

# EL JUEGO VOCAL EN LA EDUCACIÓN INFANTIL Y PRIMARIA

## *Vocal play in early childhood and primary education*

---

NATALIA MOTA IBÁÑEZ

Facultad de Educación de Palencia.

Avenida de Madrid 50, 34004 PALENCIA.

Universidad de Valladolid

[natalia.mota@uva.es](mailto:natalia.mota@uva.es); [natsmotai@yahoo.es](mailto:natsmotai@yahoo.es);

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9032-058X>

Recibido/: 31/01/ 2018. / Aceptado: 22/03/2018

Cómo citar: Mota, N. (2018). El juego vocal en la educación infantil y primaria. Tabanque: Revista Pedagógica, 31. p. 59-78

DOI: <https://doi.org/10.24197/trp.31.2018.59-78>

---

**Resumen:** La música, consustancial al ser humano, es un elemento de interrelación y desarrollo que fomenta las capacidades para el progreso comunicativo en cualquier ámbito social. Valoramos la voz como un elemento básico de la expresión musical. En la aplicación didáctica del aula trataremos de guiar el proceso natural y evolutivo de la expresión sonora potenciando la maduración de los sistemas neurofisiológicos y usos vocales en la educación musical infantil y primaria a fin de retroalimentar la expresión creativa desde la voz. Se utilizarán propuestas creativas fundamentadas en determinados referentes artísticos cuyo carácter potenciará el desarrollo de la naturaleza sonora y musical en edad infantil.

**Palabras clave:** Juego vocal; Voz; Educación musical; Improvisación; Creaciones musicales.

**Abstract:** The music consubstantial to the human being, is an element of interrelation and development that promotes the capacities for the communicative progress in any social field. I value the voice as a basic element of musical expression. In the didactic application of the classroom we will try to guide the natural and evolute procedure of the sound expression, promoting the maturation of neurophysiological systems and vocal uses in music education in order to provide feedback to the creative expression of child from the voice. Creative proposals based on certain artistic references will be used whose character will allow to assess the sound and musical nature of children.

**Keywords:** Vocal play; Voice; Musical education; Improvisation; Musical creations.

**Sumario:**1. El Juego. 2. La Voz. 3. El Juego vocal. 4. Ámbito educativo: maestro y voz. 5. Aplicaciones prácticas. 6. Consideraciones finales y conclusiones

**Summary:** 1. Play. 2. Voice. 3. Vocal play. Educational field: teacher and voice. 5. Practical application. 6. Considerations finals and conclusions

---

Las disciplinas artísticas -de gran importancia en la enseñanza del niño- forman el gusto, la sensibilidad y dan acceso al patrimonio artístico y cultural

desarrollando la expresión y la creación. Entre las disciplinas artísticas, se ha privilegiado en la escuela la educación musical y las artes plásticas. La percepción de los sonidos y ritmos del exterior y del propio interior del cuerpo, hace presente la música en el ser humano. Cada niño la posee y refleja su singularidad a través de su propia voz. La voz es el músculo del alma solía decir Roy Hart con las palabras del poeta H.W. Longfellow (Pikes, 2004).

El instrumento igualador del ser humano en cuanto a desarrollo musical es su propio cuerpo-voz. Igualador evolutiva y socialmente, puesto que con independencia de su marco cultural, desarrollo educativo y económico al que pertenezca, siempre podrá desarrollar sus ideas musicales mediante su cuerpo-voz como fuente de identidad y primer recurso instrumental en ejercitar.

Cerremos los ojos por un momento y tratemos de imaginar a seres humanos de una época muy remota, quizá anterior al momento en que el lenguaje hizo su aparición... Y ahora tratemos de imaginar cómo se las debieron de ingeniar para expresar esos estados de los que ya eran conscientes. Tal vez soltaban gritos de arrebato o de bienvenida, gritos para reunirse, gritos de júbilo, o de lamento, que invitaban al duelo y la aflicción. Quizá fueran como un murmullo arrollador, o como un canto, puesto que el sistema vocal humano lleva incorporado un instrumento musical (Damasio, 2010, p.440).

Independientemente del idioma y con anterioridad a este, el ser humano se expresa y comunica con lenguajes preverbales corporales y vocales (Davis, 1981, p. 164). El desarrollo de la expresividad connatural del cuerpo y la voz ha pasado, de manera generalizada, a un segundo plano debido a la primacía dada al lenguaje como contenedor de significados para la comunicación de contenidos determinados (Malmberg, 1974, p.123).

## **1. EL JUEGO**

Hablamos de lo relativo al juego con el adjetivo lúdico, de la raíz latina ludus, mientras que el vocablo juego toma forma directa desde la raíz vulgar jocus/iocus, que alude a la broma y la burla como diversión. En otras lenguas el término jugar, jouer en francés, play en inglés o spielen en alemán, contiene además de lo lúdico, lo musical, el significado de sonar, practicar, tocar un instrumento, el sentido de la interpretación que junto al valor de la diversión presenta la burla como fingimiento o pieza teatral. Toma así especial relevancia la traducción de su uso en cada contexto que ayuda a tratar de comprender o completar dinámicas de desarrollo y aprendizaje.

Varios son los autores que han considerado el juego como actividad inherente del ser humano y facilitadora de su desarrollo, confiriéndole aplicación desde una

perspectiva educativa, como Piaget (1961) o Vigotsky (en Wertsch 1988). Sin embargo, el término pese a su acogedora amplitud de significado, ha creado también cierta controversia en cuanto a la aplicación educativa se refiere.

