

Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima

Escuela Profesional de Educación



Trabajo de suficiencia profesional

La importancia de las habilidades sociales en los estudiantes del segundo ciclo de la carrera de canto popular Artista Profesional de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas- 2020

Presentado por:

Victoria Elvira Villalobos Ruiz

Para optar al título profesional de
Licenciada en Educación con mención en
Educación Artística

Lima- Perú
2021

Dedicatoria

Dedico esta investigación a Dios y a mi entrañable hijo Víctor Martín.

Agradecimiento

En especial a Dios, a mis padres y a mi hijo

Tabla de contenido

Dedicatoria	2
Agradecimiento	3
Índice	4
Resumen	6
Abstract	7
Introducción	8
CAPÍTULO I: Marco Referencial	9
1.1 Historia de la Institución	9
1.2 Identidad Institucional	9
1.2.1 Misión	10
1.2.2 Visión	10
1.2.3 Valores	11
1.2.3.1 Valores Institucionales	11
1.2.3.2 Valores Pedagógicos	13
1.2.3.3 Valores Administrativos	16
1.2.4 Fines	19
1.2.5 Principales Objetivos de la Institución	20
1.2.6 Perfil del Docente y el Alumno	21
1.2.7 La infraestructura	24
CAPÍTULO II: Marco Teórico	25
2.1 Educación musical	25
2.1.1 Definición de educación musical	25
2.1.2 Elementos de la música	28
2.1.3 Dimensiones de la educación musical	31
2.1.4 La música y el desarrollo del estudiante	35
2.1.5 La música y el lenguaje	36
2.2 Pedagogía en la educación superior	39

2.2.1 Pedagogía musical en la educación superior	40
2.3 Teorías educativas que aportan a la música	42
2.4 Metodología para la educación musical	44
2.5 La voz y el canto	46
2.5.1 Producción vocal	47
2.5.2 Clasificación de las voces	49
2.6 La anatomía del canto	52
2.6.1 Laringe	53
2.6.2 Las cuerdas vocales	55
2.6.3 La caja torácica	56
2.7 Habilidades sociales	58
2.7.1 Habilidades sociales y la música	60
2.7.2 Componentes conductuales paraverbales o paralingüísticos	61
2.7.2.1 Volumen	62
2.7.2.2 Timbre	62
2.7.2.3 Tono	63
CAPÍTULO III: Sistematización de la Experiencia Profesional	65
3.1 Diagnóstico	65
3.2 Fundamentación	67
3.3 Objetivos	68
3.4 Destinatarios	69
3.5 Propuesta pedagógica	69
3.5.1 Programa Académico de Artista Profesional Especialidad Folklore Mención Música, Instrumento Principal – Canto, II Ciclo	69
3.5.2 Cronograma de unidades	72
3.5.3 Evaluación	74
3.5.4 Sesiones de clase	75
3.6 Cuestionario	91
3.7 Recolección de datos	92
3.8 Conclusiones	95
3.9 Referencias	96

Resumen

El presente trabajo de suficiencia profesional tuvo como propósito la aplicación de metodologías técnico-vocales en el desarrollo de habilidades sociales de canto popular. Es un trabajo de suficiencia profesional, que para verificar el logro en los estudiantes se aplicó un cuestionario-encuesta. Siendo, las sesiones de clase la evidencia de dicho desarrollo y el instrumento aplicado la comprobación de su nivel de reconocimiento por parte de los estudiantes. Además, los métodos aplicados y experiencias, que son sumamente relevantes para el desarrollo óptimo y exitoso de la carrera de un artista. El trabajo determina que la mejoría simultánea en habilidades sociales y canto popular permite a los estudiantes de dicha carrera obtener un mayor desplante en cuánto a la interpretación vocal, dominando incluso los inconvenientes que puedan ocurrir durante el contexto de escenario.

Palabras clave: habilidades sociales, interpretación, aparato vocal, tono, vocalización, volumen.

Abstract

The present work of professional proficiency aimed to apply vocal technique methodologies within development of singing's social skills. It is a work, in order to verify that the students' achievement was applied with a questionnaire-survey. Class sessions are the proof of both the development and the applied instrument implemented to check students' level of recognition. Apart from the applied methods and experiences, which are highly relevant to optimal and successful development in an artist career.

This work states that the simultaneous improvement in social skills and singing allow students from that career to earn a greater mastery regarding vocal performance, even controlling the disadvantages which may take place during concerts.

Key words: social skills, performance, vocal apparatus, tone, vocalization, volume.

Introducción

El presente trabajo tuvo como propósito desarrollar las habilidades sociales de los estudiantes de dicho ciclo, con el fin de que sepan desenvolverse y superar inconveniente los múltiples y variados inconvenientes que puedan surgir en el contexto de escenario, además de proporcionarles herramientas teórico-musicales para, de esta forma y en conjunto, lograr la excelencia en la interpretación vocal.

En el capítulo I, se desarrolla la historia de la Escuela Nacional Superior de Folklore, lugar donde se lleva a cabo este trabajo de suficiencia. Este establecimiento se encuentra en Torres Paz 1170, Cercado de Lima 15046. Inició sus actividades en 1949 y desde entonces hasta la actualidad se le han atribuido roles importantes como el estudio, formación académica, la difusión de nuestra música y danza, la preservación y conservación del folklore nacional a través de la docencia, y el registro del folklore nacional a nombre del Estado Peruano.

En el capítulo II, se hace referencia a las teorías relacionadas con el canto y las habilidades sociales. Los puntos teóricamente paralelos que hay entre ambos son los aspectos de volumen, timbre y tono. Además, tanto la voz humana como las habilidades son factores únicos de cada individuo en cuanto su desarrollo y circunstancias de vida.

En el capítulo III, se hace una descripción de la forma en que los estudiantes llevan el ciclo durante 4 unidades, de las cuales solo las últimas 2 son utilizadas para una posterior recopilación de datos. Dentro de estas 2 unidades mencionadas, hay 8 sesiones en las cuales se evidencia un desarrollo sistemático tanto teórico como práctico respecto a la producción vocal, con variados indicadores de logro, instrumentos de evaluación y herramientas.

Capítulo I

Marco referencial

1.1 Historia de la institución

La historia de la Escuela se remonta a 1949, año en que se autorizó oficialmente su funcionamiento con el nombre de “Escuela de Música y Danza Folklórica Peruana”, gracias a la iniciativa de la recordada maestra Rosa Elvira Figueroa. A partir de 1967, la institución queda a cargo de la formación académica y la difusión de nuestra cultura musical y danza nacional. En el año 1969 se le encarga la preservación y conservación del folklore nacional, mediante el estudio y la docencia. En 1975, la Escuela asume de manera formal la labor de investigación y el registro del folklore nacional a nombre del Estado peruano. En 1988 queda facultada para otorgar Título a Nombre de la Nación con rango superior y en 2002 se aprueba su actual Reglamento General, aprobado mediante Decreto Supremo. N° 054-ED-2002. En la Escuela han laborado importantes intelectuales como José María Arguedas, Mildred Merino de Zela, Josafat Roel Pineda, Arturo Corcuera, César Bolaños, y los más destacados maestros y cultores de la música y la danza tradicional como Raúl García Zárate, Jaime Guardia, Agripina Castro, Julia Peralta, Abelardo Vásquez, Carlos Hayre, Eusebio Sirio “Pititi”, entre otros. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.15)

1.2 Identidad Institucional

La Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas es la primera y única institución educativa del Perú, con rango universitario, que ofrece formación profesional docente y artística en la especialidad de folklore, en las menciones de música y danzas. Así mismo, es la única escuela de arte cuyo plan de estudios ha

sido aprobado por la Asamblea Nacional de Rectores, y que está encargada de ejecutar las políticas culturales del Estado peruano en materia de folklore. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.15)

1.2.1 Misión

La escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, es una comunidad académica con rango universitario que investiga, difunde y forma profesionales autónomos, críticos y propositivos en docencia artística y artistas profesionales. Asimismo, se nutre de prácticas culturales denominadas folclóricas, las mismas que son procesadas en metodologías y presupuestos teóricos generales con un alto contenido de nuestra multiplicidad cultural para contribuir en la construcción de un país con desarrollo diferenciado. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.15)

1.2.2 Visión

Al 2021, la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas es una universidad acreditada, de crecimiento sostenido y altamente especializada en la investigación, difusión y formación profesional en la gestión de insumos folclóricos que singularizan nuestra tradición cultural. Asimismo, es copartícipe del reposicionamiento global de geografías humanas nacionales migrantes, líder en la salvaguardia del patrimonio material e inmaterial nuestro factor indispensable en la construcción de un estado nación con referentes culturales propios. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.21)

1.2.3 Valores

Según el Plan Estratégico Institucional de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2013, p.23), dicha institución tiene los siguientes valores como guías en el desempeño y performance de la entidad, en lo institucional, pedagógico y administrativo:

1.2.3.1 Valores institucionales

El Plan Estratégico Institucional de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2013, p.23) define los valores institucionales de la siguiente manera:

- **Comportamiento Ético.** Son las consideraciones esenciales de comportamientos humanos y sociales basados en la ética, moral y buenas costumbres. Implica asumir la ética civil como la gran posibilidad de generar las competencias requeridas para ser buenos ciudadanos. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.23)
- **Solidaridad.** Se trata de la interacción de las personas a través de la cooperación mutua para lograr objetivos comunes o desinteresados. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.23)
- **Respeto.** Es la aplicación de los valores teniendo en cuenta las características de cada individuo; es decir, aceptar las diferencias, reconocer a la autoridad y siempre ceñirse a la verdad. No tolerar la mentira, calumnia y engaño. Exige dentro de las

relaciones humanas un trato amable y cortés ya que es la esencia de la socialización, de la vida en comunidad, del trabajo en equipo, de cualquier relación interpersonal. El respeto es garantía de transparencia. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.24)

- Libertad. Es un derecho natural del ser humano, gracias a ella podemos realizar nuestras aspiraciones. La entendemos como una concepción universal que la define como la capacidad para elegir, responsablemente, entre el bien y el mal. Esto implica conocer lo bueno y lo malo de las cosas y proceder de acuerdo con nuestra formación moral. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.24)

- Tolerancia. Es la capacidad que tenemos los seres humanos para aceptar la diversidad de opinión, social, étnica, cultural, política y religiosa. Es saber escuchar y aceptar a los demás, valorando las distintas formas de entender y posicionarse en la vida, siempre que no atente contra los derechos fundamentales de la persona. En términos universales, la tolerancia la concebimos como el respeto y consideración hacia la diferencia, como una disposición a admitir en los demás una manera de ser y de obrar distinta a la propia o como una actitud de aceptación del pluralismo legítimo. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.24)

- Valoración del espacio ambiental. Es el valor representado en el cuidado, recuperación y sostenimiento del ecosistema partiendo desde el microsistema propio de cada individuo, para impulsar nuestra acción académica hacia la realización de actuaciones humanas que permitan combatir la contaminación ambiental, el uso responsable de los recursos energéticos y la preservación de las

especies, hoy en riesgo de extinción. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.24)

- Responsabilidad social en lo público y lo privado. Específicamente se refiere a nuestras acciones y a la responsabilidad que debemos asumir por los resultados de éstas, en otras palabras, es el impacto que generan nuestras actividades y decisiones (personales y profesionales) en el contexto social. En lo educativo, incentivamos la responsabilidad frente a la ley, los derechos humanos, el medio ambiente, las generaciones futuras, la organización en la que se trabaja y la profesión. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.24)

- Sentido de pertenencia. Implica hacer coincidir los objetivos institucionales con los de la comunidad en busca de la armonía y el complemento de ambos. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.24)

1.2.3.2 Valores pedagógicos

El Plan Estratégico Institucional de Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2013, p.25) define los valores pedagógicos de la siguiente manera:

- Énfasis en el aprender sobre el enseñar. La educación es mucho más que aprendizaje, aunque es imprescindible que las personas aprendan para poder educarse. Lo importante no es ya la adquisición de contenidos instructivos, sino utilizar, de manera eficiente, el propio pensamiento aprendiendo a pensar y saber manejar las estrategias adecuadas para la adquisición, uso y aplicación de la

información para ir aprendiendo a aprender. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.25)

- Actividad y esfuerzo. El aprendizaje exige esfuerzo personal, no sólo en la dimensión intelectual, sino también en la actividad física con la que el estudiante ejercita sus capacidades, las desarrolla y perfecciona. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.25)

- Libertad. La educación alcanza sus metas cuando ayuda a cada estudiante a construir su proyecto personal y social, comprometido y responsable, a través del ejercicio de su libertad. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.25)

- Interacción y trabajo en equipo. Los agentes del aprendizaje: Los profesores, profesoras -como mediadores- y los estudiantes -como protagonistas del proceso- no pueden permanecer aislados. Se hace necesario el trabajo en equipo y una dinámica interactiva en el aula. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.25)

- Perfeccionamiento. El ser humano tiende hacia su propio desarrollo y perfeccionamiento. La educación debe servir de motivación y apoyo para la superación y el despliegue armónico de todas las capacidades del estudiante hasta su máximo nivel personal. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.25)

- Rigor académico. Es la combinación de excelencia con exigencia. Es una búsqueda constante del nuevo conocimiento mediante el desarrollo activo en busca de alcanzar elevados estándares académicos, que serán reconocidos y promovidos en los estudiantes, docentes e investigadores. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.25)

- Innovación. Es la práctica y difusión de una actitud caracterizada por la producción de nuevas propuestas y por un espíritu de permanente observación, curiosidad, indagación y crítica de la realidad. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.25)

- Sensibilidad y respeto por el arte. Se trabaja desde la sensibilidad artística y el respeto a las obras de arte. Asimismo, en el desarrollo de nuestra actividad somos plenamente conscientes de que el objeto con el que trabajamos tiene un valor que va más allá de su mera materialidad.

