomando en cuenta los criterios mencionados en el protocolo para la elaboración de arreglos vocales para ensambles de voces masculinas en etapa de muda de voz presentado en el subcapítulo 4.1. Como este menciona, se corroboró que cada segmento estuviera dentro de las tesituras posibles de acuerdo con los estadios de la etapa de muda vocal (5J, 6m y 6M). Asimismo, se tuvo en cuenta que estos pudieran encajar en el patrón en el que estos estadios se relacionan.

Para iniciar la segmentación de la melodía, se realizó una primera división de la estructura del tema. De esta primera división, se obtuvieron las secciones A, A' B, C y D, que se repetían durante la canción (ver anexo 6). Para conocer la extensión exacta de estas, se anotaron sus límites grave y agudo de acuerdo con los grados de la escala mayor. A partir de ello, se decidió subdividir las secciones A' y B en dos, y no subdividir las secciones A, C y D. Los criterios de esta decisión fueron las tesituras de los estadios y las diferentes opciones en las que se podrían repartir las partes por la relación entre estos. En la figura 12 se muestran los segmentos finales en los que se dividió la melodía en relación con la letra.

Figura 12

Segmentación de la melodía de *El Surco* en relación con la letra

Dentro de un surco abierto vi germinar un lucero de infinita soledad y con una canasta le vi regar con agua de un arroyo de oscuridad	A	En una hora triste quise cantar y dentro de mi canto quise gritar y dentro de mi grito quise llorar pero tan solo canto para callar	A	Y así se fue el lucero a su claridad, y así se fue el arroyo a su libertad. No le llegó la hora de clarinar No le llegó la hora de clarinar	A'1 A'2
Amalaya, la siembra se echó a perder y el agua del arroyo se echó a correr.	B1	Amalaya la hora en que fui a cantar, amalaya la hora en que fui a gritar, si gritando se llora para callar y mi vaso sediento no llega al mar	B1	De clarinar De clarinar De clarinar No le llegó la hora de clarinar	D
Al lucero le gusta la libertad y al agua del arroyo la claridad	B2		B2	de clarinar de clarinar de clarinar de clarinar	
No dió fruto el lucero se fue a alumbrar y el agua del arroyo le fue a cuidar	C	Amalaya la hora en que fui a cantar, amalaya la hora en que fui a gritar	C		

Luego de realizar esta división, se agruparon aquellas partes que se encontraban entre los mismos grados límites, de modo que podrían ser asignados a un mismo estadio. Por consecuencia, se obtuvieron 3 grupos en diferentes rangos. En el primer grupo se ubicó al segmento más grave, comprendido entre los grados 6'' y 3, y se le denominó rango A. En el segundo, se encontraron los segmentos ubicados entre los grados 1 y 5, y se le nombró rango B. En el tercer grupo, se encontraron los segmentos más agudos, entre los grados 5 y 1', y se le denominó rango C. Los rangos A y B tuvieron una extensión de 5J; y el rango C, de 4J. En la tabla 7, se muestra la distribución de estos segmentos.

Tabla 7*Segmentación de la melodía de El Surco*

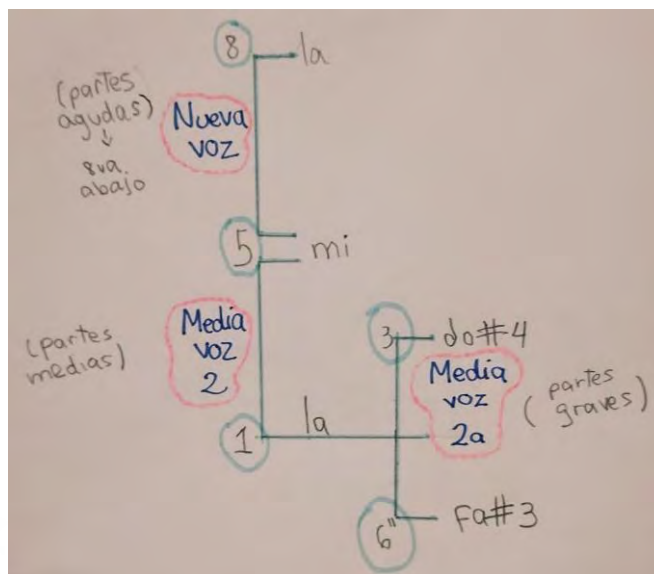
Secciones iniciales	Segmentos (divisiones finales)	Grados más grave - más agudo	Rango A, B o C
A	A	1-5	B
B	B1	6 ⁵ - 3	A
B	B2	6 - 1'	C
C	C	1 - 5	B
A'	A'1	1 - 5	B
A'	A'2	5 - 1'	C
D	D	5 - 1'	C

Con estas agrupaciones realizadas, se probaron diferentes tonalidades asignando primero uno de los grupos a un estadio y adaptando las otras partes a él. Para llegar a la tonalidad escogida, primero se designó el rango A (más grave) a la media-voz 2a. Esta voz se caracteriza por tener el timbre más oscuro de los estadios y eso fue lo que se quería para esta parte. A partir de ella, se asignó el rango B (partes medias de la melodía) a la media-voz 2. Como consecuencia de ello, el rango C (partes más agudas) fue asignada a la nueva voz, que la cantaría en su tesitura, una octava abajo. En la figura 13, se muestra cómo se asignaron estas partes. Cada corchete representa cada una de las agrupaciones en los rangos A (más grave), B (medios) o C (más agudo).