El juego ofrece un amplio campo de aprendizaje y puede generar ciertos hábitos. Mantener la esencia lúdica del juego, que reside en el hecho de ser una actividad libre de la inteligencia, va a depender de la actitud, del deseo de recrearse en el mismo. San Agustín concreta el valor educativo del juego en el principio de búsqueda de conocimiento del mundo y de la vida para poder realizar cualquier recreación. El juego es, por tanto, un motor de aprendizaje, no una herramienta directa de producción, lo que le permite estar al margen de aciertos y errores, pues su origen, esencialmente gratuito como necesidad vital, lo libera del infortunio.

El hecho de que distintos sectores laborales recurran a juegos de simulación para promover la comunicación, la comprensión de situaciones complejas y la toma de decisiones, lleva a la reflexión de abordar la importancia del juego desde las primeras etapas educativas como principio evolutivo no condicionado para la generación de las sociedades del mañana (d'Ormesson, 1991).

¿Qué es un juego, en efecto, sino una actividad cuyo origen primordial, es el hombre, cuyos principios el hombre mismo plantea y que no puede tener consecuencias sino de acuerdo con los principios planteados? Desde que el hombre se considera libre y quiere usar su libertad...su actividad es un juego: ...plantea él mismo el valor y las reglas de sus actos y no consiente en pagar sino de acuerdo con las reglas que él mismo ha planteado y definido (Jean-Paul Sartre-El ser y la nada- en Scheines, 1991, p.20)

### **1.1. La música como juego**

La relación del hombre con la música en cualquier edad y estadio, guarda relación con las distintas definiciones de juego antes vistas. En las formas de actividad lúdica infantil definidas por Piaget (1961) encontramos correspondencia con tres aspectos de la práctica musical: la exploración de las fuentes sonoras para la ejecución como dimensión sensorial, la significación y la regla.

La investigación del sonido y del gesto no es sino un juego sensorio-motor, la expresión y la significación en música se aproximan al juego simbólico y la organización es un juego de regla. He aquí que este análisis es una idea clave del despertar musical. (Delalande, 1995, p.15-16)

El juego musical y sus funciones se corresponden con diferentes edades del niño. Delalande (1995, p. 15- 28) analiza este desenvolvimiento musical del niño en relación a las etapas evolutivas estudiadas por Piaget (1961):

JUEGO	EDAD	CENTRO DE LA ACTIVIDAD
SENSORIO-MOTOR	Hasta los dos años	Sonido y gesto
SIMBÓLICO	Infantil	Carácter simbólico
DE REGLA	Final de Infantil y Primaria	Ejecución musical del juego reglado

Tabla 1. Etapas del juego según Piaget tomado de Delalande (1995, p.15-28)

El juego sensoriomotor de los niños se conoce también como juego de ejercicio. A través de la experiencia sensorial y motriz, el niño se adapta al entorno y adquiere una serie de esquemas motrices. Abarca aproximadamente hasta los dos años, edad en la que Piaget indica que el niño repite gustoso y sin necesidad inmediata una serie de movimientos, gestos que llevan ligada una experiencia sensible. El niño experimenta su movilidad y la relación del movimiento de su cuerpo con el entorno y con la sonoridad. Esta experiencia es similar a la de un músico que al ejercitarse adquiere ciertos automatismos motrices (Delalande, 1995, p. 17-18-20) y cuya motivación y experiencia sensorio-motriz le produce deleite.

El “sí, mágico” teatral de Stanislavski (1979) tiene su versión en el juego simbólico del niño, que imita -adaptado a su manera- lo real. También en la música encontramos esa imitación de lo real, en la estructura, en la forma, en la asociación de los sentimientos a movimientos determinados y a la respiración. Los gestos, que expresan y caracterizan emociones, son también parte ineludible de la música. Las conductas musicales que generan estos gestos y sonidos, tienen una intención simbólica (Delalande, 1995, p 21-22).

La satisfacción intelectual del compositor al generar el discurso musical en base a unas pautas estilísticas y armónicas, así como la del intérprete y también la admiración del público al seguir las líneas melódicas que se cruzan, consolidan la música como juego de regla placentero. (Delalande, 1995, p. 22-23)

La música culta presenta distintas evoluciones de las reglas internas para conseguir un simbolismo concreto, el cual precisa un dominio del estado sensoriomotor previo. La música concreta supone una vuelta al gesto y al sonido por el sonido, aunque también ha realizado su ciclo evolutivo. Este orden, presente en la evolución del niño según las edades que indica Piaget, puede verse variado y simultaneado en determinadas músicas actuales por la influencia de la moda. (Delalande, 1995, p. 25).

## 2. LA VOZ

Cuando nos referimos a la voz, nos referimos a la identidad sonora de las personas, el reflejo expreso de la personalidad: el llanto, la risa o los gritos son actividades vocales propias de estados emocionales. Además, el estado emocional de base matiza la expresión del habla, por eso la voz es instrumento de expresión del yo. Lo que Le Huche (1978) llama “proyección vocal” es la modificación de diversas características de la emisión vocal (velocidad, matiz, articulación prosódica, coloración vocal y gesto asociado) que acompañan a la intención de la comunicación oral, por esta razón la voz se considera instrumento de afirmación del yo (Cornut, 1985, p.69-70).

También hacemos referencia a la herramienta soporte de la comunicación a través del lenguaje y del flujo expresivo como creación artística. En la relación del hombre con la música podemos decir que la voz es el único instrumento que el hombre debe aprender no solo a tocar, sino a percibir y acomodar en su continua formación y correspondientes variaciones, fruto del desarrollo y del estado integral de la persona en su cuerpo y psique.

Sin embargo, el fenómeno cultural incide codificando la actividad vocal en función del idioma y de los valores de apreciación cultural de cada sociedad. De este modo, se moldean las posibilidades de la función fonatoria que el niño emite desde su nacimiento hasta los cinco o seis meses, de manera común a cualquier origen racial y social. Es decir, el niño se decantará por la reproducción mimética de los ejemplos vocales suministrados en el entorno familiar, escolar y sociocultural. El código cultural incide incluso en la asimilación de timbres y emociones, contribuyendo a la variedad expresiva vocal (Cornut, 1985, p. 73-74).