Si preservarlo es importante, apreciarlo como expresión de la condición humana es imprescindible para otorgarle la consideración que merece. Desde esta premisa se desarrollan todas las actividades de la organización y, si bien los criterios técnico-administrativos se aplican en los planes de gestión, nunca perdemos de vista que trabajamos con algo que es patrimonio de la humanidad y goza de un valor inmaterial que impone determinadas exigencias. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.25)

- Humanismo. Promovemos y valoramos la formación integral resaltando valores humanos como la dignidad, la libertad, la justicia, la solidaridad, el espíritu crítico y respeto por el prójimo y la sociedad. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.26)
- Universalidad. Entendida como la apertura hacia las vastas corrientes intelectuales y los múltiples contextos socioculturales en los cuales debe desarrollarse el trabajo del estudiantado. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.26)
- Sabiduría. Concebida como el desarrollo de la creatividad intelectual y material, y el ejercicio de la reflexión, el diálogo y el buen juicio basado en la experiencia y el conocimiento, en la conducción de nuestras acciones hacia el cumplimiento de la visión del proyecto académico de la Escuela. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.26)

1.2.3.3 Valores administrativos

El Plan Estratégico Institucional de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2013, p.26) define a los valores administrativos de la siguiente manera:

- Espíritu de servicio.- Es la disposición de la institución hacia la sociedad para atender las necesidades que le competen y para satisfacerlas en la medida de lo posible. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.26)

- **Idoneidad.**- Entendida como aptitud técnica, legal y moral. Es condición esencial para el acceso y ejercicio de la función pública. El servidor público debe procurar una formación sólida acorde a la realidad, capacitándose permanentemente para el debido cumplimiento de sus funciones. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.26)

- **Transparencia.**- Es actuar y asumir un comportamiento evidente y recto. La entidad es transparente y está dispuesta a ser observada por las demás instituciones (la comunidad y la ciudadanía). Se divulga una información veraz sobre los procesos que se desarrollan internamente. La conducta de todos los colaboradores de la entidad es clara, sin dudas ni ambigüedades y, por lo tanto; abierta para ser observada por diferentes grupos con quienes se interactúa. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.26)

- **Dignidad.**- Comportamiento decoroso de las personas y respeto por su propia estima. Los seres humanos, a diferencia de los otros seres vivos, tenemos particularidades únicas: razón, inteligencia, sentimientos y voluntad de decidir. Nuestra esencia está dada por la capacidad de pensar, reflexionar, inventar y ejecutar nuestros proyectos. Somos capaces de aprender y memorizar, así como tener el dominio de nosotros mismos, es decir; tener voluntad para dirigir nuestra conducta o comportamiento. También gozamos de afectividad, la que nos permite amar a otros seres, comunicarnos, adherirnos a valores y, sobre todo, tener conciencia de nosotros mismos y de nuestra existencia. Lo anterior explica el significado de la Dignidad Humana, ese concepto consustancial al ser, que no

distingue edad, sexo, etnia, color, creencia religiosa o política, situación civil o económica. La dignidad propia del ser humano es algo singular que fácilmente puede reconocerse. Lo podemos descubrir en nosotros o podemos verlo en los demás. Sin embargo, no podemos otorgarlo, ni está en nuestras manos retirárselo a alguien. Es una llamada al respeto incondicionado y absoluto. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.27)

- Eficiencia.- Es el uso racional de los medios con que se cuenta para alcanzar un objetivo predeterminado. Se debe procurar el uso racional, responsable y eficiente de los bienes materiales e intelectuales que se han puesto con la directa responsabilidad de los colaboradores para el desempeño de su oficio y para el uso general de la institución. Esta actitud ética obliga a extrema delicadeza en el uso de los bienes económicos, materiales, académicos y otras propiedades intelectuales y artísticas de la institución. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.27)

- Eficacia.- Es el nivel de comunicación de metas y objetivos, que está referido a nuestra capacidad de lograr lo que nos proponemos. La eficacia y eficiencia deben ir juntas como parte estratégica de una gestión moderna. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.27)

- Imparcialidad.- Es la actitud de los servidores para tratar con igualdad y equidad a los demás integrantes de la Comunidad Educativa. Debe dársele a cada uno lo que le corresponde y respetar el debido proceso en todas sus actuaciones. Igualdad, moralidad, celeridad, imparcialidad, eficacia, participación, y transparencia. La función primordial del servidor público, es atender eficaz, eficiente y

oportunamente a la comunidad. El servicio público, implica vivirlo y prestarlo cada día como si fuera el primero, con la misma disciplina, compromiso, emoción, iniciativa y mística. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.27)

- Confidencialidad.- La relación servidor público con el usuario de sus servicios es el elemento primordial en la práctica profesional y para que dicha relación tenga pleno éxito debe fundarse en un compromiso responsable, leal y auténtico el cual impone la más estricta reserva profesional. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.28)

- Lealtad.- Es la fidelidad, el apego, el reconocimiento y respeto que nos inspiran las personas o las instituciones a las que queremos o las ideas con las que nos identificamos. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.28)

- Excelencia.- Es hacer las cosas bien, producir para alcanzar el éxito. Es comprender que con disciplina y planificación se logran las metas propuestas. Es reconocer errores y corregirlos; ser excelente es crear, sentir, soñar, trascender, liderar; es libertad y es elevar el espíritu. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.28)

1.2.4 Fines

- a) Educación de calidad y excelencia en la formación profesional especializada en la gestión de insumos folclóricos. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.29)

b) Liderazgo en la investigación científica de las prácticas folclóricas y en la salvaguardia del patrimonio cultural de la nación. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.29)

c) Excelencia en la difusión del folklore musical y danzario, y empoderar la imagen de la escuela como productora de conocimiento, gestora cultural y formadora de profesionales. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.29)

1.2.5 Principales objetivos de la institución

a) Ofrecer servicios educativos de calidad acreditada, nacional e internacionalmente, desarrollando una propuesta curricular pertinente y una didáctica adecuada a las necesidades e intereses de la demanda social. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.30)

b) Desarrollar la investigación cultural de manera sistemática, para que las prácticas folclóricas nativas formen parte de los imaginarios nacionales. Asimismo, fortalecer y alimentar las propuestas educativas de la organización, para contribuir al reforzamiento de la identidad nacional explotando elementos propios de nuestra heredad acumulada. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.30)

c) Ofrecer a la comunidad nacional y mundial agrupaciones artísticas de música y danzas folclóricas de alta calidad en su ejecución y constituirse en los primeros referentes en materia de interpretación artística; así como posicionarse en el medio educacional, social, cultural y artístico a nivel nacional e internacional. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.30)

1.2.6 Perfil del docente y alumno

a. Perfil del docente

La Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas se centra en contar con docentes calificados y cultores folclóricos reconocidos y de alta calidad. Para ello, dicha institución formula un reglamento de evaluación y promoción docente con criterio meritocrático que se aplica en cada periodo académico.

Además, se implementan políticas de formación continua para los docentes mediante la planificación, ejecución y evaluación, con el fin de capacitar de forma permanente a dichos docentes en aspectos de especialización y actualización. (Plan Estratégico Institucional – ENSF JMA, 2013, p.33)

b. Perfil del alumno

De acuerdo con los Currículos 2009 de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas (2009, p.31) perfil del ingresante se refiere al conjunto de capacidades, habilidades, destrezas, actitudes, valores y rasgos de comportamiento de naturaleza bio-psico-social que presenta, define y caracteriza a toda persona que ha estado inmerso en un proceso educativo de enseñanza-aprendizaje, por tanto, se espera que tenga dichas características.

Para el caso de un postulante a educación superior, se espera que la educación primaria y especialmente la educación secundaria haya dotado a sus egresados de: Conocimientos, capacidades, habilidades, actitudes, valores y herramientas

necesarias para la adquisición de nuevas capacidades y habilidades en el nivel superior. (Currículo de la ENSF JMA, 2009, p.31)

Este mismo currículo (2009) afirma que

el perfil que manifiesta un alumno que postula e ingresa a un centro superior de estudios debe concordar en gran parte con el perfil educativo ideal propuesto por el sistema educativo a la culminación de la Educación Básica Regular, nivel Secundario. (p.31)

Este perfil debe contemplar:

b.1 En cuanto a conocimientos:

- Domina una cultura general básica en el contexto nacional e internacional (En los campos de: historia, artes, literatura, música, y otros).
- Conoce y domina a un nivel básicos procesadores informáticos más empleados de acuerdo a cada carrera: Windows, Excel, Ms. Word, Power Point, y otros.
- Conoce de manera general la realidad socio-económica del país.
- Conoce de manera general o básica la ecología de la región y los recursos naturales del país.
- Conoce de forma básica las principales capacidades y competencias requeridas para el desempeño de la carrera profesional elegida.

b.2 A nivel de capacidades, habilidades y destrezas:

- Emplea adecuadamente el pensamiento lógico, así como el pensamiento crítico realizando operaciones mentales, juicios e inferencias como herramientas básicas de análisis y comprensión de la realidad.
- Emplea su pensamiento creativo para buscar soluciones nuevas u originales y prácticos de problemas que se le presentan,
- Demuestra una adecuada comprensión lectora a nivel de comprensión literal e inferencial, haciendo uso de su capacidad verbal.
- Demuestra un adecuado razonamiento numérico mediante el empleo de las operaciones básicas, el razonamiento inductivo- deductivo o pensamiento lógico matemático.
- Demuestra aptitudes, habilidades y/o destrezas básicas relacionadas con la carrera de interprete o de docente en Folklore.
- Emplea en forma adecuada las estrategias básicas de aprendizaje para la adquisición de nuevos aprendizajes, toma de decisiones y solución de problemas.

b.3 En cuanto a intereses, actitudes y valores:

- Muestra intereses y actitudes favorables y específicas relacionadas con la carrera de ingreso.
- Muestra disposición favorable y habilidades sociales para el trabajo en equipo y mantener relaciones interpersonales positivas.
- Demuestra actitudes y disposición favorable para el trabajo intelectual y la adopción de estrategias de aprendizaje.

- Demuestra un comportamiento orientado por los valores éticos y el sentido de la vida.

1.2.7 La infraestructura

La accesibilidad a las diferentes áreas de la infraestructura de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas es limitada. La dirección exacta es Torres Paz 1170, Cercado de Lima 15046. El ingreso principal se ubica en el Jr. Torre Paz, por el cual se accede hacia un patio central; que tiene facilidad de acceso a los diferentes servicios y niveles de la institución. Cuenta con una circulación vertical ubicado en el patio central hacia las aulas y talleres de los niveles superiores. (Tupa y Valiente, 2020, p.15)



Capítulo II

Marco teórico

2.1.Educación musical

2.1.1 Definición de educación musical

“Etimológicamente, música proviene de la palabra griega musike y del latín musa. El significado era entonces más amplio que el actual, ya que englobaba a la danza, a la poesía y a lo que nosotros entendemos como propiamente música” (Pascual, 2006, p.4).

Es una definición que tiene riesgos debido a lo compleja que es la música hoy en día. Así mismo, la música puede ser considerada como arte, como ciencia o como lenguaje y adquiere también distinto contenido según se la considere en relación con los sentidos, los sentimientos y la afectividad, la inteligencia, la sensorialidad, el lenguaje o la moral. (Cruces, 2009, p.66)

Otras definiciones amplían y ayudan a comprender el tema:

- En relación con el más allá: “Todo lo que ocurre en el cielo y en la tierra está sometido a las leyes musicales” (Isidoro de Sevilla, s.f.)
- En relación con el ser humano: “La música es una impresión humana y una manifestación humana que piensa, es una voz humana que se expresa” (Chopin, s.f.)
- En relación con la música sensorialidad: "Es el arte de combinar los sonidos de una

manera agradable" (Rousseau, s.f.)

- En relación con la afectividad: "La música es el arte de expresar una agradable sensación de sentimientos a través de los sonidos". (Liszt, s.f.)

La música es un tiempo más remoto ha servido al hombre, para asimismo este autor agrega que —en el niño se convierte en fuente de energía, actividad (Bernal, 2000, p.9).

La música como ciencia, arte y lenguaje: Combina sonidos en el tiempo, la música se expresa en la realidad. La música es ciencia, porque se sujeta a reglas precisas de Acústica y Matemáticas. La música como ciencia es parte de la Física. Decimos que la música es arte, porque las combinaciones que los compositores realizan con los sonidos son innumerables y de un buen gusto ilimitado y estética. Así tenemos que la música abarca desde la melodía más sencilla, hasta verdaderas obras monumentales, como son algunas sinfonías, óperas, y otras (Vilatuña, 2007, p. 31).

Con la música podemos comunicar nuestros propios sentimientos a los demás, estamos afirmando también que la música es lenguaje. Sabemos que el lenguaje sirve para comunicarnos unos con otros, ya sea mediante gestos, sonidos, palabras. En este sentido también los animales poseen su propio lenguaje.