⁵ El signo (‘) se colocará a los grados debajo de la tónica.

Figura 13

Definición de la tonalidad del arreglo vocal de El Surco



Nota. La suma de los tres corchetes representa la melodía completa. Los números a la izquierda hacen referencia a los grados de la escala. Cada corchete representa las tres regiones a asignar.

Como se observa en la figura 13, al asignar las secciones a los estadios escogidos, se obtiene como grado 1, es decir, como tónica, a la nota la. Considerando que la canción está en tonalidad mayor, la tonalidad escogida fue A.

4.3.1.2. Planeación del arreglo. Antes de la elaboración del arreglo vocal se tomaron las siguientes decisiones, sujetas a cambios si fuera necesario, respecto a las características de este.

En primer lugar, se decidió que el arreglo vocal no sería un arreglo a capella, sino un arreglo a ejecutarse con un acompañamiento instrumental armónico. De esta manera, se tendría mayor libertad en la construcción de los acordes. En segundo lugar, se decidió que los arreglos tendrían 5 partes diferentes, una para cada estadio. Si bien es verdad que algunos estadios comparten muchas notas en su tesitura, se prefirió aprovechar las notas extras que se obtenían al separarlas. Además, al tener a cada estadio en una parte diferente, se puede elaborar el arreglo pensando en las características tímbricas específicas de cada uno. En tercer

lugar, se escogió, al igual que en el arreglo anterior, escribir todas las partes en clave de sol octavada hacia abajo. En cuarto lugar, se pensó utilizar para este arreglo las texturas de melodía acompañada, homofonía y polifonía, en menor grado.

4.3.2. Proceso de elaboración del arreglo vocal de El Surco

4.3.2.1. Función de cada estadio en el arreglo vocal. A continuación, se realizará una descripción de las funciones que cumple cada voz a lo largo del arreglo. Este detalle se hará de acuerdo con las secciones del arreglo, pues a diferencia de lo realizado en el arreglo de El Ahijado, en este tema las funciones de las voces variaron de sección en sección. Al realizar este segundo arreglo, se buscó con mayor énfasis que cada estadio cante, al menos en una frase, la melodía principal. Esto, con el fin de repartir el protagonismo de manera más homogénea entre los 5 estadios, puesto que el objetivo de realizar estos arreglos es que todos se sientan incluidos e importantes.

La sección A, en sus dos repeticiones, está compuesta por la melodía principal y respuestas a cada frase de esta. La primera vez que se canta la sección A, la media-voz 2 tiene la función de cantar la melodía. Mientras tanto, la media-voz 1 y la media-voz 2a tienen la función de cantar las respuestas a cada frase. Esto lo hacen en una armonía a 2 voces. En la segunda vez que se canta la sección A, la función de cantar la melodía principal la tienen la media-voz 2 y la media-voz 1. Mientras que las frases de respuesta las cantan la nueva voz y la voz adulta en desarrollo. Con estos cambios en la repetición, se buscó aprovechar los timbres de los estadios. Por un lado, en la primera repetición, se buscó un timbre más claro y ligero, debido a que era la presentación del tema. Por otro lado, en la segunda repetición, se buscó un timbre más oscuro, ya que se menciona de manera más explícita una sensación de tristeza en la letra.

Ambas repeticiones de la sección B están compuestas por la melodía principal y melodías de fondo que funcionan como soporte armónico. Además, se añade una contramelodía en la segunda repetición. Por un lado, la primera vez que aparece la sección B, la función de llevar la melodía principal fue repartida entre la media-voz 2a, la media-voz 2 y la nueva voz. Estas aparecen en dicho orden, respectivamente. A su vez, las melodías de soporte armónico las tienen la media-voz 2a, la nueva voz y la voz adulta emergente. Por otro lado, la segunda vez que aparece la sección B, se reparten las funciones de manera similar, pero la melodía se encuentra repartida solo entre la media-voz 2a y la nueva voz. Además, se agrega una contramelodía, cantada a una distancia de 8J, por la media-voz 1 y la voz adulta emergente.

La sección C es cantada las dos veces en una textura de homofonía. En ambas repeticiones, la primera frase está arreglada a 4 voces y la segunda frase, a 5. La función de cantar la melodía principal la tiene asignada la media-voz 2. En la primera frase, la melodía está duplicada en la media-voz 1, con el objetivo de que refuerce la sonoridad de la media-voz 2. En la segunda frase, la media-voz 1 y la voz adulta emergente acompañan a la media-voz 2 cantando la melodía principal hasta antes de la última palabra, donde se dividen a otras voces.