La voz es un ser vivo, como prolongación sonora de la persona, como sonorización de su respiración, como instrumento de estructuras celulares con la posibilidad de coordinarse produciendo diferentes resultados. Es un instrumento dúctil que se compone de la gestión en múltiples planos de vivencias de índole psíquica, física y mental. La articulación de dichos planos conforma el sofisticado juego vocal.

Resulta imposible hablar del juego vocal sin referirse a la ruta auditiva. Un sonido es una masa de aire en movimiento por las vibraciones de la materia. Nosotros lo percibimos gracias a nuestro sistema auditivo compuesto de tres partes, oído externo, oído medio y oído interno. El Órgano de Corti, transduce las vibraciones exteriores en impulsos eléctricos que circularán por el nervio acústico hasta el cerebro. En suma, dos fases esenciales en la percepción del sonido: primero

el fenómeno puramente físico de transmisión de vibraciones, luego el tratamiento de estas vibraciones en sensaciones, ideas, imágenes, por el cerebro.

El ser humano tiende a expresar su propia reproducción de lo que percibe. Este es el hecho diferencial básico: la percepción, única, personal e intransferible, pero comunicable a través de diferentes expresiones artísticas, literarias, pictóricas, musicales... Todo desarrollo tiene más o menos claro un referente que irá variando a medida que el conocimiento humano profundiza. El desarrollo de la expresión vocal, es complejo y tiene su propio mecanismo dinámico y creativo. Lauthère-Clemént (2006) considera que:

La mayor parte de los padres no reconocen como musical el vocabulario sonoro que producen los niños al jugar. Consideran la música como un arte difícil que no pueden abordarse sin estudio técnico previo. Sin embargo, los niños, si no se les impide, juegan todo el día con sonidos. ¿Improvisan o se divierten? ¿Cuál es la diferencia? En la clase ¿los niños pierden su tendencia natural para el juego sonoro? ¿se puede volver a retomar y enseñar la improvisación? (p.11)

### 3. EL JUEGO VOCAL

El juego vocal es, por un lado, una caja de piezas sonoras como si de un mecano se tratara. Con la diferencia de que es la persona quien genera las piezas del mecano sonoro, quien las genera y transforma, con un trasfondo en cada etapa de su desarrollo, una necesidad psico-fisiológica o voluntad diferente que conforma las características del juego vocal. El juego vocal forma parte del juego musical.

Renard (1982) afirma que la música ha nacido del juego. Encontramos vestigios del juego musical en el vocabulario, en su agrupación y forma, en el gusto por la sonoridad y la producción, en el estímulo de la organización rítmica.

No cabe duda que, al igual que el niño, los primeros inventores de la música, han emitido sonidos con la voz o manipulando objetos gratuitamente, por simple placer, sin idea formal a priori. El encadenamiento de los sonidos no obedecía a ninguna estructura preestablecida. Al principio, el placer de esta actividad residía en la exploración, después a fuerza de tentativas, repeticiones, el “músico” ha debido percibir intuitivamente las diferencias, estando siempre ligadas a su actividad física. (Renard, 1982, p.95)

El juego se va concretando en la acción, a través del ajuste de la emisión por la escucha. La escucha y el gesto promueven la continuidad del juego musical y vocal. Se trata de una interacción inmediata entre la percepción y la acción del emisor. La atención guía la actividad emisora a través de la percepción sensible del desarrollo temporal y energético del sonido percibido. Se trata de operaciones casi automáticas

que transcurren entre la acción y la percepción y que evidencian las representaciones mentales incitando a diferenciar los elementos percibidos. “La repetición de un mismo acontecimiento percibido y la variación que realiza el emisor, crea otro acontecimiento que nosotros estamos obligados a llamar musical (Schaeffer, 1966, p.45).

La capacidad de realizar gestiones abstractas, de establecer criterios de semejanza y variación, de realizar representaciones mentales a partir de hechos sonoros concretos y orgánicos hace posible el juego musical y vocal. “La invención mental es entonces una conclusión, emerge lentamente de la invención motriz con ayuda de sugerencias de la misma actividad, sobre todo cuando hay modificaciones del ambiente o se produce un descenso de tensión lúdica” escrito a propósito del niño pequeño (Chateau, 1975, p.83). El niño retoma con frecuencia la exploración motriz primitiva a lo largo de su invención musical, lo que guarda semejanzas con el proceso compositivo musical.

La percepción orgánica de la relación entre el gesto y la composición sonora permite al niño estructurar la calidad de los sonidos que incorpora en su práctica musical y vocal (ritmo, matiz, frecuencia, etc). Schaeffer (1966, p.45) observa los juegos musicales y los agrupa en función de su naturaleza explícita -ritmos y alturas- e implícita -timbres e intensidades-.

El desarrollo del potencial vocal musical se puede observar en músicas como el jazz, también el pop y en las músicas extraeuropeas, donde prevalece la experiencia práctica del juego instantáneo sobre la ejecución de una pauta escrita ejecutada. Obviamente, la escritura musical no puede recoger todas las indicaciones de la producción orgánica, lo que no indica que no deban tenerse en cuenta. La improvisación es una herramienta de gran valor para conocer y flexibilizar el propio juego vocal.

El juego vocal de cada cultura, como sonoridad idiomática, guarda unos rasgos particulares en cuanto a frecuencias, producción tímbrica de resonancias, agrupación rítmica o curvas prosódicas. Es la capacidad de abstracción y refinamiento lo que establece esta prevalencia de unos rasgos dentro del registro de juego, limitando la percepción de otros. Esta selección de parámetros privilegiados es previa e independiente de la escritura musical.