Según Vilatuña (2007, p.31), es lenguaje universal porque se lo comprende en todo el mundo, sin distinción de razas, religiones, idiomas, pueblos y naciones en el mundo entero.

Ahora para definir la educación musical se hace referencia a:

Para algunos autores como Aronoff (1974, p.48), la educación musical, en Educación básica, debe desarrollarse en tres focos: conceptos en torno a la música, la audición musical y la práctica musical.

Si bien los contenidos son: Ritmo, elementos agónicos, melodía, calidad de sonido, dinámica, diseño y textura. En educación básica es la percepción y la expresión de las cualidades del sonido, y trabajan desde la sensorialidad auditiva, la exteriorización del sonido rítmico, la sensibilización sonora y la expresión vocal cantada y hablada. (Aronoff, 1974, p.48)

En consecuencia, Aronoff (1974) señala que “la educación musical estimula todas las facultades del ser humano: Abstracción, razonamiento lógico y matemático, imaginación, memoria, orden, creatividad, comunicación y perfeccionamiento de los sentidos, entre otras”. (p.48).

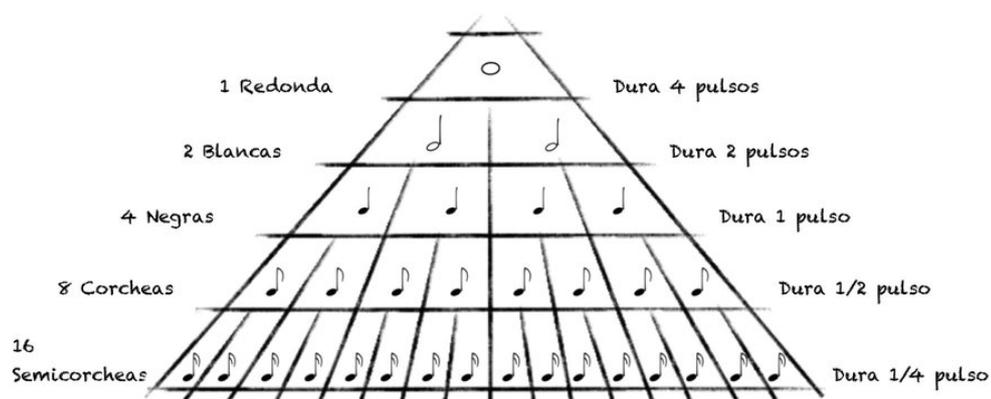
2.1.2 Elementos de la música

a) Ritmo

La naturaleza se compone de ritmo, el sucederse de las estaciones, los días y las noches. Nuestro caminar, la respiración, las palpitations de nuestro corazón, son las manifestaciones más claras de que el ritmo existe. Ritmo es la combinación ordenada de sonidos fuertes con sonidos débiles, sonidos cortos con largos y silencios (Sambrano, 2019, p.23).

Este ordena y da la proporción debida a una pieza musical. Para esto hay que aprovechar de la intensidad, de la altura y de la duración de los sonidos. En la música se mide por tiempos, y el aparato universalmente usado para ello es el Metrónomo Maelzel. Las fórmulas rítmicas más comunes son las de dos tiempos o binarios, y las de tres tiempos o ternarios. (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.23)

Figura 1: duración de las notas musicales.



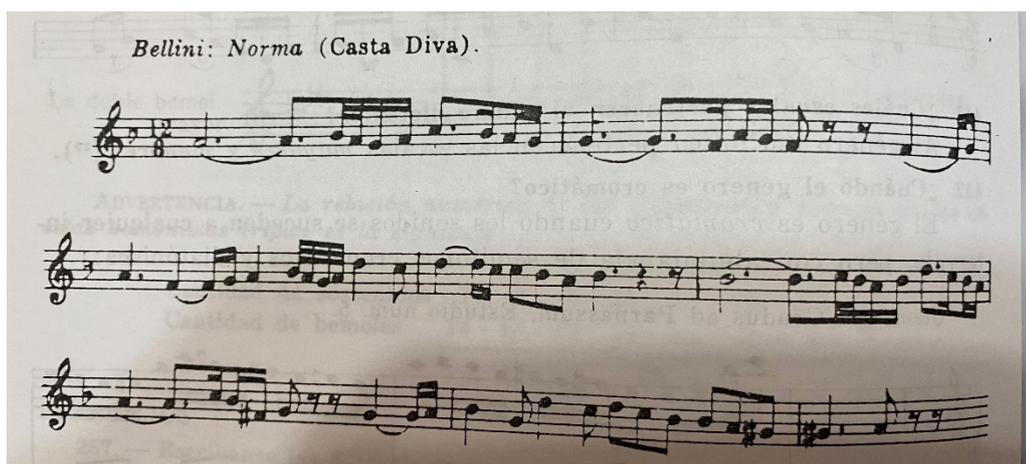
Fuente: <https://promocionmusical.es/que-es-el-compas-musical-y-tipos-de-compases/>

b) La melodía

Es la sucesión de varios sonidos de diversa altura y duración, combinados y ordenados entre sí de una manera musicalmente lógica, el cual satisface al oído, a la inteligencia y a la sensibilidad. Se expresa el estado de ánimo del compositor, las características de un pueblo, de una época. Es la parte predominante de la composición y el fruto más bello de la inspiración de los grandes maestros. (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.23)

La lectura de los sonidos que constituyen la melodía se realiza en forma horizontal; esto sucede cuando entonamos un canto y cuando uno o varios instrumentos tocan conjuntamente los mismos sonos. La melodía no puede prescindir de la acentuación e inflexión expresiva, siendo, por consiguiente, uno de los más poderosos medios de expresión. (Navarro y Pacheco, 2019, p.34).

Figura 2: ejemplo de melodía.

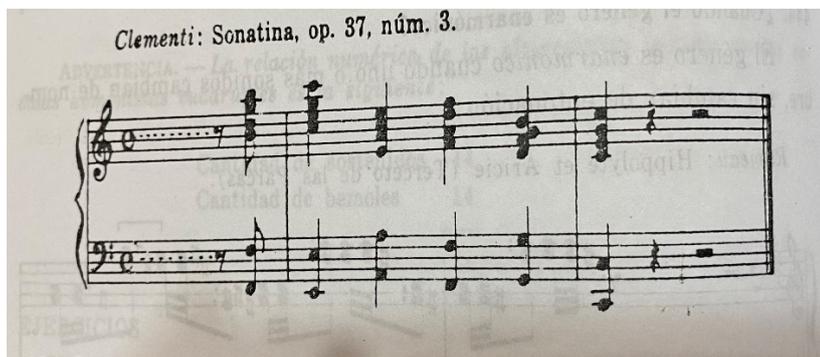


Fuente: Rubertis (1937, p.108)

c) La armonía

Por armonía se entiende la ejecución simultánea de varios sonidos en este caso, la lectura de las notas es vertical. La combinación de tres o más sonidos es lo que forma los acordes y la armonía es la ciencia que estudia su formación y encadenamiento (Sambrano, 2019, p.22).

Figura 3: ejemplo de armonía.



Fuente: Rubertis (1937, p. 108)

2.1.3 Dimensiones de la educación musical

a) Educación auditiva

Educación de la audición es una necesidad en un mundo tan sonoro como el nuestro en el que los sonidos del ambiente, la música ambiental y la comercial nos invaden con tanta persistencia y, frecuentemente, con gran volumen. Un exceso de ruido puede ocasionar graves dificultades a la salud física (pérdidas de audición y sordera, exceso de presión arterial) y psíquica- Las estadísticas nos indican que la pérdida de audición se produce a edades cada vez menores, por lo que, en el caso de los niños, deben evitarse los sonidos ruidosos y su exposición cerca del oído. (Navarro y Pacheco, 2019, p.34). Bernal y Calvo (2000, citados por Sambrano, 2019) afirman que es necesario que los niños, desde muy pequeños, aprendan a escuchar y que tomen conciencia del ambiente sonoro, de los sonidos que les rodean y que forman parte de su entorno habitual. Opinan que hay que acostumbrarlos a escuchar, a jugar con los sonidos, a percibir sus parámetros, a elegir entre sonidos agradables y desagradables, sonidos de nuestro cuerpo o del exterior, y a escuchar el silencio de manera que se fomenten en el niño todas sus facultades sensoriales. (p. 23).

Conlleva que la educación auditiva busca que los niños aprendan a escuchar. Entre el oír y escuchar hay diferencias. Oír supone tener abierto el canal auditivo, pero no el cerebral. Es decir, se oye de forma inconsciente e involuntaria, sin analizar o sentir la música. En la vida diaria hay multitud de actividades que por medio de la música se realiza. Escuchar es concentración y atención. (Navarro y Pacheco, 2019, p.35)

Según Navarro y Pacheco (2019, p.35), en educación básica se utiliza la música de fondo de manera indiscriminada y frecuente, como sonido de fondo para absorber ruidos extraños o como acompañamiento de otras tareas. Este tipo de prácticas no favorecen la educación auditiva, ya que: "Si la actividad no se relaciona con la música, en realidad se está pidiendo o bien que no escuche la música, o bien que no se concentre en la actividad asignada" (Aronoff, 1974, p.61).

b) Educación rítmica

Su etimología griega es rheo que significa fluir, "movimiento". Se conceptualiza como la combinación de las distintas duraciones, como la subdivisión de un periodo de tiempo en secciones perceptibles por los sentidos o como un elemento de la música que incluye los tiempos y el compás (organización de los tiempos), duración y esquema rítmico (organización de las duraciones). (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.25)

Este elemento ocupa un lugar importante en las actividades diarias de los niños y es muy importante en la enseñanza musical, porque preside la mayor parte de los juegos infantiles como golpear, andar, correr, rodar; proporciona orden, equilibrio, seguridad, induce al movimiento. Desde el punto de vista de la pedagogía musical, entenderemos el ritmo como todo aquello que pertenece a la cualidad temporal del sonido musical; nos debe preocupar "la relación entre el movimiento y todos los otros elementos de la música, ya que se interrelacionan en el tiempo" (Aronoff, 1974, p. 34).

De acuerdo con Navarro y Pacheco (2019), “existe, por tanto, una íntima relación entre el ritmo y el movimiento: los rasgos rítmicos pueden ser captados a través del movimiento corporal y el ritmo se expresa a través del cuerpo”. (p.36)

c) Educación vocal

Según Solis, Bartolomé y Gonzales (2014), “las investigaciones arrojan que cantar es una actividad muy positiva a lo largo de la escolaridad y, especialmente, en la educación infantil”. (p.25)

La canción es una composición poética de carácter popular o culta escrita para ser cantada. Música y texto han ido unidos siempre a lo largo de la historia. El canto es un medio idóneo para la expresión musical y personal, lo que viene a ratificar que todos los niños deben cantar, no sólo los dotados, sino que el canto favorece especialmente a los de mal oído. (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.26)

La canción es un instrumento de comunicación, porque existen grandes conexiones entre la canción y la expresión: cantar supone un acto afectivo y de expresión de estados de ánimo (alegre, triste, jocosos, etc.), que tiene implicaciones grupales, lúdicas y afectivas. (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.26)

d) Canción y formación integral

El desarrollo de la educación vocal favorece el desarrollo global de distintas capacidades que conforman la educación integral de los alumnos. Según Bernal y Calvo (2000, citados en Sambrano, 2019) por medio de la canción educamos el oído, la voz y el ritmo, a través de aspectos tales como la relajación, la respiración o la memoria (p.24).

La voz es un excelente instrumento que llevamos incorporado a nuestro cuerpo y del que disponemos al nacer. —Los primeros contactos del bebé con la madre son a través de la voz y las primeras audiciones del bebé son la voz de ella, antes incluso del nacimiento. En las primeras etapas de la vida se configura la impronta vocal, un proceso biológico en el cual la voz nos diferencia a los unos de los otros como las huellas digitales, ya que es única en timbre, entonación y ritmo (Campbell, 2000, p.22).

La voz —ese medio básico y primitivo de emitir sonidos y, a la vez, el medio más complejo de comunicación— es también el primer instrumento musical en la historia de la música. El hombre primitivo, expuesto a las inclemencias de los elementos, cantaba para combatir el peligro y alabar a los dioses: pero también movido por la fascinación que producían los sonidos de su alrededor y por el deseo de emularlos. (Solís, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.27)

2.1.4 La música y el desarrollo del estudiante

La música contribuye en el campo educativo al desarrollo intelectual, corporal y emocional. (Pascual, 2011, p.54)

En relación con el desarrollo físico y motor, la música trabaja el conocimiento de las posibilidades sonoras y de movimiento del propio cuerpo, su orientación respecto a los demás, a un espacio o a un tiempo. Asimismo, el juego y el movimiento natural contribuyen al desarrollo neuronal para el desarrollo cognitivo, la adquisición del lenguaje, la resolución de problemas, las actividades de pensar, planear y recordar, y la creatividad (García Molina, 2014, p.16).

Respecto a la capacidad lingüística, una adecuada estimulación musical favorecerá el desarrollo del lenguaje comprensivo y expresivo; puede aumentar el número de conexiones neuronales en el cerebro, estimulando por lo tanto sus habilidades verbales. La música contribuye a que el lenguaje se desarrolle de forma más rica y compleja. (Pascual, 2011, p.54)

En cuanto al desarrollo cognitivo, Bernal y Calvo (2000, p.23), señalan que es importante que las primeras experiencias musicales de la primera infancia aprovechen el desarrollo natural del niño.