La sección D se arregló totalmente en una textura homofónica. En esta, la melodía principal la llevaron la mayor parte del tiempo la nueva voz y la media-voz 2a, mientras que los otros estadios fueron designados a armonizar esta sección.

La melodía de este arreglo ha permitido que se pueda asignar la misma de manera más homogénea entre las diferentes voces. Todos los estadios pudieron tener en su parte la melodía principal, a veces como solistas y, otras veces, entre dos o más voces. Asimismo, las

funciones de melodías de fondo que brindan soporte armónico, contramelodías y armonías de la melodía, fueron repartidas en proporciones similares a los diferentes estadios.

4.3.2.2. Características de las líneas melódicas para cada estadio. En esta sección, se presentarán las características de las partes escritas para cada estadio en este arreglo. La melodía de la canción escogida se mueve mayormente por grado conjunto. Debido a ello, las partes arregladas comparten esta característica y tienen un movimiento muy sencillo.

La melodía de la media-voz 1 oscila la mayor parte de este arreglo entre las notas si³ y mi⁴, utilizando las notas graves y medias de su tesitura. El movimiento característico de esta es de grado conjunto, algunos saltos de tercera y, en menor medida, saltos de cuarta justa. En este arreglo, esta parte tiene una melodía muy cómoda, ya que no se desplaza constantemente entre un extremo y otro de la tesitura, como en el arreglo de El Ahijado. Probablemente, esta línea sea bastante fácil de cantar para los púberes.

La melodía de la media-voz 2 se encuentra entre las notas sol^{#3} y mi⁴. Utiliza toda la tesitura de este estadio, excepto un semitono en el extremo agudo. El movimiento de esta línea melódica se da únicamente por grado conjunto. Al igual que la parte asignada a la media-voz 1, la autora considera que esta será muy sencilla de ejecutar vocalmente por los púberes.

La melodía de la media-voz 2a abarca el intervalo entre las notas fa^{#3} y do⁴. Esto implica que esta voz cantará en toda su tesitura menos un tono en el extremo agudo. La melodía de esta parte se mueve por grado conjunto durante todo el tema y tiene solo un salto de 3m ascendente.

La melodía de la nueva voz se escribió entre las notas mi³ y la³. Respecto a su tesitura, en este arreglo se utilizó medio tono menos por ambos extremos. Esta voz tiene un

poco más de movimiento en línea melódica que las voces previamente mencionadas.

Mayormente, va por grado conjunto, pero también tiene algunos saltos de tercera ascendente y descendente.

La melodía de la voz adulta emergente en este arreglo usó las notas entre si² y fa^{#3}. Es decir, usó un tono menos de su tesitura en el extremo agudo. Esta voz es la que presenta mayor movimiento entre los 5 estadios en este arreglo. Su melodía está compuesta por movimientos de grado conjunto y varios saltos de tercera y cuarta justa. Estos movimientos ocurren en los momentos en los que esta voz canta las melodías de fondo y las contramelodías.

Las líneas melódicas de este arreglo se caracterizaron por la sencillez de sus movimientos. Mayormente, estas casi no tienen saltos y se mueven por grado conjunto. Además, no llegan hasta el límite agudo de las tesituras, por lo que, probablemente, resultará, muy accesible de cantar. Si bien esto no implica un reto vocal, como en el arreglo anterior, la autora considera que ello puede ser usado como una muy buena oportunidad de abordar recursos de interpretación a detalle, tal como las dinámicas y acentos señalados en la partitura.

Conclusiones

Culminado el presente trabajo, se concluye que es posible realizar adaptaciones de repertorio para ensambles de voces masculinas en etapa de muda de voz, según la Teoría ecléctica de John Cooksey. Como resultado de esta investigación, se obtuvieron los arreglos de los temas El Ahijado (ver anexo 3) y El Surco (ver anexo 4), adaptados para ensambles con dicha característica. Asimismo, luego de la elaboración de dichos arreglos, se concluye que la teoría de J. Cooksey pudo ser sistematizada y utilizada en la elaboración de un protocolo, presentado en el capítulo 4 de esta investigación.

Gracias a la información obtenida acerca del desarrollo de la etapa de muda vocal masculina y las características específicas de cada estadio que la conforma, según Cooksey, se recomienda tener en cuenta lo siguiente al elaborar arreglos vocales para esta población. En primer lugar, seguir un proceso de planificación minucioso, debido a que las tesituras de los púberes y adolescentes en esta etapa son cortas en extensión, y no todas las melodías serán sencillas de adaptar a ellas sin estos pasos previos. En segundo lugar, se anima al o la arreglista a realizar una adaptación para 5 voces. De esta manera, evitará que alguna voz se sobreesfuerce y tendrá más opciones en la asignación de notas a las voces. En tercer lugar, se anticipa que probablemente se deberán duplicar partes por algunos momentos, ya que las limitaciones de las tesituras dificultan completar algunos acordes en la disposición vertical de las voces. Es decir, aunque se realice un arreglo a 5 voces, es posible que a veces solo puedan escribirse 2 o 3 partes diferentes. En cuarto lugar, debido al punto anterior, se recomienda elaborar un arreglo vocal destinado a tocarse con acompañamiento instrumental, de manera que se pueda sentir más libertad en la asignación de las notas a las voces. En quinto lugar, se invita a la o el arreglista a confiar en los procesos vocales e interés por el canto de los púberes y adolescentes que se acerquen a esta actividad, y busque aprovechar todo el potencial de sus

voces. Ello implica escribir líneas melódicas sin subestimarlos en el aspecto vocal y que les reten en algún aspecto musical, ya sea en lo técnico, dentro de sus posibilidades, o en lo rítmico, interpretativo, etc.