### **3.1. Génesis y desarrollo de la voz -juego vocal del niño**

En cuanto a la génesis de la voz (Cornut, 1998, p.61-62) la actividad vocal nace y se transforma a lo largo de toda la vida. Una parte de la vocalidad del niño

tiene que ver con la herencia genética tanto en lo estructural como en lo identitario o correspondiente a la personalidad, pero, dada la gran capacidad vocal mimética de los primeros años de vida, el entorno en que se desarrolla el niño tiene una gran influencia sobre su desarrollo vocal y la adquisición del lenguaje. Por otro lado, expresar emociones fundamentales a través de la voz es una actitud innata en todo ser humano. La expresión vocal se adapta diversificándose a medida que los estados emocionales se hacen más complejos.

Al realizar un breve recorrido por la evolución de la actividad vocal del niño se puede comprender como la acepción “juego vocal” va variando, desde el juego instrumental en su articulación fisiológica, hasta la definición coloreada del sonido, y la adquisición de la comunicación impregnada de expresión.

Puede considerarse el grito de activación del diafragma y adaptación del sistema respiratorio al mundo externo, como primera actividad vocal del ser humano. Durante las primeras semanas el grito forma parte de las reacciones motrices del niño ante las necesidades orgánicas. La actividad vocal de tipo lúdico aparece a partir del tercer mes. Cornut (1998) explica las diferencias entre los balbuceos o juegos vocales y la primera etapa vocal del grito:

Estos sonidos no tienen significado y no reflejan aún el deseo de comunicarse con el medio. Expresan simplemente el bienestar y acarrear un placer sensitivo motor que impulsa al niño a reproducirlos. Las características acústicas de estos “juegos vocales” son muy diferentes de las de los gritos: intensidad menor, frecuencia menos alta, modulaciones más dulces. De alguna forma el niño explora sus posibilidades vocales de forma desordenada pero muy rica, al azar de las posiciones que descubre al jugar con sus órganos vocales. Es difícil clasificar estos sonidos; algunos son semejantes a vocales o consonantes pero su estructura no es estable. (P.63)

La siguiente etapa evolutiva de la vocalidad viene promovida por la mimesis de los sonidos escuchados, dirigiendo así la atención para ubicar las adquisiciones sonoras acorde a los modelos que se presentan ante el oído del bebé de unos siete meses. El factor afectivo es primordial, sobre todo en esta etapa, copia de manera generalizada los patrones maternos. El niño capta a la perfección la carga emotiva del mensaje de la madre (alegría, ternura, miedo, enojo). De manera correspondiente a la evolución neuropsicológica, el niño imita mejor la voz (timbre, contorno melódico, aspectos rítmicos) que la palabra. A partir del año y medio comienza la preponderancia lingüística a través de la correspondencia de las palabras para designar los objetos y la generación de frases breves. Al comienzo, la curva de frecuencia o entonación y la intensidad revelan el estado afectivo del instante.



No obstante, ineludiblemente la función lúdica y la función expresiva ceden progresivamente en importancia a la función representativa. La voz pierde en espontaneidad y libertad lo que la palabra gana en precisión. La educación tiende a enseñar al niño a expresar por palabras y frases lo que antes expresaba por la voz. No obstante, en ningún momento la expresión vocal pierde por completo sus derechos; así, el escolar, al salir de clases, recobrará en el patio de recreo toda su exuberancia sonora (Cornut, 1998, p.65).

La entonación variará a lo largo del crecimiento por múltiples factores, uno fisiológico, el descenso progresivo de la laringe hasta la maduración hormonal que da paso a la etapa adulta. Otros factores se corresponderán con la expresión como reflejo de la disposición y pulsión interna.

<b>Etapa</b>	<b>Manifestación vocal</b>	<b>Estructuración</b>
Nacimiento	Grito adaptativo	Principio funcional
Primeras semanas	Grito motriz orgánico	Expresión de necesidades
Tercer mes	Baluceo, laleo	Juego vocal, principio lúdico
Séptimo mes	Fonación mimética	Principio de voluntad dirigida en la emisión
Año y medio	Inicio de la palabra representativa	Comienzo de la preponderancia de la palabra sobre la voz

Tabla 2. Desarrollo vocal hasta los 18 meses

#### **4. ÁMBITO EDUCATIVO**

La enseñanza se basa esencialmente en lo vocal y precisa de la capacidad del niño para percibir el mensaje transmitido. El niño debe poner en práctica los hábitos de escucha, concentración, discriminación y análisis auditivo previamente a la comprensión del mensaje. Si estos hábitos no son entrenados y desarrollados, la comunicación puede verse alterada.

La voz, como cualquier otro instrumento, precisa de una mecánica de tres elementos: un objeto que vibre, un mecanismo que desencadene la vibración y un sistema amplificador de resonancia. Comprender esta mecánica ayuda a comprender el propio órgano vocal y hace posible guiar el trabajo vocal desde el conocimiento de la respiración o puesta en marcha del sonido, la exactitud de los sonidos como trabajo sobre la producción sonora, y la búsqueda de resonadores como trabajo sobre el sistema de amplificación. Estos tres dominios combinan la

interacción nerviosa y muscular compleja que revela la importancia del trabajo corporal asociado a la búsqueda sonora como fuente de conocimiento y dominio de sí mismo desde la relajación, la concentración, la posición, la atención...En los momentos iniciales se introduce al niño en la exploración sonora sin utilizar la nomenclatura convencional hasta que hayan asimilado los conceptos. Para estimular al niño a utilizar la música y su instrumento vocal, el maestro debe promover la toma de conciencia y asimilación de los diferentes parámetros musicales mediante la propia acción del niño de manera estimulante, lúdica, expresiva o creativa. El niño se hace dueño de su aprendizaje desde la experimentación propia.