Por otra parte, la música contribuye al desarrollo emocional ayudando a que el niño exprese emociones. (Pascual, 2011, p.54)

2.1.5 La música y el lenguaje

El lenguaje en los niños es en sí un proceso de aprendizaje durante el cual el escuchar tiene un rol esencial. Mucho antes de que balbucee o exprese sus primeras palabras, el niño ya ha entrenado su oído para enfocar los sonidos del idioma de sus padres. Ya ha aprendido a escuchar las estructuras del lenguaje que le permiten asimilarlas y memorizarlas. Posteriormente, cuando sienta el deseo de comunicarse, tendrá que aprender a imitar el idioma. Deberá practicar escuchándose a sí mismo; repetir sonidos, fonemas y después palabras para encontrar la manera adecuada de emitirlos y usarlos para comunicarse. Para los niños y niñas, armar este rompecabezas de sonidos se vuelve un juego, lo que podemos constatar cuando lo vemos balbucear y repetir palabras. Este ejercicio, de escucharse a sí mismo, es el punto de partida para la adquisición de la expresión oral. (Madaule, 1983, p.1)

La expresión oral de los niños debe estar bien establecida para cuando comienza con el lenguaje escrito en la escuela. Si es así, los sonidos del idioma que han sido integrados de manera adecuada y que pueden ser reproducidos sin distorsión, pueden ser traducidos con facilidad a su forma escrita. El niño, entonces, aprende a leer, escribir y a deletrear sin dificultad. La música es un lenguaje, básicamente, porque es un sistema coherente de signos, formatos y estructuras que permite comunicar experiencias. Al igual que cada cultura habla su idioma, la música presenta en cada comunidad de personas los ritmos, giros característicos, escalas, etc., que la naturaleza de la cultura le ha ido confiriendo. (Madaule, 1983, p.2)

Existe una gran relación entre la música y el lenguaje, ya que el lenguaje articulado constituye la más distintiva de las características humanas, todo niño logra su dominio alrededor de los cinco a seis años. Cada cual domina, entre otros medios de comunicación un vasto sistema lingüístico para expresar sus necesidades, sus afectos, sus rechazos y sus pensamientos a las personas que le rodean, mediante la utilización de sonidos y gestos. (Ilustre Municipalidad de Santa Cruz, 2008, p.6)

Lamb Pose (1967 citado por Bernal y Calvo, 2000, y citado por Navarro y Pacheco, 2019) define la lingüística como el estudio científico concentrarse en los sonidos del lenguaje (fonética y fonología). (p.41)

a) Lingüística descriptiva

Este enfoque realiza un análisis de la conducta verbal del sujeto, estudiando los atributos de tales conductas, se basa en la suposición que el lenguaje es un código que usa sonidos con símbolos; que este lenguaje es sistemático, es decir, que tiene un orden, que es dinámico, en el sentido que varía constantemente. La lingüística descriptiva emplea cuatro conceptos básicos; fonemas, morfemas, sintaxis y entonación (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.29).

b) Fonemas

Constituyen los símbolos unitarios del lenguaje, son las unidades estructurales mínimas en el sistema de sonidos. No posee significados en forma aislada sino solo cuando se encuentran en combinación. Cada lengua selecciona un repertorio de

fonemas para su uso distintivo, el niño, en las primeras etapas de su desarrollo, emite un amplio rango de sonidos que incluyen sonidos correspondientes o no a su lengua, de los cuales, posteriormente, por imitación y refuerzo, selecciona lo concerniente al lenguaje de su grupo (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.29).

c) Morfemas

Es una unidad lingüística con significado, formada por la combinación de fonemas. El significado preciso del morfema está dado por el contexto. Por ejemplo: s/o/l constituyen fonemas sin significado, pero juntos forman el morfema sol grupo (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.29).

d) Sintaxis

Es el estudio del sistema y la estructura del lenguaje, sólo cuando los fonemas se combinan en morfemas, que a su vez se combinan en determinados patrones y secuencias, el lenguaje pasa a ser un vehículo de transmisión de significado grupo (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.29).

e) Entonación

Otro aspecto del lenguaje susceptible de ser descrito es la entonación. Es la melodía y el ritmo del lenguaje que se logran a través de las variaciones sutiles en relación a la intensidad, al tono, a la utilización de pausas y uniones entre sonidos. Una persona comprende lo que su interlocutor le está comunicando si le responde una

pregunta, si le cumple una orden, si ratifica su aseveración gracias a la interpretación de los modelos de tono e intensidad grupo .

Este sistema descriptivo del lenguaje le permite al educador detectar con precisión, el nivel donde se producen logros o dificultades en el lenguaje. Por ejemplo; un niño que construye muy bien sus oraciones, pero que no acierta en la pronunciación de las palabras, está faltando en el nivel de los fonemas, aunque sus logros sean satisfactorios en el nivel de lo morfemático y sintáctico. Tanto el lenguaje como la música tienen melodía, ritmo, intensidad, tono, pausas y uniones entre los sonidos por esto es que a través de la música se facilita el desarrollo del lenguaje en los niños porque se relacionan entre sí (Solis, Bartolomé y Gonzales, 2014, p.30).

2.2 Pedagogía en la educación superior

Al realizar un análisis general, se puede establecer que la educación musical en el nivel superior universitario cuenta con particulares deficiencias en los planos de presencia social, especialización, tendencia a la pedagogía, predominio de la práctica y alejamiento de factores investigativos. La educación superior es investigativa por sobre todas las cosas, por ende, entre las acciones de trabajo, la expectativa apunta a una mayor presencia social con la intencionalidad investigativa. (Flores, 2010, p.31)

Además, la Ley General de Educación (Ley 28044, 2003) en su artículo 19 dice que la educación superior está enfocada a la creación y difusión de conocimientos, a la proyección a la comunidad y al logro de competencias profesionales de alto nivel. Todo esto de forma coherente con la demanda y la necesidad del desarrollo sostenible del país.

De acuerdo al Informe sobre el Sistema de Educación Superior Universitaria del Perú (2009), existen la educación superior no-universitaria (que puede ser Tecnológica, Pedagógica o de Artes, de 2 a 4 años), y la educación superior Universitaria (con una duración nominal de 5 años, salvo Medicina que comprende entre 6 y 7 años).

Como un refuerzo relevante de la calidad de la educación superior universitaria, el sistema considera la Certificación de competencias profesionales, la cual está señalada en la Ley 28740 del Sistema Nacional de Evaluación, Acreditación y Certificación de la Calidad Educativa-SINEACE. Dicha certificación es voluntaria, pero para algunas carreras definidas por normativa legal, es obligatoria y a la vez un medio adicional para garantizar la suficiencia del profesional a la hora de aplicar sus competencias en la sociedad.

Asimismo, esta ley establece como elemento del sistema, la Certificación de competencias laborales, la que constituye un reconocimiento de la sociedad hacia aquellas personas que han adquirido competencias dentro de un campo laboral específico, siendo a su vez egresados de cualquier etapa o nivel de educación. (p.19)

2.2.1 Pedagogía musical en la educación superior

A lo largo de la historia, las competencias profesionales de los estudiantes de música han sido sometidas a la evaluación de su ejecución vocal o instrumental. Durante los exámenes y conciertos, el estudiante pretende demostrar por medio de su interpretación musical ante un cuerpo de académicos, el nivel que ha alcanzado en el ámbito teórico, así como en el desenvolvimiento de actitudes y destrezas. (Carbajal Vaca, 2016, p.4)

La formación musical profesional tradicional se enfoca desde el principio en la práctica (hacer), que se deriva del dominio de actitudes como la disciplina y la constancia (ser) en torno a conocimientos teóricos concretos (conocer). Aparentemente, un modelo basado en competencias no muestra dificultades; no obstante, la migración de programas de formación musical desde un modelo tradicional de conservatorio hacia un modelo universitario, implica no solo un desarrollo de las competencias musicales mencionadas, sino también el desarrollo de una gama de competencias de naturaleza distinta. (Carbajal Vaca, 2016, p.2)

En la actualidad, el perfil de egreso deseable en un músico egresado de un programa universitario, es el de un individuo que se especializa en un área de la música (como intérprete, teórico, compositor, director o pedagogo), se comunica de manera efectiva en su lengua nativa y en al menos una lengua extranjera, comprende la actividad pedagógica como una competencia indispensable, la cual requiere habilidades de liderazgo apoyadas en actitudes como la tolerancia y la empatía. Estas características del perfil del modelo de conservatorio, son compatibles con el modelo universitario. Sin embargo, el músico universitario debe desarrollar actividades complementarias como la planeación, gestión, negociación y trabajo en equipo, para poder evaluar procesos y diseñar estrategias que le permitan adaptarse a su entorno. El músico universitario entra constantemente en la reflexión autocrítica, ya que analiza y teoriza su práctica profesional e integra las tecnologías de información y comunicación (TIC) en su día a día. (Carbajal Vaca, 2016, p.4)

La organización curricular que logra cada institución y el nivel de conocimiento que poseen las comunidades académicas sobre el fundamento del modelo educativo universitario en el que se desarrollan, influye directamente en el éxito y la efectividad en la formación de esta compleja red de competencias. Todo esto sumado al problema

de la formación de competencias musicales, el cual constituye un asunto pendiente en el contexto de Latinoamérica, debido a las debilidades en formación musical previa, se encuentra el desafío de formar competencias para la investigación, que es un aspecto del modelo universitario que no se había revisado en los espacios de formación de músicos. (Carbajal Vaca, 2016, p.4)

2.3 Teorías educativas que aportan a la música

a) Bruner: El andamiaje del aprendizaje

Según Bruner (1974, p.122), el concepto de andamiaje como fundamento de la intervención docente nos brinda un contexto ideal de trabajo, especialmente en el Centro Infantil en donde los objetivos de trabajo están más orientados a la estimulación de las competencias perceptivas de los niños y a búsqueda de nuevos medios en el decir de Bruner y muchas de las investigaciones de este autor sobre el desarrollo del lenguaje serán de utilidad para los/las maestras en el nivel inicial en general y en el Centro Infantil en particular.

b) Ausubel y el aprendizaje significativo

Ausubel (1983, p.14) define la significatividad del aprendizaje como la posibilidad de establecer relaciones sustantivas entre el contenido que se aprende y los ya adquiridos por el sujeto en instancias anteriores. La funcionalidad del conocimiento se refiere a su cualidad de ser soporte de otros nuevos y de estar inmerso en un sistema lógico.

Distingue también Ausubel entre la significatividad lógica y la significatividad psicológica, en tanto la primera corresponde a cierta lógica interna del contenido y a su presentación, y la segunda a la capacidad necesaria del niño de asimilarlo en función de sus experiencias previas de aprendizaje. (Ausubel, 1983, p.4)

A través de la música en esta etapa se pretende:

- a. La integración de las capacidades de los niños y niñas, para desarrollar personalidades equilibradas.
- b. El descubrimiento de sus fantasías, de su auto expresión y de su liberación emocional a través de experiencias musicales auditivas e interpretativas.
- c. La realización y planeamiento de trabajos creativos y recreativos, que permitan el descubrimiento de conceptos y los conduzcan a desarrollar su creatividad.
- d. Que el niño y la niña conozcan, comprendan y utilicen el idioma musical, teniendo experiencias práctico vivenciales con ella.
- e. Privilegiar la práctica sobre la teoría.