Finalmente, se insta a las y los profesionales de la presente área a involucrarse en la inclusión de los púberes y adolescentes en etapa de muda en la actividad vocal de manera especializada. Se invita a generar nuevo repertorio que considere las particularidades del momento que viven, y que este pueda estar a disposición de profesores de canto, directores corales, profesores de colegio, etc. De esta manera, se contribuirá a que estos púberes y adolescentes tengan una experiencia más amigable, placentera y memorable de su actividad vocal.



Referencias bibliográficas

- Cooksey, J. (1977). The Development of a Contemporary, Eclectic Theory For The Training And Cultivation of The Junior High School Male Changing Voice: PART II SCIENTIFIC AND EMPIRICAL FINDINGS; SOME TENTATIVE SOLUTIONS. *The Choral Journal*, 18(3), 5–16. <http://www.jstor.org/stable/23545064>
- Cooksey, J. (1997). Voice Transformation in male adolescents. *Bodymind & Voice*, 1997 Edition, 718-738. <https://cmed.ku.edu/450/CookseyMaleVoiceTransformation.pdf>
- Cooksey, J. (1992/1999). *Working with adolescent voices*. Concordia Publishing House.
- Cueva et al. (2020). Cantar para vivir: un estudio del canto oral en adolescentes. *Muro de la Investigación*, 5(2), 25-39. <https://doi.org/10.17162/rmi.v5i2.1323>
- Elorriaga, A. (2011). *La continuidad del canto durante el periodo de la muda de voz*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Biblos-e Archivo. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/7818/43344_elorriaga_alfonso.pdf?sequence=1
- Freer, P. & Elorriaga, A. (2013). La muda de la voz en los varones adolescentes: Implicaciones para el canto y la música coral escolar. *Revista Internacional de Educación Musical (RIEM)*, (1), 14-22. <http://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/5>
- Freer, P. (2016). The Changing Voices of Male Choristers: An Enigma . . . To Them. *Music Education Research*, 18(1), 74-90. <http://dx.doi.org/10.1080/14613808.2015.1014330>
- Fisher, R. (2020). An Abridged Choral Director's Guide to the Male Voice Change. *National Association of Music Education*. <https://nafme.org/an-abridged-choral-directors-guide-to-the-male-voice-change/>

IES Francisco Umbral. Voces para la convivencia. *IES Francisco Umbral*.

<https://www.educa2.madrid.org/web/musica/f/voces-para-la-convivencia>

Marcum, R. (2016). *The Adolescent Singing Voice in the 21st Century: Vocal Health and Pedagogy Promoting Vocal Health*. [Tesis doctoral, The Ohio State University].

OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center.

http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1461188945

Nercelles, L. & Centeno, D. (2020). Muda vocal: el proceso de cambio de la voz durante la pubertad. *Revista mexicana de Pediatría*, 87(4), 153-157.

<https://dx.doi.org/10.35366/95827>

Phillips, K. (1992). *Teaching Kids to Sing*. Schirmer Books.

Professor Martin Ashley. (2021, 15 de febrero). *What's Happening to my voice* [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TYLO8JTDxts>

Restrepo, A. (2015). *Propuestas pedagógicas para el trabajo coral a través de tres obras colombianas*. [Tesis de maestría, Universidad EAFIT]. Repositorio Institucional

Universidad Eafit. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/7427>

Rodríguez, N. (2019). *La muda de la voz: Estrategias para la educación coral de adolescentes*. [Tesis de maestría, Universidad de Jaén]. Colección de Recursos

Educativos Abiertos de la Universidad de Jaén.

https://crea.ujaen.es/bitstream/10953.1/14961/1/RODRGUEZ_PREZ_NEREA_MSIC_A_TFM.pdf

Sassi, S. (2009). *Effects of Vocal Registration Training on the Vocal Range and Perceived Comfort of the Adolescent Male Singer*. [Tesis doctoral, The State University of New Jersey]. RUcore: Rutgers University Community Repository.

<https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/26700/>

Stockton, P. (2014). Classifying Adolescent Male Voices. *The Choral Journal*, 55(3), 85–87.