Que la voz sea instrumento de expresión y de afirmación del yo, no quiere decir que forzosamente tenga que expresar de manera explícita la alegría o la tristeza como copia musical de un sentimiento, traduciendo el supuesto comportamiento de este, sino que más bien hace surgir en sonidos, las variaciones íntimas de la manera de ser o estar de la persona, en el tiempo. La dinámica imprimida al sonido traduce la tensión interior de la persona al objeto resonante (voz o instrumento), por ello, esta expresión musical, vocal o instrumental, está directamente enlazada al estado emocional de la persona (del niño que juega con su voz, objetos o instrumentos, del adulto creativo en su expresión o del músico intérprete).

En la alusión al juego como prueba improvisada de sonoridades, el sentido general aparece en la acción misma a medida que evoluciona el juego, es decir, en la práctica del discurso improvisado. Cuando es un niño quien realiza este juego, la regla es la de la experimentación por la experimentación en una primera etapa, el juego por la sensación, por el sonido. En una segunda etapa ya comienza a tener relevancia saber escoger la agrupación de sonidos con un fin expresivo de comunicación con el entorno. En una tercera etapa, el juego de regla gobierna la experiencia estética. El cómputo general de estas tres etapas de aprendizaje conforma la musicalidad del niño (Renard, 1982, p.100).

Otra de las características inherentes al ser humano es el canto, juego vocal expresivo de principio estético por excelencia. “La voz cantada del niño nace con su voz hablada” (Cornut, 1998, p.86). En la escuela se pueden potenciar y desarrollar las características vocales mediante prácticas diversas y canalizar así de manera saludable, lúdica y creativa la necesidad expresiva del niño como desarrollo de su personalidad y afirmación de sí mismo.

El mecanismo vocal que el niño usa al cantar suele corresponder al de su voz hablada. La mayor parte canta y habla con “voz de cabeza” con un timbre bastante ligero; por el contrario, aquellos que cuentan con una voz hablada grave y ronca

cantan con un mecanismo que corresponde más bien a la “voz de pecho”, suben mal el tono y tienden a forzar la voz y desentonar. (...) Cuando el niño participa con regularidad en un coro o sesiones de canto, su calidad vocal mejora y la extensión se hace mucho más amplia (Cornut, 1998, p.86-87).

El canto supone un asentamiento en la expresión y un ordenamiento de coordinaciones (órdenes neuronales, sincronización de micromovimientos musculares). La coordinación fonorespiratoria regida por la audición precisa determinado nivel de concentración y de atención sostenida. El papel del maestro es en cada momento el de una guía referencial, que cuenta a su favor con el elemento de la admiración y la entrega afectiva del niño, en mayor medida en la etapa de educación infantil y comienzo de primaria, donde se asimilan aprendizajes con gran adhesión. La producción sonora del maestro es también un referente continuo de manera más evidente en la práctica coral.

(...)La calidad vocal de los grupos de canto depende en parte de la propia voz del director del coro, pues el papel del mimetismo es muy importante, sobre todo cuando el aprendizaje se produce por audición. El dirigente disfónico de un coro se arriesga por lo tanto a escuchar, a menudo sin saberlo, sus propios defectos reproducidos por sus cantantes (Cornut, 1998, p.87).

Para promover el desarrollo vocal del niño en el ámbito escolar de manera flexible y con objetivos asequibles a cualquier nivel, se presenta a continuación una base de juegos vocales sobre la que el maestro puede estructurar otras prácticas.

## **5. JUEGOS VOCALES. APLICACIONES PRÁCTICAS**

El nombre de Juegos Vocales alude a un conjunto de actividades de invención musical tendente a utilizar las posibilidades de la voz en todas sus dimensiones. La voz responde a la dinámica de las interacciones sonoras y corporales de los miembros del grupo que las practica. El carácter de juego se concreta en la motivación creada por la esencia lúdica a través de las reglas fijadas.

Los Juegos Vocales tienen varios objetivos esenciales:

- Desarrollar las facultades de escucha musical y adquirir dominio de los fundamentos musicales a través de la actuación propia sobre el sonido.
- Conocer el hecho creativo individual y colectivo, y las formas no convencionales.
- Desarrollar la socialización.

- Comprender que en el desarrollo del juego (el niño) no pierde nada: no es juzgado, forzado ni ignorado.
- Tomar en cuenta al individuo, tal cual es, con sus fuerzas y sus debilidades, con su cercanía personal a la música, y cómo accede a los conocimientos nuevos, así como a su relación con el prójimo.
- Promover la proposición de nuevas reglas de juego adaptadas al grupo.

Hay una serie de cuestiones a tener en cuenta en los juegos vocales:

- El objetivo principal es la expresión individual del niño. Las indicaciones del juego deben invitar al niño de manera que participe involucrándose con ganas. El educador debe dar seguridad y reforzar al niño en cada intento.
- Para conseguir el objetivo, deben respetarse las consignas del juego y tenerse presente la búsqueda continua de la calidad vocal.
- El silencio forma parte de la música.
- El maestro dirige el juego, pero debe pensar en lo que cada niño puede tratar de dirigir al grupo y hacer de modo que el grupo se dirija solo.
- La participación activa del maestro junto a los niños aportando sus competencias personales y su fantasía para la creación tiene efecto dinamizante y desbloqueante para los niños.
- Cada juego será bastante corto si se quiere que el niño dedique, todo el tiempo, toda su atención.
- El trabajo en dos grupos, uno que hace y uno que escucha, puede ser muy positivo.

En el planteamiento escolar del trabajo vocal se debe tener en cuenta incorporar en primer lugar un calentamiento corporal seguido de un calentamiento vocal. Estos calentamientos incorporan de forma sistemática una parte de escucha musical, que forme parte de actividad dirigida, libre o de relajación.