2.4 Metodología para la educación musical

Partiendo de la concepción de los niños dentro de la escuela activa podemos afirmar que es necesario, concebirlo como el constructor de sus aprendizajes y dentro del plano metodológico debemos tomar en cuenta que las experiencias de aprendizaje del párvulo deben ser concretas, significativas, vivenciales graduadas y acordes a su etapa de desarrollo. (Ordoñez Meza, 2018, p.40)

Este autor habla también sobre la utilización del juego como recurso metodológico esencial del trabajo pedagógico y sus claves como la formación de un ambiente humano comprometido, grato, acogedor, permanecen presentes en nuestros días, orientando las propuestas pedagógicas actuales, por la vigencia que éstos tienen. (Ordoñez Meza, 2018, p.40)

Existen muchas transformaciones, cambios en estos tiempos, se debe atender para preparar a los niños para que puedan enfrentar con éxito lo que van a vivir cotidianamente en el futuro la educación debe ocuparse de entregar a los párvulos herramientas y competencias nuevas, distintas a las que recibimos nosotros o generaciones anteriores, para que puedan enfrentar exitosamente su inserción en una sociedad cada vez más competitiva. Por ello es necesario brindar una educación pertinente, acorde a las características específicas de la etapa evolutiva en que se encuentra. (Ordoñez Meza, 2018, p.40)

Se puede empezar trabajando con eco e imitación con todos los niños, el maestro debe ser el que exponga, y luego ellos repetirán: La misma no será una imitación. Es decir, no hagamos de los alumnos unos loros. Pueden repetir modelos

propuestos por el maestro, pero han de intentar pensar por sí mismos. (Ordoñez Meza, 2018, p.40). Las distintas metodologías que nos encontramos en educación musical y que ahora se resumen, según este autor, son:

- La educación estética, la cual resalta la belleza y la sensibilidad, estudia las leyes del desarrollo del arte y su estrecha relación con la realidad, está vinculada a la vida, a las relaciones humanas, al trabajo, a la ambientación escolar, a la ética, a la moral. (Ordoñez Meza, 2018, p.41)

- Toda persona desde su nacimiento, busca relacionarse con un ambiente estético determinado, la familia es espacio educativo, de folklore, tradiciones, etc., en esta institución como primera escuela es vital que se cultive todo lo que conlleva el arte, espacio y camino para desarrollar reglas, pasos de hacer las cosas bien. Todo ello lleva admirar, contemplar y maravillarse con la naturaleza. (Ordoñez Meza, 2018, p.41)

Todo lo que el niño aprenda a nivel de arte, será memoria y depósito educativo por el resto de su vida, será persona sensible, apasionado por cultivar orden y belleza en su vida y en sus relaciones humanas. Se resalta que el arte en este nivel fomentará la pasión de estar cercano, alegre, animado y dinámico por ser capaz de buscar siempre ser mejor. Además, tendrá una autoestima que le será clave para sus relaciones. Diversos pedagogos plantean la adecuada educación musical desde los primeros días de nacido, consideran el canto como el eje central de esta educación, así como que la música debe ser parte de la vida diaria del niño y la niña. (Ordoñez Meza, 2018, p.41)

Entre los principales músicos y pedagogos musicales que han ofrecido diversos aportes a la educación musical (Vilatuña, 2007, p.44), hasta conformar la de nuestros días tenemos:

- a. Zoltán Kodaly (1882-1967). Húngaro, compositor y pedagogo musical. Creó un método de enseñanza de canto y solfeo partiendo del folklore de su país; creó coros infantiles y juveniles, propuso actividades de entrenamiento auditivo y de canto. Utilizó la fonomimia para aprender a leer música. (Vilatuña, 2007, p.44)
- b. Carl Orff (1895- 82) alemán, compositor y pedagogo. Utiliza un método basado en el ritmo de la palabra que combina con movimientos. También utiliza el canto y la ejecución de instrumentos muy sencillos, pero de alta calidad sonora, que favorecen el desarrollo del oído musical. En su método la creación y la improvisación también tienen gran importancia. Su aporte principal es la percusión corporal en cuatro planos (pies, manos, dedos y rodillas), utilizaba el cuerpo como instrumento. (Vilatuña, 2007, p.44)
- c. Emille Jacques Dalcroze (1865- 1950). Suizo, denominó aspectos esenciales de la educación musical; creó el método de —E busca representar el movimiento de la música a través del movimiento corporal). Su método parte del ritmo interno del individuo. Creó juegos musicales para la audición. (Vilatuña, 2007, p.44)
- d. Patricia Stokoe (1919- 1996). Argentina, su eje central es la expresión corporal, fue la que creó este término; planteó que el niño es fuente-instrumento e instrumentista. Fundadora de la danza creativa en los niños preescolares. (Vilatuña, 2007, p.44)

- e. Héctor Villalobos (1887- 1959). Brasileño, su aporte fundamental es el canto coral, organizó coros orfeónicos de 120 voces, empleó recursos percusivos, sílabas y palmadas; apoyaba la música folklórica. Fundó el Conservatorio Nacional para formar maestros de coro. (Vilatuña, 2007, p.44)
- f. Violeta Hemsy de Gainza (vive) Argentina, es una de las pedagogas que más ha aportado a la concreción y completamiento de la actividad de la Educación Musical, a la que ve como una actividad integradora, no tomando como eje central ningún componente específico, sino que le da importancia a todos; es quien define los objetivos de la educación musical, concede importancia la expresión oral, al folklore, al papel del maestro, trabaja con el ritmo, la creación de bandas rítmicas, con el canto infantil, la lecto escritura con o sin pentagrama, utiliza la palabra ritmada, le concede importancia a la improvisación y sobre todo aboga por comenzar la Educación Musical desde las edades más tempranas. De todos ellos y otros, es que se ha ido conformando la actividad de educación musical de nuestros días.
- Recordamos que sus componentes fundamentales son: Desarrollo del oído musical. Desarrollo de la voz. Desarrollo de la educación rítmica. Desarrollo de la expresión corporal. (Vilatuña, 2007, p.44)

2.5 La voz y el canto

Según Fernández, Vásquez de la Iglesia y Marqués (2006, p.9), la voz es la base en la que se erige el método de comunicación habitual del ser humano, con el que se

expresan tanto sentimientos como emociones. Estas características particulares la han convertido en objeto de estudio desde los inicios de nuestra civilización.

Platón definió la voz humana como un impacto de aire que llega desde los oídos hacia el alma. Mientras que Richard Strauss (s.f) decía: “La voz humana es el instrumento más bello, pero también el más difícil de tocar”. Cita apoyada por Torres Gallardo, pues establece que la voz es una de las acciones más complejas que el ser humano puede llegar a realizar. Esto principalmente porque es la acción coordinada de casi todo nuestro lo que es capaz de producirla.

Las estructuras del aparato respiratorio, digestivo y un conjunto de músculos de distintas regiones son las que forman el aparato fonador o vocal. Todos estos elementos en coordinación son los que producen nuestra voz. Es relevante para el o la intérprete conocer cómo funciona para poder usarla de manera adecuada, ya que es imposible sustituirla en caso de deterioro o por uso indebido. (Torres Gallardo, 2019, p.23)

2.5.1 Producción vocal

La voz humana se produce gracias a la laringe, la cual tiene como objetivo principal proteger las vías respiratorias, se suele asociar popularmente con la fonación, cuando en realidad es la glotis el verdadero órgano que realiza dicha función. La glotis fuerza el aire procedente de los pulmones durante la espiración, lo que ocasiona la vibración de los dos pares de cuerdas vocales, que son similares a dos lengüetas dobles membranáceas. Mientras que las cavidades de la cabeza, que guardan relación con el sistema respiratorio y nasofaríngeo, tienen el rol de resonadores.

Las personas pueden controlar de manera consciente su aparato de fonación durante el proceso de canto o habla. La intensidad varía según la fuerza de la espiración.

Los hombres poseen unas cuerdas vocales más largas y gruesas que las mujeres y los niños, lo que los hace producir sonidos más graves. (Preparadores de oposiciones, s.f, p.3)

Según Torres Gallardo (2019, p.24), uno de los principales problemas que enfrenta un estudiante de canto o cualquier persona que pretenda trabajar con su voz, es que no puede ver ni tocar, ni mucho menos desarmar su instrumento, como sí lo puede hacer cualquier otro instrumentista.

El instrumento vocal está constituido por 3 partes:

a) Aparato respiratorio

Es aquel que está constituido por la nariz, la tráquea, los pulmones y el diafragma.

Este aparato se encarga de producir el aire necesario para crear el sonido, mediante el almacenamiento y la circulación de dicho aire.

Este proceso se lleva a cabo cuando la nariz o la boca inspiran aire, el cual pasa por la tráquea, para finalmente llegar a los pulmones.

b) Aparato fonador

Es el aparato que está formado por la laringe y las cuerdas vocales. El aire se transforma en sonido al pasar por las cuerdas vocales.

Prácticamente, la laringe es la fuente de la voz, dentro de ella se encuentran las cuerdas vocales que son ligamentos fijados a este órgano, a lo largo de su borde interno. El espacio que existe entre los dos bordes libres de las cuerdas vocales,

lleva el nombre de glotis. Este espacio se abre para inspirar y se cierra para producir la fonación.

c) Aparato resonador

El sonido que se produce únicamente por la vibración de las cuerdas vocales es muy débil. Para que este sonido obtenga mayor amplitud, brillo y redondez, es decir, para que se haga más audible, debe pasar a través de los resonadores. Torres Gallardo (2019, p.45) establece que es necesario adecuar las cavidades de resonancia al sonido producido, el timbre de nuestra voz dependerá de la forma y volumen de estas cavidades.

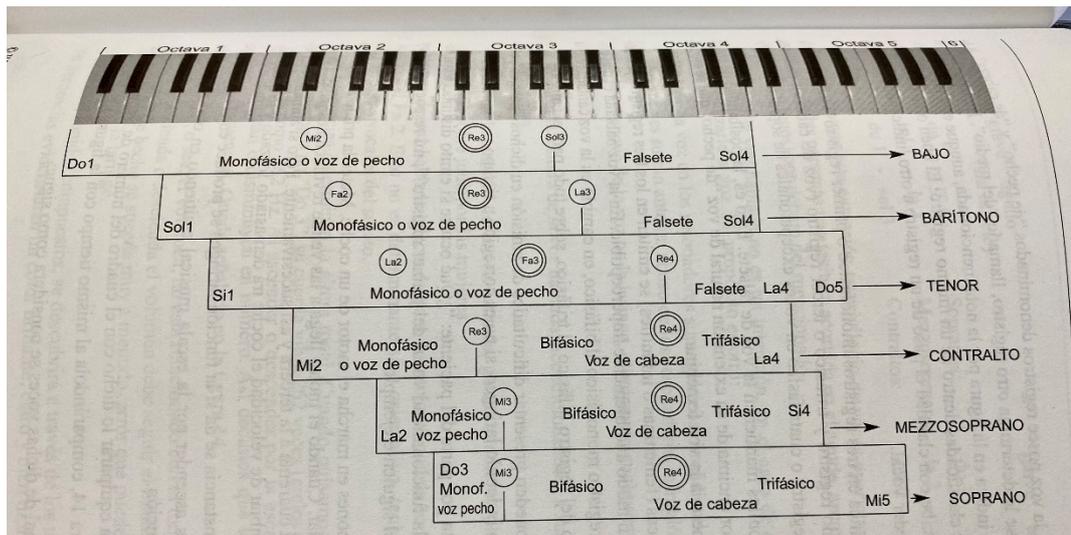
2.5.2 Clasificación de las voces

De acuerdo con Mansion (1947, p.71), clasificar las voces es el hecho de colocarlas en una categoría determinada, reconociendo que cada una de ellas tiene posibilidades de interpretar obras de distinto género y categoría. Para ello, cada voz debe analizarse por su tesitura (el conjunto de notas que pueden abordar con comodidad) y por su timbre (la individualidad, color y personalidad).

Por su parte, Quiñones (2011, p. 133) establece que las cuerdas vocales producen sonidos que se enriquecen gracias a los resonadores. Estos sonidos llevan el nombre de armónicos, y según la estructura de las cavidades resonadoras, su manifestación resulta en el ya mencionado timbre, dotándolo de una calidad determinada.

Habiendo revisado esto, los tipos vocales se dividen de la siguiente forma:

Figura 4: registros de la voz



Fuente: Quiñones (2011, p.135)

a) Voces femeninas

-Soprano:

. De coloratura: soprano ligera con agilidad en pasajes rápidos y brillantes en las notas agudas y sobreagudas.

. Lírica: es una voz con menos facilidad para los agudos, pero que tiene mucha potencia.

. Dramática: es una voz con gran potencia y amplitud, de tal forma que sobrepasa el volumen de una orquesta. Es una voz muy requerida para las obras de Richard Wagner.

-Mezzosoprano: es una voz intermedia entre la soprano y la contralto.

-Contralto: es la voz femenina con la tesitura más grave. Es una voz muy poco frecuente.

b) Voces masculinas

-Contratenor: es la voz más aguda dentro de las voces masculinas. Generalmente se utilizan en el repertorio renacentista y barroco. Tienen un fuerte desarrollo del registro de cabeza.

-Tenor:

. Ligerero: estas voces se utilizan generalmente en las óperas bufas. Son voces brillantes con facilidad para los agudos.

. Lírico: es una voz más amplia desde el punto de vista del color, porque es más oscura que la anterior mencionada.

. Dramático: también conocidos como tenor heroico, porque sus voces son requeridas en los dramas wagnerianos.

-Barítono: es la voz intermedia entre el tenor y el bajo, que a veces interpreta a las voces de bajo.

-Bajo: es la voz masculina más grave, es requerida para roles de mucha potencia.

c) Voces blancas

Son voces de niños, que naturalmente poseen una tesitura muy aguda, pero no poseen vibrato.

2.6 La anatomía del canto

De acuerdo con Ferrer (2001, p.21), “es necesario observar una serie de aspectos que pueden generar dificultades en asimilación y el desarrollo de la técnica vocal”.

Y es que precisamente la enseñanza vocal tiene descuidado el aspecto de la estructura corporal. Las dificultades se producen no solo debido a la respiración y emisión, sino a la contextura del cuerpo que emite sonidos y su relajación.