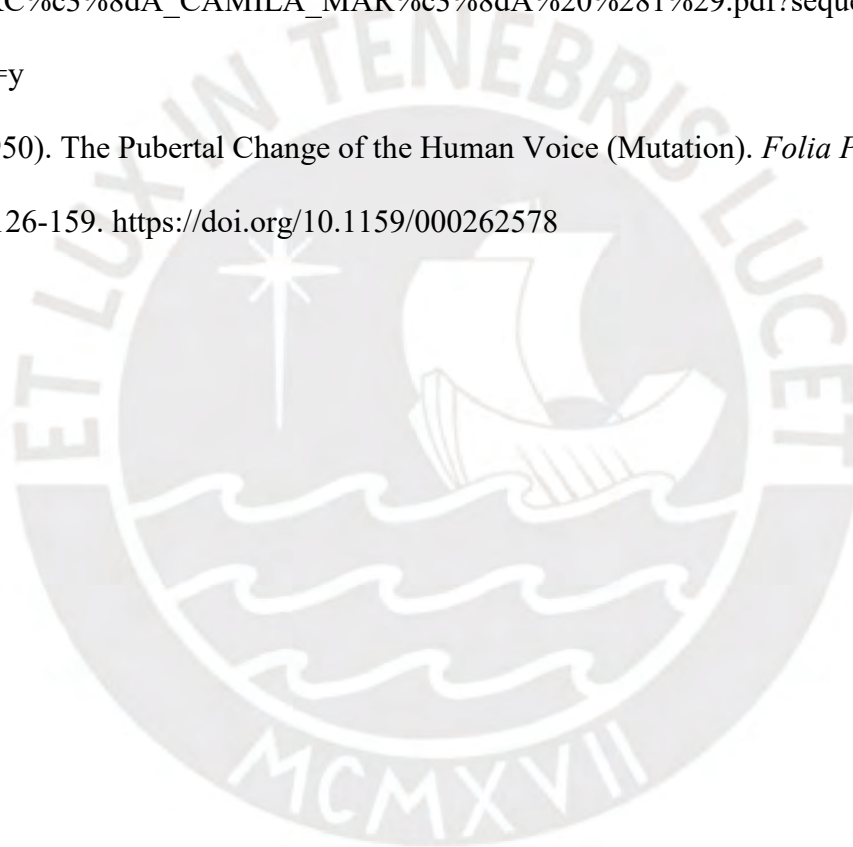
<http://www.jstor.org/stable/24335815>

Velarde, C. (2020). *La influencia de la técnica vocal en el desarrollo del alumno adolescente varón durante el periodo de muda de voz como futuro cantante en Lima*

Metropolitana del 2019 - 2020. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.

[https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16882/VELARDE_GARC%
c3%8dA_CAMILA_MAR%
c3%8dA%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16882/VELARDE_GARC%c3%8dA_CAMILA_MAR%c3%8dA%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Weiss, D. (1950). The Pubertal Change of the Human Voice (Mutation). *Folia Phoniatica*, 2(3), 126-159. <https://doi.org/10.1159/000262578>



Anexos

Anexo 1. Arreglo vocal de Tres hojitas madre por Alfonso Elorriaga

16. Tres hojitas

Tradicional *Arreglo de Alfonso Elorriaga*

$\text{♩} = 100$

1
Tres ho - ji - tas ma - dre tie - ne el ar - bo - le La u - na en la
Dá - ba - les el ai - re me - ne - á - ban - se Dá - ba - les el
Ar - bo - li - to ver - de se - co la ra - ma De - ba - jo del

2
tres ho - ji - tas tres ho - ji - tas tres ho -

6
1
ra - ma las dos en el pié, las dos en el pié, las dos
ai - re ja - le - á - ban - se, ja - le - á - ban - se, ja - le -
poen - te re - tum - ba/el a - gua, re - tum - ba/el a - gua, re - tum -

2
ho - ji - tas tres ho - ji - tas tres ho - ji - tas

11
1
en el pié. I - nés, I - nés, I - ne - si - ta, I - nés
á - ban - se.
ba/el a - gua.

2
ji - tas tres ho - ji - tas tres ho - ji - tas

Anexo 2. Fragmento del arreglo vocal por Amalia Restrepo (2015) de La Gaita de Arlington (Álvaro J. Agudelo)

Soprano

Grupo 1

Grupo 2

Grupo 3

Sh sh Sh sh Sh sh Sh sh

Scha scha Scha scha Scha scha Scha scha

D I D I D I D I D I D P P D I D I D I D I D P P

S

G 1

G 2

G 3

Sue na Ar ling ton la gai ta La lu na sa lióa pa seá

Sh sh sh sh sh sh sh sh

Scha scha scha scha scha scha scha scha

D I D I D I D I D I D P P D I D I D I D I D P P

Anexo 3. Arreglo vocal de El Ahijado

El Ahijado

Autor: Manuel Cuadros Barr
Arreglo de Fátima Vega

A $\text{♩} = 90$

Em G B7 Em

Media-voz 1

Media-voz 2

Media-voz 2a

Nueva voz

Voz Adulta E.