El planteamiento realizado por Reibel (1984) en “Juegos vocales” estructura el desarrollo vocal contemplando los siguientes apartados: la respiración (p.41-42), el movimiento en el espacio, el grito frente al silencio, las dimensiones del sonido, el juego con la palabra, el texto hablado y cantado y, la idea musical.

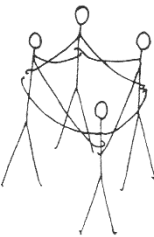
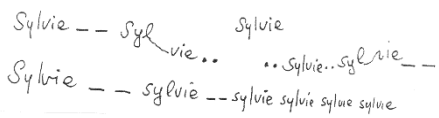
Juegos de respiración	
<p><i>El huevo</i></p> <p>Objetivos de trabajo: Respiración, control corporal, pertenencia al grupo.</p> <p>Consigna: los niños forman pequeños círculos de cinco a seis personas. Cada uno tiene cogido a su compañero por la cintura. Los brazos por detrás de la espalda. Las manos puestas sobre los costados para sentir bien la respiración. Cada uno va a respirar silenciosamente a su ritmo, tratando de percibir bien el ritmo de sus compañeros. Poco a poco el grupo deberá encontrar una pulsación respiratoria común.</p>	
<p><i>El fuelle</i></p> <p>Objetivos de trabajo: Respiración, control corporal, pertenencia al grupo, el silencio.</p> <p>Consigna: Los niños se reparten por la sala, tumbados boca arriba, sin tocarse, con los ojos cerrados. Cada niño respira a su ritmo, haciendo escuchar su respiración (pero sin exagerarla) en el soplo. Poco a poco, el grupo busca una pulsación respiratoria común. Atención, se debe indicar a los niños que respiren incorporando dos o tres segundos de bloqueo entre la inspiración y la espiración y entre esta y una nueva inspiración. Cuando se encuentra la pulsación común, debe tomarse conciencia de los silencios representados por los bloqueos de la respiración.</p>	
<p><i>El acordeón</i></p> <p>Objetivos de trabajo: Respiración, lectura del gesto, control corporal.</p> <p>Consigna: Los niños están en círculo y uno, como jefe, dirige la respiración a través de su gesto, simulando tener entre sus manos un acordeón. Vacía o llena el fuelle del acordeón. El acordeonista tiene libertad para llenar o vaciar el aire total o parcialmente y hacerlo con ritmo irregular. El gesto puede inmovilizarse dando lugar al silencio.</p>	

Tabla 3. Juegos vocales de respiración de Guy Reibel (1984, p.41-42)

El desarrollo vocal puede trabajarse a través del juego dirigido, jugando con las cualidades del sonido en el trabajo con las palabras. La pedagogía del Despertar Musical plantea diferentes propuestas en la aplicación educativa escolar. Algunas recogidas por Renard (1982, p.31-34), para trabajar, por ejemplo, con la duración, la intensidad, el timbre, la altura, la materia o la densidad, a través de las palabras:

Juegos	Aprendizajes
<p>Los niños lanzan, de vez en cuando, palabras de dos sílabas máximo, emitidas en diferentes alturas para promover mayor desarrollo musical. Se solicita romper el silencio conscientemente en cada intervención.</p>	<p>Este juego permite experimentar el tiempo musical a través de la relación entre las intervenciones propias de un individuo y las de los otros.</p>
<p>Los niños sentados en dos filas, cara a cara, se lanzan alternativamente una palabra corta y una palabra larga. Variando la duración de la palabra corta y la de la larga. Es preciso que las intervenciones se realicen con inmediatez, sin vacilación.</p>	<p>En este juego, que requiere una escucha atenta para la respuesta y el contraste, se trabaja sobre la dinámica del gesto vocal a la hora de variar la duración de la palabra.</p>
<p>Los niños escogen una palabra y la pronuncian dulcemente de manera continua para construir una trama. De vez en cuando, cada uno dice la palabra lo más rápido posible y a continuación se funde de nuevo entre la trama.</p> <p style="text-align: center;">Ejemplo del ejercicio realizado por los niños:</p> <div style="text-align: center;">  <p>The image shows several handwritten examples of the word 'Sylvie' with rhythmic notations. The first line shows 'Sylvie -- syl vie..' with a long horizontal line under 'Sylvie' and a shorter one under 'vie..'. The second line shows 'Sylvie -- sylvie -- sylvie sylvie sylvie sylvie' with various horizontal lines of different lengths and positions under the word, indicating different rhythmic patterns and durations.</p> </div>	<p>El objetivo esencial de este juego es promover que los niños inventen ritmos diferentes en la forma de decir las palabras para crear interesantes encadenamientos de tiempo y contratiempo.</p>
<p>Todos los niños realizan una trama continua, diciendo una palabra. De repente, un niño lanza la misma palabra más fuerte y debe establecerse un silencio total. Tras un tiempo de silencio vuelve a establecerse la trama.</p>	<p>Este juego permite a los niños sentir la duración necesaria y suficiente de un sonido, el momento en el que es preciso realizar una ruptura o un cambio de ritmo.</p>
<p>Un niño, como director de orquesta, indica las variaciones de intensidad a los otros niños que cantan una trama con una palabra previamente determinada.</p>	<p>Este juego permite experimentar la conexión del gesto con la intensidad de la producción vocal de los otros. Desarrolla la atención y la escucha.</p>
<p>Buscar todas las maneras de decir una palabra deformando las sílabas (alargarlas, acortarlas, más agudo o</p>	<p>En esta práctica se promueve la experimentación tímbrica, la improvisación y el trabajo con la</p>

más grave), hablando de nariz, de garganta, etc.	imaginación.
Jugar con las alturas de las sílabas de las palabras modificando las alturas habituales.	Se flexibiliza la voz ampliando la extensión vocal frecuentada en el habla y se analiza la incidencia de la variación en la imagen del contenido transmitida.
Componer tramas sonoras escuchadas, utilizando solamente algunas sílabas de las palabras originales.	La nueva composición tendrá una cualidad sonora determinada por una materia precisa.
Primero se realiza un juego de acumulación: se escoge una palabra, comienza un niño a decirla y se va incorporando cada vez un niño más. Después, se alterna la frecuencia con que los niños dicen la palabra: de vez en cuando o más a menudo.	En este juego se experimenta la variación de la densidad.