Para adaptar un proceso de educación o reeducación vocal a las necesidades comunicativas, es necesario descubrir los patrones de tensión que ocasionan un mal uso del cuerpo, es decir el uso de puntos de apoyo erróneos que perjudican la emisión de la voz y que habrán pasado a sustituir de manera compensatoria a otros fisiológicamente más saludables. A continuación, según Bustos (2012, p.22), se muestran algunos detalles al respecto:

Figura 5: puntos de apoyo

<i>Puntos de apoyo erróneos (suponen la inhibición de los apoyos adecuados)</i>	<i>Puntos óptimos de apoyo vocal</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Emisión apoyada en la musculature laríngea y del cuello. • Emisión apoyada en la musculature de cintura escapular y parte mediaanterior del tórax. Inhibición de la zona inferior del tronco. • Rigidez de la musculatura diafragmático abdominal; apoyo en parte superior del tronco, o en zona lumbar (hiperlordosis). • Hiperextensión de rodillas: modifica apoyo en los pies y desplaza la pelvis. Se rompe la conexión pelvis-pies. • Pies con apoyos desplazados al talón, zona lateral, zona anterior. Se rompe el soporte equilibrado de todo el peso corporal. Descompensación de la cadena posterior del cuerpo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Utilización eutónica de la musculatura laríngea y del cuello. • Utilización elástica de la caja torácica adecuándola a las necesidades comunicativas (voz coloquial, cantada, de proyección). • Alineación y transición sacrolumbar óptima, que permite el libre flujo respiratorio hasta la base de la pelvis en su apoyo a la emisión. • Rodillas flexibles, como amortiguadores del peso de la parte superior del cuerpo. Actúan como eslabón de la conexión pelvis-pies. • Los pies actúan como trípodas, repartiendo y soportando equilibradamente el peso corporal. La musculature posterior puede estar libre de exceso de tensión.

Fuente: Bustos (2012, p.22)

2.6.1 Laringe

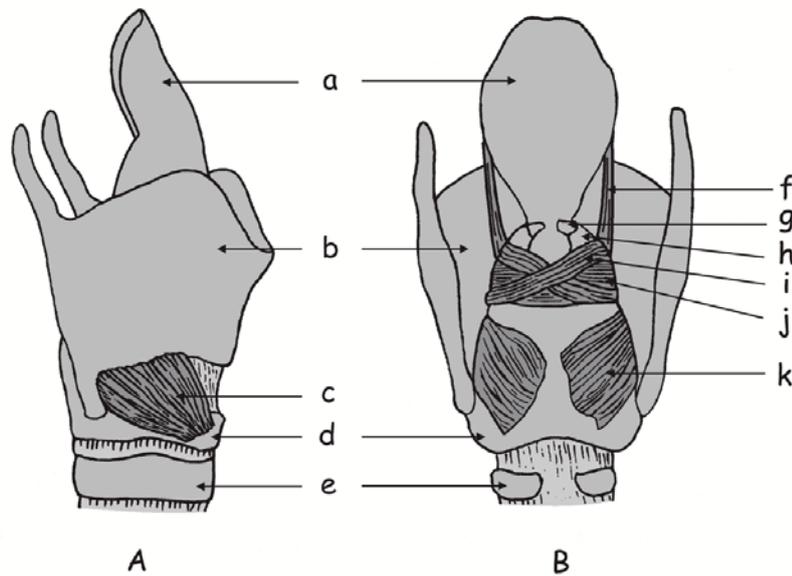
La laringe es un órgano que está constituido por un conjunto de cartílagos que se articulan entre sí. Los principales cartílagos de la laringe son: el tiroides, el cricoides, los aritenoides y la epiglotis. (Torres Garllardo, 2019, p.25)

A. Visión lateral; B. Visión

posterior. a: epiglotis, b: cartílago tiroides, c: músculo cricotiroideo, d: cartílago cricoides, e: primer cartílago de la tráquea, f: músculo aritenoepiglótico (actúa descendiendo la epiglotis en la deglución; no actúa sobre los pliegues vocales), g: cartílago corniculado, h: cartílago aritenoides, i: músculo aritenoideo transverso,

j: músculo aritenoso oblicuo, k: músculo cricoaritenoso posterior.

Figura 6: musculatura intrínseca de la laringe.



Fuente: Torres Gallardo (2019, p. 26)

Las transformaciones sutiles del tono de la voz son ocasionadas por el músculo vocal. Dicho músculo que se encuentra dentro de las cuerdas vocales, se contrae y produce un aumento relativo del volumen de estas, cambiando sus características físicas. Según Torres Gallardo (2019, p.30), cuando se canta una nota aguda, el cricotiroideo se contrae y tensa la cuerda vocal, mientras que el músculo vocal se relaja permitiendo que el pliegue sea tensado. De otro modo, cuando se canta una nota grave, el músculo vocal se contrae, siendo necesaria la relajación del cricotiroideo. La contracción y la relajación se llevan a cabo gracias al trabajo coordinado de ambos músculos, dependiendo de la nota que se quiera cantar. Cada cuerda vocal actúa como si fuese una agrupación de diferentes estructuras, con grosores y tensiones distintos, lo que permite una amplia gama de sonidos.

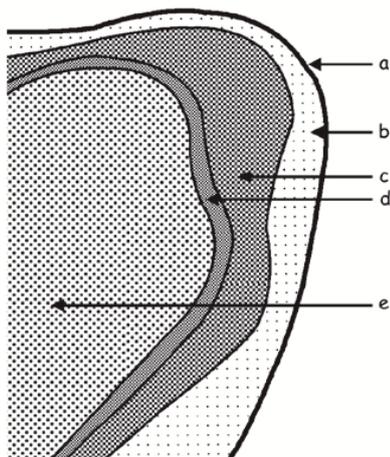
2.6.2 Las cuerdas vocales

Las cuerdas vocales son sumamente flexibles y poseen una estructura celular que le da una gran versatilidad a la voz. De acuerdo con Hirano (1974), las cuerdas vocales contienen 5 capas (fig.7), que tienen diferentes propiedades mecánicas, las que son fundamentales para los movimientos suaves de las cuerdas y para su vibración habitual. La capa más profunda es el músculo vocal, ya mencionado anteriormente. (p.89)

a: epitelio, b: espacio de Reinke (capa superficial de la lámina propia), c: capa intermedia de la lámina propia, d: capa profunda de la lámina propia, e: músculo vocal.

Vocalidad y cuerpo (Körper)

Figura 7: esquema de la constitución del pliegue vocal.



Fuente: Torres Gallardo (2019, p.30)

Durante toda la vida, la laringe sufrirá cambios directamente influenciados por las hormonas sexuales. En el proceso de la pubertad, la laringe crece tanto en extensión

como en diámetro, por consecuencia la cuerdas vocales aumentan su longitud. Este proceso lleva el nombre de muda vocal. Esta muda es más notoria en el sexo masculino, en el cual sus cuerdas vocales crecen entre 4 y 11 mm, mientras que en el sexo femenino; entre 1,5 y 4 mm.

2.6.3 La caja torácica

Perelló (1972) afirma que:

La cavidad torácica está formada en su parte posterior por la columna vertebral dorsal, desde donde empiezan los doce pares de costillas que conforman las paredes laterales y se unen en la parte anterior con el esternón.

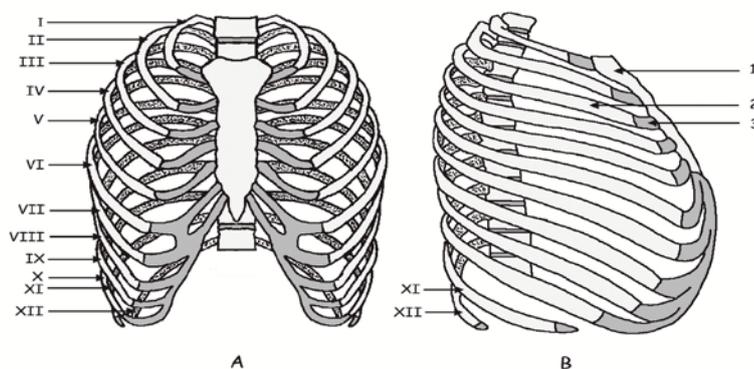
Dentro de las costillas, se encuentran los músculos intercostales, los cuales son de vital importancia para la respiración y la fonación. (p.28)

A: visión anterior, B: visión lateral. 1: esternón, 2: porción

ósea de la costilla, 3: porción cartilaginosa de la costilla, I-VII: costillas verdaderas,

VIII-X: costillas falsas, XI-XII: costillas flotantes.

Figura 8: caja torácica



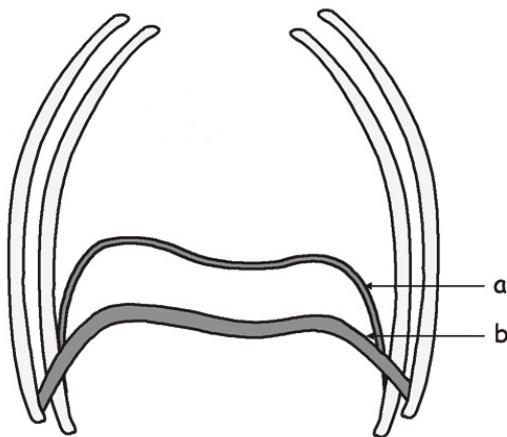
Fuente: Torres Gallardo (2019, p. 32)

El diafragma es un músculo con forma de cúpula que se encarga de separar el tórax del abdomen. Dicho músculo desciende durante la inspiración para favorecer un aumento del volumen pulmonar. De esta forma, la caja torácica se ensancha y el aire que entra en los pulmones, lo hace del mismo modo que un líquido al entrar en una jeringa. Por el contrario, durante la espiración, el diafragma se relaja y sube. Durante la respiración en reposo, este proceso se realiza de manera automática, pues las cuerdas vocales están apartadas, lo que causa que el aire pase entre ellas sin problemas.

a: espiración,

b: inspiración.

Figura 9: movimientos del diafragma



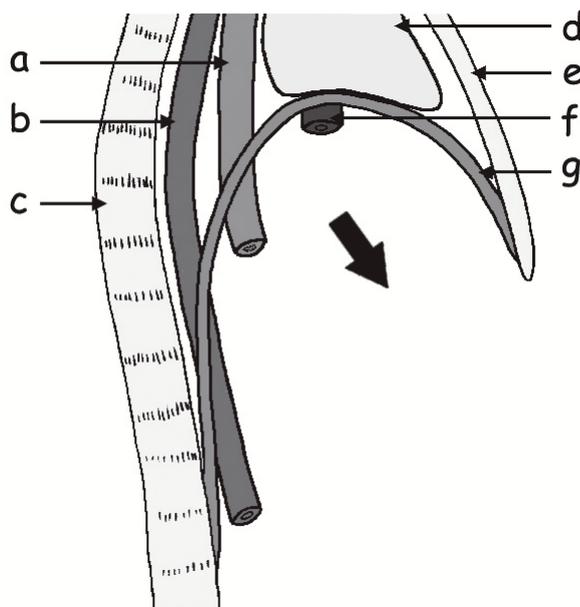
Fuente: Torres Gallardo (2019, p.33)

Para cantar o hablar, se debe usar lo que se conoce como respiración diafragmática o abdominal. Durante este proceso, el diafragma desciende lo más que puede. Este tipo de respiración es el más adecuado para cantar, porque otorga una mayor capacidad para controlar el proceso espiratorio. Es precisamente el control apropiado de la espiración lo que permite una buena fonación, y no la cantidad de

aire inspirado, puesto que una inspiración demasiado profunda ocasionará problemas para el acto fonatorio, pues todas las estructuras que se han puesto en movimiento (diafragma, caja torácica, pulmones, y otras) tienden mayormente a encogerse rápidamente para lograr el estado de reposo (Torres Gallardo, 2019, p. 34)

a: esófago, b: aorta, c: columna vertebral, d: corazón, e: diafragma, f: vena cava inferior, g: esternón.

Figura 10. Visión lateral esquemática de la posición del diafragma.



Fuente: Torres Gallardo (2019, p.34)

2.7 Habilidades sociales

Caballo (1993, p.3) citando a Meichenbaun, Butler y Grudson, establece que no es posible llegar a un consenso respecto a la definición de competencia social, puesto

que depende del contexto en constante cambio. Las habilidades sociales se deben tener en cuenta dentro de un entorno cultural específico, y los estándares de comunicación varían ampliamente entre culturas dentro de una misma cultura, esto depende de factores como la edad, el sexo, la clase social y la educación.

Asimismo, la eficacia mostrada por una persona estará directamente relacionada con el objetivo que desee alcanzar en el contexto singular en que se desenvuelva.

Una conducta que se considere apropiada en un determinado contexto, puede ser inapropiada en otro. De acuerdo con Wilkinson y Canter (1982, citados por Caballo, 1993), las personas traen a colación factores propios de su individualidad, tales como sus propias actitudes, valores, creencias, capacidades cognitivas y un estilo único de interacción. (p.4)

Dentro de las múltiples definiciones de habilidades sociales, en este trabajo rescataremos tres, que veremos a continuación:

La primera, de Rimm (1974, p.81), que afirma que las habilidades sociales son las conductas interpersonales que involucran la expresión honesta y relativamente directa de sentimientos.

La segunda, de Wolpe (1977, p.96), que establece que las habilidades sociales son la expresión adecuada hacia otra persona, de cualquier emoción que no provoque como respuesta la ansiedad.

Y finalmente, la tercera, de Phillips (1978, p.13) que define las habilidades sociales como el grado en que una persona puede comunicarse con los demás, de tal forma que pueda satisfacer sus propios derechos, necesidades, placeres u obligaciones hasta un nivel razonable sin perjudicar los derechos, necesidades, placeres u obligaciones similares de la otra persona, y además pueda compartir dichos derechos con sus semejantes en un intercambio libre y abierto.