Des - de Mo - tu - pey La - re - do, de Ca - ta - caos y Chi - ca - ma,

5 Em G B7 Em

des - de Chim - bo - tey O - tuz - co, de Hua - ma - chu - co y Ta - la - ra, vie -

vie -

din don di dn dn dn din don din di dn dn dn

B

9 D G D G

te - ños ni - ñi - to. Se

- nen los cho - los nor - te - ños a vi - si - tar al ni - ñi - to. Se

- nen los cho - los nor - te - ños a vi - si - tar al ni - ñi - to.

te - ños ni - ñi - to.

cho - - los nor - te - ños a ver al ni - ñi - to Se

C

13 G B7 C C G

que - dan to - dos a - fue - ra mien - tras le cam - bian pa - ña - les, le dan la

que - dan to - dos a - fue - ra mien - tras le cam - bian pa - ña - les, le dan la

le dan la

le dan la

que - dan to - dos a - fue - ra mien - tras le cam - bian pa - ña - les, le dan la

D

17 B7 G G B7 C

te - tay ba - ñan. Y cuan - do es - tá cam - bia - di - to en - tran can -

te - tay lo ba - ñan. Y cuan - do es - tá cam - bia - di - to en - tran can -

te - tay lo ba - ñan. Y din din don y van can -

te - tay lo ba - ñan. Y din din don y van can -

te - tay lo ba - ñan. Y cuan - do es - tá cam - bia - di - to en - tran can -

21 C G B7 G

- tan - do y bai - lan - do es - te bo - ni - to ton - de - ro. El

- tan - do y bai - lan - do es - te bo - ni - to ton - de - ro. El

- tan - do y bai - lan - do es - te bo - ni - to ton - de - ro.

- tan - do y bai - lan - do es - te bo - ni - to ton - de - ro. El

- tan - do y bai - lan - do es - te bo - ni - to ton - de - ro.

E

25 C C C D7 G

ni - ño Dios ha na - ci - do y el nor - te gran - de lo vie - ne a - do - rar. El

ni - ño Dios ha na - ci - do y el nor - te gran - de le vie - ne a - do - rar. El

ni - ño Dios ha na - ci - do y el nor - te gran - de le vie - ne a - do - rar. El

A mi Dios el nor - te gran - de le vie - ne a do - rar.

F

29 C C C D7 G

ni - ño es - tá en su pe - se - bre y el nor - te gran - de le quie - re can - tar. ¡Qué

ni - ño es - tá en su pe - se - bre y el nor - te gran - de le quie - re can - tar. ¡Qué

el gran - de le quie - re can - tar.

ni - ño es - tá en su pe - se - bre y el nor - te gran - de le quie - re can - tar.

A mi Dios el nor - te gran - de le quie - re can - tar. ¡Qué

G

33 D G D G

lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San

lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San

¡Muy lin - do! ¡sí! ¡su ma - dre! ¡ey!

¡Muy lin - do! ¡sí! ¡su ma - dre! ¡ey!

lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San

37 D G G B7 G

Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre. ¡Qué

Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre. ¡Qué

San Jó - se ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre

San Jó - se ben - di - to yo quie - ro ser su com - pa - dre.

Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre ¡Qué

H

41

D G D G

lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San

lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo sa su ma - dre! San

¡Muy lin - do! ¡sí! ¡Su ma - dre! ¡ey!

¡Muy lin - do! ¡sí! ¡Su ma - dre! ¡ey!

lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San

45

D G G B7 Em D.C.

Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre.

Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre.

Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre.

Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre.

Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre.

Anexo 4. Arreglo vocal de El Surco

El Surco

Autora: Chabuca Granda
Arreglo vocal: Fátima Vega

♩ = 98 Intro

Media-voz 1

Media-voz 2

Media-voz 2a

Nueva voz

Voz Adulta E.

The score shows five vocal staves, each with a 4-measure rest. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. A '4' is written above each staff to indicate the duration of the rest.

A

5 A D E7 A D E7

mf vi ger - mi - nar_

Den - tro de un sur - co a - bier - to vi ger - mi - nar_

vi ger - mi - nar_

The score shows five staves. The first staff contains a vocal line with lyrics and a '5' above the first measure. The second staff contains a piano accompaniment line with a '7' above the first measure and a dynamic marking of *mf*. The third staff contains a vocal line with lyrics. The fourth and fifth staves are empty. Chord symbols A, D, E7, A, D, E7 are written above the first staff. A box containing the letter 'A' is positioned above the first measure of the first staff.

7 A D E7 A D E7

de in - fi - ni - ta so - le - dad

un lu - ce - ro de in - fi - ni - ta so - le - dad, —

de in - fi - ni - ta so - le - dad

9 A D E7 A D E7

le vi re - gar

y con u - na ca - nas - ta le vi — re - gar,

le vi re - gar

11

A D E7 A G#m7^(b5) C#7

de os - cu - ri - dad.

con a - gua de un a - rro - llo de os - cu - ri - dad.

de os - cu - ri - dad.

B

13 F#m G#m7^(b5) C#7 F#m G#m7^(b5) C#7

mp cresc.