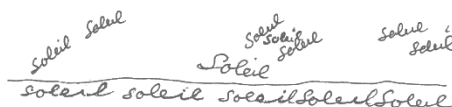
Tabla 4. Juegos vocales con la palabra, de Claire Renard  
Explicación de elaboración propia

Otras propuestas de juego vocal creativo son las siguientes:

*Trama + palabra de vez en cuando* (Renard, 1982).

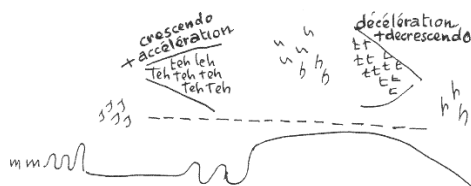
Los niños interpretan una trama constituida de una palabra. Cada uno dice la palabra a su propio ritmo, pero de una manera decidida anteriormente por todos y para todos, por ejemplo, estirando la palabra o, al contrario, diciéndola muy rápida. De vez en cuando, cada niño, cuando siente el movimiento propicio, hace emerger la palabra más fuerte que la trama, después se funde de nuevo en la trama. Si los niños están sentados en el suelo, pueden levantarse al momento en que lanzan la palabra después muy rápidamente se vuelven a sentar.

El orden de intervención no está fijado al comienzo, puesto que las intervenciones deben nacer del juego mismo (Renard, 1982, p.53). Ejemplo del ejercicio realizado por los niños:



*Partitura de las consonantes:* (Clase de perfeccionamiento, Andrea Cohen)

Los niños buscan obtener sonidos largos y sonidos cortos utilizando únicamente consonantes. Después organizan una partitura: los sonidos largos se realizarán con m y s, los sonidos cortos con t, n, b, h. Los sonidos largos se mantendrán sin interrupción. Los sonidos cortos serán repetidos un número de veces preciso, determinado al principio según una cierta dinámica. Antes de llegar a la construcción de la partitura, los niños han trabajado sobre los ritmos que tienen que dar a las consonantes breves, así como las dinámicas a dar a los grupos de sonidos -aceleración, retardo, intensidades-. También han decidido la evolución dinámica de los sonidos largos (Renard, 1982, p.66)



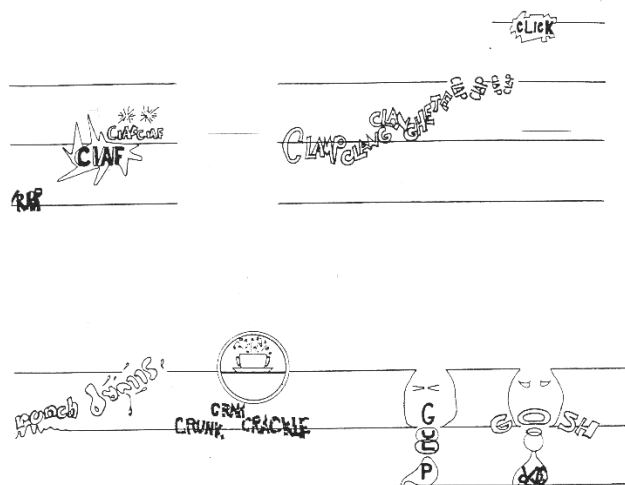
*Partitura realizada por los niños.*

Renard (1982, p.34) comenta que la edad de aplicación de cada juego, o la adaptación y creación de nuevos juegos en la base de los expuestos, queda bajo la determinación del maestro. El progreso de los niños se mide por la calidad y la precisión de la escucha. Si los niños son capaces de hacer una improvisación sin jugar todos al mismo tiempo, sino escuchando, respondiendo, y creando acontecimientos musicalmente interesantes, entonces, han adquirido una conciencia musical. Estos juegos vocales ponen también en juego tanto la escucha como la maestría del gesto y la socialización del niño en el grupo.

#### *Stripsody* de Cathy Berberian (Gráfico de Roberto Zamarin)

Es una música hecha a partir de onomatopeyas que surgen de los dibujos de unas tiras gráficas o cómics.





La sonorización del movimiento es netamente vocal. Jugar con las onomatopeyas puede parecer una práctica elemental, sin embargo, la propuesta tiene por objetivo que la organización de las dinámicas en el tiempo y en el espacio guarde un sentido musical dentro de este trabajo compositivo de creación musical que manipula directamente las frecuencias, intensidades, velocidades, respiración y puntos de apoyo dinámicos de la articulación sonora.

Es natural que los niños acompañen el sonido onomatopéyico que hacen con la voz, con un gesto del cuerpo que funciona como apoyo para imprimir al sonido vocal, una dinámica precisa, justa y rica. Los niños generan un repertorio de onomatopeyas acorde a la calidad energética de los sonidos. La sugestión visual de la imagen de la onomatopeya incide directamente en la producción sonora. Seleccionan las onomatopeyas que aportan una curva dinámica general coherente que fluye, con instantes de suspensión, silencios, repeticiones... Pueden anotar los sonidos que no precisan estilización. Los sonidos pueden encadenarse en función de lo que se escucha y no de lo que se ve (Renard, 1982, p.44-45 y 135)

#### *Stimmung* de Stockhausen

Esta obra vocal consiste en una serie de variaciones sobre los timbres y armónicos de una sola nota. Cuatro cantores (dos hombres y dos mujeres) desarrollan una línea casi continua de estas variaciones.