2.7.1 Habilidades sociales y la música

Según Cruces (2009, p.89), la música permite desde la experiencia y las sensaciones estéticas, la posibilidad de conectarse con uno mismo o con los demás. De acuerdo con Adell (1998, citado en Cruces, 2009), la música es un fenómeno social que no solo está constituido por la teoría y los instrumentos, sino también por eventos sociales, porque la música sirve a las personas como signo de identidad o para su propio placer. Dicho esto, la música permite elegir la respuesta ante el grupo y expresarse de una manera socialmente aceptable. Otorga acceso a asumir responsabilidad, a conductas auto-orientadas o dirigidas a los demás, aumentando la interacción social, la colaboración grupal y el esparcimiento. (p.90)

Lehmberg y Fung (2010, citados por Carrasco, Carnicer y Garrido, 2016) afirman que la actividad musical beneficia las habilidades sociales, y además ayudan a la calidad de vida, bienestar físico y mental de las personas, ocasionando una disminución del estrés y el dolor. Estas a su vez despiertan sentimientos de gozo, la sensación positiva de adquirir habilidades nuevas, incluyendo el hecho de manifestarse a través de la creatividad y la prevención del deterioro cognitivo asociado a la edad. (p.16)

Longueira (2011, p.346) establece que la música desarrolla también capacidades y habilidades como la perseverancia, la responsabilidad, la autocrítica y la autoestima, las cuales aportan a la competencia social y fomentan el aprendizaje. Por su parte, Kemp (1996, citado por Carrasco, 2015) se encargó de estudiar la personalidad de los músicos, encontrando diversas conductas de acuerdo con el rubro (compositor, solista, director, profesor) e instrumento musical de ejecución, siendo lo más destacable de dicho estudio la relación entre el nivel de formación

del músico y su empleabilidad, de acuerdo a la mayor o menor relación social.
(p.268)

De acuerdo con Merriam (1997, citado por Carrasco, 2015) el arte está estrechamente unido a la cultura, constituyendo un canal para comprender el mundo y la diversidad, para desarrollar la creatividad, la comunicación interpersonal y la expresión de ideas y sentimientos, con su propia capacidad emotiva. (p.270)

Según Longueira (2011, citado por Carrasco, 2015), participar en actividades musicales implica un trabajo cooperativo y fomenta la adquisición de habilidades sociales, puesto que la práctica y/o interpretación grupal demanda la atención al compañero o compañera, aprender a adaptarse y establecer mecanismos de comunicación adecuados. (p.270)

2.7.2 Componentes conductuales paraverbales o paralingüísticos

El canal audiovisual es la fuente principal de la comunicación humana, la cual se lleva a cabo por medio del habla. Dicho canal transporta mensajes paralingüísticos o vocales (la forma en la que se dice algo y el contenido de lo que se dice). Algunos indicios vocales transmiten mensajes por sí mismos: reír, llorar, suspirar, bostezar, silbar, etc. Por otro lado, Wilkinson y Canter (1982, citados por Caballo, 1993) establecen que hay vocalizaciones que están más relacionadas estrechamente con el contenido verbal, incluyendo volumen, tono, timbre, claridad, velocidad, énfasis y fluidez, las muletillas, pausas y vacilaciones (p.63)

2.7.2.1 Volumen

Trower, Bryant y Argyle (1978, citados por Caballo, 1993) afirman que el volumen tiene como característica más fundamental la transmisión de un mensaje hacia un oyente determinado. En oposición, un nivel demasiado leve de volumen, lejos de cumplir con esta función básica, puede ocasionar que el interlocutor no sea tomado en cuenta o que el oyente se irrite. (p.64). Un volumen de voz bajo puede ser señal de tristeza, sumisión o inseguridad, mientras que un volumen de voz alto puede ser señal de extraversión, dominio, seguridad y/o persuasión. Sin embargo, un volumen demasiado alto en la voz puede tener efectos negativos socialmente hablando, ya que este es indicador de agresividad, ira o tosquedad y podría hacer que la gente evite futuras instancias de socialización. (Trower, Bryant y Argyle, 1978, citados por Caballo, 1993, p.64). Un volumen mesurado de voz, al contrario, es señal de agrado, actividad, alegría, etc. El énfasis dentro de una conversación se puede aplicar a través del cambio de volumen en la voz. Por consiguiente, una voz que no varía lo suficiente en volumen, será sumamente tediosa de escuchar. (Trower, Bryant y Argyle, 1978, citados por Caballo, 1993, p.65)

2.7.2.2 Timbre

El timbre es la calidad vocal que se produce gracias a las cuerdas vocales, asociadas a las cavidades orales (caja de resonancia) de nuestro cráneo, es decir, de la cara. La estructura física de la cara (el tamaño de la nariz, de la boca, la posición de estos órganos, u otros) es un factor determinante que da como resultado nuestra voz, es por ello que esta es única, tal como las huellas dactilares. La gente se

diferencia en estas características. (Trower, Bryant y Argyle, 1978, citados por Caballo, 1993, p.65)

2.7.2.3 Tono

Fink (2019) afirma que los patrones de resonancia (frecuencias amplificadas) dentro de un espacio determinado que se conoce como resonador, da como resultado el tono. Todos los instrumentos musicales tienen resonadores: el cuerpo de una guitarra, la caja de resonancia de un piano, el espacio vacío de un tambor, etc. Por su puesto que también influye el material o los materiales que se usen en su fabricación. La densidad y la masa de una amalgama o la rigidez de la madera proveerán frecuencias más brillantes u opacas, lo que nos permitirá diferenciar entre un saxofón y un clarinete cuando estos interpreten una melodía al unísono. En el caso de la voz, su resonador va desde la laringe, arriba de las cuerdas vocales, hasta las paredes faríngeas. (p.72)

La faringe se divide en tres partes. La primera de ellas es la laringofaringe, que se encuentra en el espacio justo arriba de la laringe. Esta parte es la que más influye en el tono, respecto al sonido “esencial”. Dicho sonido se amplifica en esta región y va hacia arriba, a la orofaringe. Y finalmente, en la parte más alta, se encuentra la nasofaringe, que se abre en las cavidades nasales para dar resonancia adicional de alta frecuencia. (Fink, 2019, p.72)

El tono se puede manipular y afinar dentro de la cavidad oral, formada por la lengua, mandíbula, paladar blando y duro. Un tono más agudo o más grave de voz dependerá directamente de la longitud y grosor de las cuerdas vocales. Si estas son más pequeñas, su vibración será más veloz y eso generará un tono de voz más

agudo, mientras que unas cuerdas vocales más grandes, vibrarán más lento y eso derivará en un tono de voz más grave. (Fink, 2019, p.74)

De acuerdo con Caballo (1993, p.66) el tono tiene la función de comunicar sentimientos y emociones, puesto que la variación del mismo puede indicar distintos matices de significado dentro de un mismo mensaje.

Por su parte, Mehrabian (1972, citado por Caballo, 1993), establece que el tono de voz aporta ligeramente menos que la expresión facial, pero mucho más que el contenido de la conversación, a las impresiones de las actitudes interpersonales. (p.67)

Asimismo, Romano y Bellack (1980, citados por Caballo, 1993) afirman que el tono, junto con la expresión facial y la postura, son las conductas que más se relacionan con las evaluaciones de las habilidades sociales. (p.67)

Capítulo III

Sistematización de la Experiencia Profesional

3.1 Diagnóstico

La Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSFJMA) tiene el propósito de contribuir al país que se viene forjando, mediante planes orientados al desarrollo nacional e institucional. Dicha institución tiene una fuerte consciencia de la necesidad de contar con herramientas de gestión que aseguren el logro de los objetivos previstos en su visión.

En la actualidad, toda institución que pretenda realizar una significativa mejora de su calidad, debe hacerlo de una forma planificada y coherente con las necesidades socio económicas y educativas del país. Para ello, la institución desarrolla de manera permanente una serie de valores institucionales, pedagógicos y administrativos con los que se moldea a los estudiantes. En el caso particular de esta investigación, nos referimos a los estudiantes del Programa Académico de Artista Profesional Especialidad Folklore Mención Música, Instrumento Principal - Canto, II Ciclo, quienes tendrán una formación en materia de arte, ética y cultura de paz, derechos humanos, identidad cultural e interculturalidad y la comprensión y producción de textos. El objetivo de este trabajo es fomentar diversos estímulos emocionales que ayuden a mejorar las habilidades sociales, dado que es fundamental para lograr excelencia en la interpretación vocal.

Este trabajo tiene su génesis en los exámenes de ingreso hacia la carrera de Artista Profesional con mención Canto. Específicamente, los exámenes evalúan la

afinación de la voz, la interpretación de una escala mayor y su relativa menor, la interpretación de una canción con acompañamiento y la interpretación de un tema a capella. Dichas evaluaciones buscan en los estudiantes las condiciones vocales aptas para un desarrollo posterior de su potencial intrínseco. Sin embargo, la ausencia de una entrevista psicológica previa, ocasiona problemas una vez que estos estudiantes ingresan a la carrera. Esto debido a que el canto es una carrera que requiere un manejo profundo de las habilidades sociales, ya que el cantar implica la comunicación y la transmisión efectiva de sentimientos y emociones hacia una audiencia determinada, a través de la interpretación. Y la mayoría de los estudiantes no están capacitados para dicha labor, porque se centran solamente en reproducir las canciones, sin desarrollar factores necesarios para la excelencia interpretativa, tales como la perseverancia, la autocrítica y la responsabilidad. Esta situación determinada despierta el compromiso de trabajar las habilidades sociales en los estudiantes de canto, incentivando en ellos sus emociones, y, por ende, sus capacidades interpretativas.

El canto necesita de elementos singulares y especiales respecto a la comunicación, la empatía, la simpatía, la disciplina, la perseverancia, la investigación, etc. Aquello implica que el individuo que estudie canto, debe desarrollar un fuerte sentido de la intuición que lo llevará a observar y a la vez aprender a formar un sentido musical óptimo, el cual es esencial para el trabajo auditivo de un cantante profesional.

Dicho de esta manera, es relevante considerar las habilidades sociales dentro del trabajo formativo y pedagógico de los estudiantes, puesto que sin ellas, estos no serían capaces de mejorar en el plano interpretativo, ya que no lograrían comunicarse con el potencial público al que se enfrenten, ocasionando una falta de

entendimiento mutuo en el contexto escénico. Además, lo que amplía las variables y posibles dificultades respecto a las habilidades sociales, es el hecho de que los estudiantes provienen de distintas zonas geográficas del país, de distintos estratos sociales, por lo tanto, todos y cada uno de ellos se diferencian en cuestión valores y aspectos de crianza.

3.2 Fundamentación

Esta propuesta tiene como eje central que los estudiantes trabajen sus habilidades sociales durante el estudio de la disciplina del canto, porque al entrar a la carrera, es evidente que carecen de conocimientos relevantes que son parte de la formación psicológica y social que conlleva dedicarse a dicha disciplina. Esta falta de conocimientos ocasiona que los estudiantes, dentro del contexto de un concierto, no sepan manejar adecuadamente el público al cual se dirigen. No nos referimos únicamente a los problemas que puedan surgir en una performance desde el plano teórico-musical y/o técnico del canto, sino también de problemas que surgen de manera espontánea en el escenario. Estos problemas pueden ser: la falta de concentración, el nerviosismo, la falta de manejo de público, cómo pararse frente al micrófono tomando en cuenta su importancia a nivel técnico (en qué momento acercarse o alejarse del micrófono al cantar notas en intensidad *piano* o *forte*), el conocimiento de la ficha técnica, el tipo de escenario (cerrado o al aire libre), la preparación previa a salir al escenario, la gesticulación errónea durante el concierto, las fallas técnicas u eléctricas de los equipos de sonido, la resolución de problemas externos sin que afecten al profesionalismo artístico, pérdidas de ilación durante el concierto que se pueden traducir en la frialdad del público, en la reacción emocional

del cantante, y en la disminución de la calidad del show, y el cómo captar o volver a captar la atención de dicho público, revirtiendo una situación desfavorable.

Esta propuesta plantea una solución a los problemas mencionados. Para ello, no bastan los conocimientos teórico-musicales y/o técnico-vocales, porque estos constituyen esencialmente la misma información aprendida por cada uno de los estudiantes de la carrera. En consecuencia, se deben trabajar las habilidades sociales en ellos, porque así como cada timbre de voz es único y se diferencia del resto, cada individuo es un ser particular, con características únicas. Es por ello que cabe preguntarse, ¿Cómo se trabajan las habilidades sociales durante el aprendizaje del canto? La respuesta a ello nos la da la metodología de trabajo de las habilidades sociales, la cual dependerá de estas cualidades adquiridas por diversos factores como la edad, clase social, sexo, nivel de formación académica, actitudes, valores, creencias y capacidades cognitivas.

3.3 Objetivos

Objetivo general

Desarrollar las habilidades sociales de los estudiantes del Programa Académico de Artista Profesional Especialidad Folklore Mención Música, Instrumento Principal - Canto, II Ciclo, con el fin de que mejoren en la disciplina del canto.

Objetivos específicos

-Trabajar las habilidades sociales de los estudiantes de canto, para mejorar su calidad interpretativa.

-Trabajar las habilidades sociales de los estudiantes de canto, con tal de que estén

adecuadamente preparados para asumir un desempeño óptimo ante cualquier eventualidad que surja en el contexto escénico.