A - ma - la - ya, la siem - bra se e - chó a per - der

p cresc.

uh

p cresc.

uh

15 F#m G#m7^(b5) C#7 F#m G#m7^(b5) C#7

mf cresc.
y el a - gua del a - rro - yo se e - chó a co - rrer. ___

p cresc.
a co - rrer

p cresc.
a co - rrer

p cresc.
a co - rrer

17 F#m G#m7^(b5) C#7 F#m G#m7^(b5) C#7

f
Al lu - ce - ro le gus - ta la li - ber - tad

f
Al lu - ce - ro le gus - ta la li - ber - tad

f
Al lu - ce - ro le gus - ta la li - ber - tad

19 F#m G#m7(65) E Dmaj7 Esus4

mf
y al a - gua del a - rro - yo, la cla - ri - dad.

mf
y al a gua del a rro yo, la cla - ri - dad.

mf
y al a - gua del a - rro - yo, la cla - ri - dad.

21 **C** A Bm7 E7 A Bm7 E7

C
mf
No dió fru - to el lu - ce - ro se fue a - lum - brar

mf
No dió fru - to el lu - ce - ro se fue a - lum - brar

mf
No dió fru - to el lu - ce - ro se fue a - lum - brar

mf
No dió fru - to el lu - ce - ro se fue a - lum - brar

D

23 A Bm7 E7 A D E7 **3**

y el a - gua del a - rro - yo le fue a cui - dar. **3**

y el a - gua del a - rro - yo le fue a cui - dar. **3**

y el a - gua del a - rro - yo le fue a cui - dar. **3**

y el a - gua del a - rro - yo le fue a cui - dar. **3**

y el a - gua del a - rro - yo le fue a cui - dar. **3**

E

28 A D E7 A D E7

mf En u - na ho - ra tris - te qui - se can - tar,

qui - se can - tar

qui - se can - tar

30 A D E7 A D E7

y den - tro de mi can - to qui - se gri - tar,

qui - se gri - tar

qui - se gri tar

32 A Bm E7 A D E7

y den - tro de mi gri - to qui - se llo - rar,

y den - tro de mi gri - to qui - se llo - rar,

qui - se llo -

qui - se llo -

34 A Bm E7 A G#m7^(b5) C#7

pe - ro tan so - lo can - to pa - ra ca - llar. —

pe - ro tan so - lo can - to pa - ra ca - llar. —

pe - ro tan so - lo can - to pa - ra ca - llar. — *mp cresc.*

- rar — uh — *mp cresc.*

- rar — uh —

F F#m G#m7^(b5) C#7 F#m G#m7^(b5) C#7

36 *mf*

¡A - ma - la - ya la ho - ra!

mf

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a can - tar.

mf

¡A - ma - la - ya la ho - ra!

38 F#m G#m7(65) C#7 F#m G#m7(65) C#7

¡A - ma - la - ya la ho - ra!_____

uh

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a gri - tar._____ ¡Ah!

uh

¡A - ma - la - ya la ho - ra! ¡Ah!

40 F#m G#m7(65) C#7 F#m G#m7(65) C#7

pa - ra ca - llar _____

f Si gri - tan - do se llo - ra pa - ra ca - llar _____

pa - ra ca - llar _____

42 F#m G#m7^(b5) C#7 Dmaj7 Esus4

y mi va - so se - dien - to no lle - - ga al mar.

y mi va - so se - dien - to no lle - - ga al mar.

y mi va - so se - dien - to no lle - - ga al mar.

G

44 A Bm7 E7 A Bm7 E7

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a can - tar

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a can - tar.

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a can - tar.

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a can - tar.

¡A - ma - la - ya! ¡A - ma - la - ya!

H

46 A Bm7 E7 A D E7 5

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a gri - tar.

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a gri - tar.

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a gri - tar.

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a gri - tar.

A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a gri - tar.

I

53 A D E7 A D E7

mf

mp Ya - sí se - fue el lu - ce - ro a su cla - ri - dad. —

mp Ha - - - - - cia su cla - ri - dad. —

mp Ha - - - - - cia su cla - ri - dad. —

mp Ha - - - - - cia su cla - ri - dad. —

55

A D E7 A D E7

Y_a - sí se fue el a - rro - yo_a su li - ber - tad.

Ha - - - - cia su li - ber - tad.

Ha - - - - cia su li - ber - tad.

Ha - - - - cia su li - ber - tad.