Con los niños se puede jugar sobre los cambios de timbres a través de un sonido continuo. Ellos mismos siguen, en general, estas variaciones cantando al mismo tiempo que escuchan. Toman el hecho mismo de cambiar la posición de los labios y la boca como un juego en sí.

Se pueden variar los timbres por simple deformación de la boca, o partir de una vocal por ejemplo a y encadenar sobre e, i, o, u ò consonantes y vocales.

Se pueden repartir los timbres a los niños en varios grupos, que pueden sonar conjuntamente o de manera alternativa. Es esencial preservar la noción de “continuo” y que se entienda como una cinta que se alarga o se encoge. Se puede variar la velocidad y jugar con la intensidad y la acumulación. Se puede establecer cambios de timbre entre los grupos, pero no pueden variar de nota. Este ejercicio entraña un grado de dificultad alto y por ello se aconseja para niños de primaria con más experiencia (Renard, 1982, p.136)

## **6. CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIONES**

Como indica Cornut (1998) la expresión vocal nunca pierde toda su capacidad flexible, pero sí se acomoda a los entornos. Promover el uso saludable de la voz en la enseñanza es, por un lado, velar por la salud del docente en una de sus herramientas fundamentales y por otro, alimentar el gusto por el adecuado uso vocal en los alumnos y facilitar los aprendizajes a través de una expresión más completa en rasgos prosódicos, una comunicación verbal más enfática, con su gesto e intencionalidad.

Al tomar consciencia de los aportes del uso saludable de la voz, se abre la puerta a la contemplación de una comunicación más completa y de un desarrollo de la personalidad mejor asentado, más respetuoso con la diferencia y con una más amplia predisposición al desarrollo creativo y de la sensibilidad artística musical.

La propuesta fundamental de este artículo, a la luz del desarrollo natural vocal del niño, es la de animar al futuro docente a practicar y desarrollar su vocalidad de manera creativa, a conocerse más profundamente en la propia expresión sonora y en la aplicación musical de sus capacidades a través del juego vocal, despertando la expresión del gesto vocal.

El maestro puede hacer emerger la consciencia musical a partir del juego espontáneo y debe formular juegos musicales que permitan al niño hacer para percibir. Renard (1982, p.102) considera juego espontáneo toda invención del niño, incluso si se inserta en las reglas del juego propuestas en las instrucciones. Análisis y percepción global son las dos caras inseparables del juego musical y de la formación del niño. “Es jugando y puede ser solamente cuando juega, cuando el niño o el adulto es libre para mostrarse creativo” (Winnicott, 1971, p.75)

Trabajar en el desarrollo auditivo-vocal desde el juego es una apuesta motivante puesto que, desde las disciplinas artísticas y físicas, a través de actividades lúdicas de expresión y creación es posible mejorar el futuro escolar,

social y personal de los niños (Damian, 2009). Esta razón se revela como fuerza mayor para promover, entre los docentes formandos, el estímulo de ampliar su formación auditiva y su producción sonora, unida siempre al desarrollo gestual correspondiente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Château, Jean, 1975, *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*, Études de psychologie et de philosophie, Paris, Librairie Philosophique J.VRIN, p.83.
- Cornut, Guy, 1998, *La Voz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Damian, Jacques, 2009, *Jeux Vocaux*, en Musicalécole74, recuperado de [www.ac-grenoble.fr/ecole/74/musique74](http://www.ac-grenoble.fr/ecole/74/musique74)
- Damasio, Antonio (2010), *Y el cerebro creó al hombre*, Destino, Barcelona.
- Davis, Flora, 1981, *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, Madrid.
- Delalande, François, 1995, *La música es un juego de niños*, Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana.
- D'Ormesson, Jean, 1991, "Entre la alegría y el esfuerzo", en *El juego*, UNESCO.
- Laulhère-Clemént, G. (2006), *La'emotion et le geste improvise chez l'enfant. Quelle conscience en at-il. Réflexions sur l'improvisation libre "nonidiomatique"*, Boesch, R., Rossé, F., Bosseur, J., Petit, D., y Savouret, A., (Comps). París, Ariam, (p. 11-19)
- Le Huche, François, 1978, *Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole*, Paris, OVEP.
- Malmberg, Bertil, 1973, *La lengua y el hombre. Introducción a los problemas generales de la lingüística*, Ediciones Istmo, Madrid.
- Mauriras-Bousquet, Martine ,1991, "Un oasis de dicha", en *El Juego*, UNESCO.
- Piaget, Jean, 1961, *La formación del símbolo en el niño*, Fondo de Cultura Económica, México.

- Pikes, Noah, 2004, *Dark voices. The genesis of Roy Hart Theatre*. Spring Journal Books, New Orleans, Louisiana.
- Renard, Claire, 1982, *Le geste musical*, Pédagogie pratique à l'école, Paris, Éditions Hachette/ Van de Velde.
- Reibel, Guy, 1984, *Jeux Musicaux. Essai sur l'invention musicale. Volumen 1: Jeux Vocaux*, Paris, Éditions Salabert.
- Schaeffer, Pierre 1966, *Traité des Objets Musicaux*, Col. Pierre Vives, Paris, Ed. Du Seuil, (p.45).
- Scheines, Graciela , 1991, “Las reglas del juego”, en *El juego UNESCO*.
- Stanislavski, Konstantin, 1979, *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires, Quetzal.
- Wertsch, James, 1988, *Vygotsky y la formación social de la mente*, Barcelona, Grupo Planeta (GBS).