57

A D E7 A D E7

f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar.____

f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar.____

f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar.____

f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar.____

J

59

A D E7 A D E7

No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

61

A D E7 A D E7 A D E7

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

64 *f* A D E7 A D E7

f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

66 A D E7 A D E7 A D E7 E7 A

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

Anexo 5. Melodía y división en secciones de El Ahijado (Manuel Cuadros Barr)

Voz

El Ahijado

Autor: Manuel Cuadros Barr

A

A ♩ = 90
Em G B7 Em

Des - de Mo - tu - pe y La - re - do, de Ca - ta - caos y Chi - ca - ma,

5 Em G B7 Em

des - de Chim - bo - te y O - tuz - co, de Hua - ma - chu - co y Ta - la - ra, vie -

9 **B** D G D G **B**

- nen los cho - los nor - te - ños a vi - si - tar al ni - ñi - to, Se

13 **C** G B7 C C G

que - dan to - dos a - fue - ra mien - tras le cam - bian pa - ña - les, le dan la

17 **D** B7 G G B7 C

te - ta y lo ba - ñan. Y cuan - do es - tá cam - bia - di - to en - tran can -

21 C G B7 G **C**

- tan - do y bai - lan - do es - te bo - ñi - to ton - de - ro. El

25 **E** C C C D7 G

ni - ño Dios ha - ci - do y el nor - te gran - de lo vie - ne a do - rar. El

F

29 C C C D7 G **D**



ni - ño es - tá en su pe - se - bre y el nor - te gran - de le quie - re can - tar. ¡Qué

G

33 D G D G



lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San


37 D G G B7 G **D**



Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre. ¡Qué

H

41 D G D G



lin - do mi ni - ño! ¡Qué her - mo - sa su ma - dre! San

45 D G G B7 Em D.C.



Jo - sé ben - di - to, yo quie - ro ser su com - pa - dre

Anexo 6. Melodía y división en secciones de El Surco (Chabuca Granda)

Voz

El Surco

Autora: Chabuca Granda

♩ = 95 Intro 4

A

A

5 *mf* Den - tro de un sur - co a - bier - to vi ger - mi - nar

7 un lu - ce - ro de in - fi - ni - ta so - le - dad,

9 y con u - na cá - nas - ta le vi re - gar,

11 con a - gua de un a - rro - llo de os - cu - ri - dad.

B

13 *mp cresc.* A - ma - la - ya, la siem - bra se e - chó a per - der.

15 y el a - gua del a - rro - yo se e - chó a co - rrer.

17 *f* Al lu - ce - ro le gus - ta la li - ber - tad

19 y al a gua del a rro yo, la cla - ri - dad.

21 *mf* No dió fru - to el lu - ce - ro se fue a - lum - brar

23 y el a - gua del a - rro - yo le fue a cui - dar.

28 *mf* En u - na ho - ra tris - te qui - se can - tar,

30 y den - tro de mi can - to qui - se gri - tar,

32 y den - tro de mi gri - to qui - se llo - rar,

34 pe - ro tan so - lo can - to pa - ra ca - llar.

B **F**

36 F#m G#m7(5) C#7 F#m G#m7(5) C#7
 A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a can - tar
mp cresc.

38 F#m G#m7(5) C#7 F#m G#m7(5) C#7
 A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a gri - tar.

40 F#m G#m7(5) C#7 F#m G#m7(5) C#7
f Si gri - tan - do se llo - ra pa - ra ca - llar

42 F#m G#m7(5) C#7 Dmaj7 Esus4
 y mi va - so se - dien - to no lle - ga al mar.

C **G**

44 A Bm7 E7 A Bm7 E7
mf A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a can - tar.

46 A Bm7 E7 A D E7 **5**
 A - ma - la - ya la ho - ra en que fui a gri - tar.

A' **I**

53 A D E7 A D E7
mf Ya - sí se - fue el lu - ce - ro a su cla - ri - dad.

55 A D E7 A D E7
 Ya - sí se fue el a - rro - yo a su li - ber - tad.

57 A D E7 A D E7
f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar.

59 A D E7 A D E7
 No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar. ¡De cla - ri - nar!

61 A D E7 A D E7
 ¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

63 A D E7 A D E7
f No le lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar.

65 A D E7 A D E7
 ¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

67 A D E7 A D E7 E7 A
 ¡De cla - ri - nar! ¡De cla - ri - nar!

Anexo 7. Conceptos usados en la elaboración de los arreglos vocales

- Agilidad vocal: Capacidad de cantar de manera fluida.
- Calidad vocal: Aspecto que permite evaluar diferentes características de la sonoridad de una voz, como la nitidez del sonido, el grado de tensión, entre otros.
- Constricción vocal: Cualidad de una voz emitida con mucha tensión y dificultad.
- Rango vocal: Conjunto de notas que puede producir una voz, desde la más grave hasta la más aguda.
- Registro vocal: Configuración específica de la fonación por la que se puede producir un grupo de notas.
- Registro falsete: También llamado M2. Configuración vocal donde los pliegues vocales vibran rápido, teniendo poco contacto entre sí. Con este registro se produce el rango vocal inmediatamente más agudo a la voz hablada. Produce un sonido ligero.
- Registro modal: También llamado M1. Configuración vocal con la que se produce el rango de voz hablada. Produce un sonido pesado y grueso.
- Registro silbido: También llamado M3. Configuración vocal donde no hay vibración total de los pliegues vocales. Produce un sonido similar al silbido.
- Tesitura. Región de las notas más cómodas que puede cantar una voz dentro de su rango vocal.
- Timbre vocal. Cualidad diferenciadora de una voz. Análogo a “color”.