3.4 Destinatarios

Estudiantes del Programa Académico de Artista Profesional Especialidad Folklore Mención Música, Instrumento Principal - Canto, II Ciclo. Las edades oscilan entre los 18 y 23 años. El 80% son mujeres, el 20% son varones, con un total de 5 estudiantes.

3.5 Propuesta pedagógica

3.5.1 Programa Académico de Artista Profesional Especialidad Folklore Mención Música, Instrumento Principal – Canto, II Ciclo

Este curso consta de cuatro unidades de aprendizaje. Posee naturaleza teórica práctica y desarrolla las habilidades y destrezas para lograr la excelencia en la interpretación instrumental. Los contenidos, para cada especialidad (instrumento), se centran en las técnicas de ejecución instrumental y de repertorio concernientes a los géneros y estilos que comprende cada instrumento dentro de la ejecución de la música tradicional y popular peruana, así como música académica. Se incrementan los niveles de dificultad y complejidad de la ejecución instrumental e inicia la elaboración de materiales escritos, creando así un banco de material bibliográfico musical.

En la primera unidad, nos centramos en el estudio del aparato fonador. Los estudiantes interiorizan el conocimiento que establece que el aparato fonador está integrado por estructuras vocales de diferentes regiones, por elementos del sistema

respiratorio y del aparato digestivo para lograr una emisión de la voz eficiente. Para ello, en esta unidad se estudia el funcionamiento de los órganos articulatorios y los estudiantes aprenden a relacionarlos con la emisión de la voz. Luego, se les enseña a diferenciar entre la respiración vital y la respiración diafragmática para la emisión sonora, con tal de utilizar una respiración adecuada en la emisión de la voz cantada. A continuación, los estudiantes aprenden a ubicar e identificar las cuerdas vocales en la laringe, explicando su función en la producción vocal. Al final de la unidad, se les enseña a los estudiantes a identificar las cavidades nasal, bucal, laríngea y faríngea y a describir su importancia para la emisión y posterior amplificación de la voz. Es en esta instancia final que los estudiantes son evaluados

En la segunda unidad, el foco temático es el fuelle del aparato fonador. En esta fase, los estudiantes aprenden a identificar el fuelle como el conjunto formado por los pulmones y la musculatura que suministra la energía necesaria al aire espirado para producir la vibración de las cuerdas vocales las cuales generan un sonido que es modificado y amplificado en las cavidades supra glóticas. Para adentrarse a este conocimiento, se les enseña a los estudiantes a identificar la relación que existe entre la caja torácica, la tráquea y los pulmones en la producción de la voz, con el fin de reconocer la importancia de producir la voz utilizando los elementos respiratorios adecuados. A continuación, los estudiantes aprenden a relacionar los movimientos del diafragma en el momento de la inspiración del aire y así, logran explicar el proceso de inspiración del aire y la participación del diafragma en la emisión de la voz. Luego, los estudiantes establecen la relación existente entre los músculos abdominales y el momento de la espiración, para identificar dichos músculos abdominales y utilizarlos durante la espiración controlada. Al final de esta unidad, todos estos conocimientos se evalúan en un examen parcial.

En la tercera unidad, el principal objeto de estudio es la laringe. A lo largo de esta unidad, los estudiantes se familiarizan con la laringe y su función de proteger las vías respiratorias y de producir los sonidos bajo la acción del aire respiratorio. Este proceso de aprendizaje empieza por la adquisición de conocimientos respecto de las porciones de la laringe, sus articulaciones y cartílagos, así como sus funciones en la producción de la voz, con tal de poder explicarlas. Después, los estudiantes deben identificar cuáles son las funciones de la musculatura intrínseca de la laringe, los pliegues vocales y vestibulares en la producción de la voz, con el fin de explicarlas correctamente. Luego, los estudiantes aprenden a diferenciar de forma clara entre el tono, el timbre y la intensidad en la emisión de la voz cantada. Y ya en el fin de esta unidad, se les enseña la musculatura extrínseca de la laringe y se establecen sus funciones relacionándolas con la emisión de la voz, para que ellos puedan explicar correctamente dichas funciones.

En la cuarta y última unidad, nos centramos en los resonadores del aparato fonador. En esta unidad, los estudiantes deben identificar las cavidades situadas por encima de los pliegues vocales como cajas de resonancia de la voz. En el principio de este proceso, se aprende el rol de la faringe como caja de resonancia para lograr una correcta emisión de la voz cantada, con tal explicar este funcionamiento. Luego, se explora el rol de la cavidad oral como caja de resonancia para lograr una correcta emisión de la voz cantada, para poder explicar su funcionamiento. A continuación, los estudiantes aprenden el rol de la cavidad nasal como caja de resonancia para lograr una correcta emisión de la voz cantada, con la finalidad de poder explicar el funcionamiento de dicha cavidad. Durante toda esta unidad, se utilizan a modo de herramienta una serie de fichas graficadas, y al final de esta misma, se evalúa a los

estudiantes mediante un examen final que condensa los conocimientos aprendidos en las cuatro unidades mencionadas.

3.5.2 Cronograma de unidades

SEMANA	FECHA	UNIDAD	CONTENIDOS
1	06-Abr	1. El aparato fonador	El funcionamiento de los órganos articulatorios.
2	13-Abr		Respiración vital vs Respiración para la emisión sonora.
3	20-Abr		Cuerdas o pliegues vocales contenidos en la laringe
4	27-Abr		Amplificación del sonido en las cavidades nasal, bucal, faríngea y laríngea.
5	04-May	2. El fuelle del aparato fonador	La caja torácica, la tráquea y los pulmones.
6	11-May		Diafragma - inspiración.
7	18-May		Músculos abdominales – Espiración controlada.
8	25-May		EVALUACIÓN PARCIAL
9	01-Jun	3. El vibrador del aparato fonador -La laringe	Porciones de la laringe. Cartílagos y articulaciones de la laringe
10	08-Jun		Musculatura intrínseca de la laringe. Los pliegues vocales y vestibulares.
11	15-Jun		Fonación. Tono. Timbre e intensidad de la voz.
12	22-Jun		Musculatura extrínseca de la laringe.
13	06-Jul	4. Los resonadores del aparato fonador	La faringe como caja de resonancia.
14	13-Jul		La Cavidad oral como caja de resonancia.
15	20-Jul		La cavidad nasal como caja de resonancia.
16	10-Ago		EXAMEN FINAL

3.5.3 Evaluación

Unidad	Capacidades	Pesos
I	Comprende que el aparato fonador está integrado por estructuras vocales de diferentes regiones, por elementos del sistema respiratorio y del aparato digestivo para lograr una emisión de la voz eficiente.	15%
II	Identifica al fuelle como el conjunto formado por los pulmones y la musculatura que suministra la energía necesaria al aire espirado para producir la vibración de las cuerdas vocales las cuales generan un sonido que es modificado y amplificado en las cavidades supra glóticas.	15%
Examen Parcial		15%
III	Conoce que la laringe tiene la función de proteger las vías respiratorias y de producir los sonidos bajo la acción del aire respiratorio.	15%
IV	Identifica a las cavidades situadas por encima de los pliegues vocales como cajas de resonancia de la voz.	15%
Examen Final		25%
Total		100%

3.5.4 Sesiones de clase

SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 1

I.- Datos Generales:

- 1.1 Carrera Profesional : Artista profesional
 1.2 Ciclo : II
 1.3 Curso : Canto principal
 1.4 Unidad : N° 3
 1.5 Semana de Sesión : 1ra.
 1.6 Docente : Victoria Villalobos Ruiz

II. Logros de Aprendizaje:

- 2.1 Competencia: Conocer y explicar las funciones de los cartílagos y articulaciones de la laringe en la producción de la voz

III. Secuencia Didáctica:

DESARROLLO	ESTRATEGIA/ACTIVIDAD	TIEMPO	HERRAMIENTA
PARTE TEÓRICA	<ul style="list-style-type: none"> Se entrega una guía informativa sobre los cartílagos Un vez los estudiantes leen, se les pregunta sobre dichos conocimientos Se trabaja el pensamiento crítico respecto al contenido, mediante una discusión en clase 	30 minutos	<ul style="list-style-type: none"> Cuestionario
PARTE PRÁCTICA	<ul style="list-style-type: none"> Se realiza trabajo de técnica vocal 20 minutos con cada estudiante Se trabaja de forma individual con cada estudiante, tomando en cuenta tanto sus cualidades como sus dificultades De acuerdo con la individualidad de cada estudiante, se realizan dinámicas de motivación para que cada uno alcance un 	1 hora	<ul style="list-style-type: none"> Piano Métodos de canto (Panofka Op. 85, Vaccai método práctico di canto HIGH VOICE)

	grado óptimo de seguridad en ellos mismos, con la finalidad de que se acerquen a la excelencia vocal interpretativa		
--	---	--	--

IV. Verificación del logro de la sesión:

INDICADORES	INSTRUMENTO DE EVALUACION
Conocer el instrumento vocal propio para explayarse con seguridad en la actividad del canto	Repertorio del método Vaccai

SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 2

I.- Datos Generales:

- 1.1 Carrera Profesional : Artista profesional
 1.2 Ciclo : II
 1.3 Curso : Canto principal
 1.4 Unidad : N° 3
 1.5 Semana de Sesión : 2da.
 1.6 Docente : Victoria Villalobos Ruiz

II. Logros de Aprendizaje:

- 2.1 Competencia: Conocer y explicar cuáles son las funciones de la musculatura intrínseca de la laringe, los pliegues vocales y vestibulares en la producción de la voz.

III. Secuencia Didáctica:

DESARROLLO	ESTRATEGIA/ACTIVIDAD	TIEMPO	HERRAMIENTA
PARTE TEÓRICA	<ul style="list-style-type: none"> • Se entrega una guía informativa sobre los cartílagos • Un vez los estudiantes leen, se les pregunta sobre dichos conocimientos • Se trabaja el pensamiento crítico respecto al contenido, mediante una discusión en clase • Se proyecta un video educativo donde se estudia con más profundidad la laringe 	30 minutos	<ul style="list-style-type: none"> • Cuestionario • Video / Material Web
PARTE PRÁCTICA	<ul style="list-style-type: none"> • Se realiza trabajo de técnica vocal 20 minutos con cada estudiante • Se trabaja de forma individual con cada estudiante, tomando en cuenta tanto sus cualidades como sus dificultades • De acuerdo con la individualidad de cada estudiante, se realizan 	1 hora	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Métodos de canto (Panofka Op. 85, Vaccai método práctico di canto HIGH VOICE)

	<p>dinámicas de motivación para que cada uno alcance un grado óptimo de seguridad en ellos mismos, con la finalidad de que se acerquen a la excelencia vocal interpretativa</p>		
--	---	--	--

IV. Verificación del logro de la sesión:

INDICADORES	INSTRUMENTO DE EVALUACION
Conocer con profundidad la laringe, ya que es el órgano que contiene las cuerdas vocales	Repertorio del método Vaccai

SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 3

I.- Datos Generales:

- 1.1 Carrera Profesional : Artista profesional
 1.2 Ciclo : II
 1.3 Curso : Canto principal
 1.4 Unidad : N° 3
 1.5 Semana de Sesión : 3ra
 1.6 Docente : Victoria Villalobos Ruiz

II. Logros de Aprendizaje:

- 2.1 Competencia: Establece diferencias entre el tono, el timbre y la intensidad en la emisión de la voz cantada.

III. Secuencia Didáctica:

DESARROLLO	ESTRATEGIA/ACTIVIDAD	TIEMPO	HERRAMIENTA
PARTE TEÓRICA	<ul style="list-style-type: none"> • Antes de abordar la temática de la sesión, se evalúa el grado de comprensión del conocimiento previo, y se corrigen algunos puntos teóricos que los estudiantes no hayan entendido. • Se utiliza el piano para explicar las diferencias entre tono, timbre e intensidad de la voz cantada 	30 minutos	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Grabadora
PARTE PRÁCTICA	<ul style="list-style-type: none"> • Se trabaja con cada estudiante de manera individual acerca de los puntos abordados en la sesión, los cuales se comprueban realizando ejercicios que permitan diferenciar entre tono, timbre e intensidad 	1 hora	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Métodos de canto (Panofka Op. 85, Vaccai método práctico di canto HIGH VOICE)

IV. Verificación del logro de la sesión:

INDICADORES	INSTRUMENTO DE EVALUACION
Reconocer la diferencia que hay entre tono, timbre e intensidad de la voz cantada, ya que son aspectos estrechamente relacionados con la personalidad del estudiante y del cómo puede desenvolverse en un contexto de escenario	Repertorio del método Vaccai

SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 4

I.- Datos Generales:

- 1.1 Carrera Profesional : Artista profesional
 1.2 Ciclo : II
 1.3 Curso : Canto principal
 1.4 Unidad : N° 3
 1.5 Semana de Sesión : 4ta
 1.6 Docente : Victoria Villalobos Ruiz

II. Logros de Aprendizaje:

- 2.1 Competencia: Conoce la musculatura extrínseca de la laringe y establece sus funciones relacionándolas con la emisión de la voz.

III. Secuencia Didáctica:

DESARROLLO	ESTRATEGIA/ACTIVIDAD	TIEMPO	HERRAMIENTA
PARTE TEÓRICA	<ul style="list-style-type: none"> • Antes de abordar la temática de la sesión, se evalúa el grado de comprensión del conocimiento previo, y se corrigen algunos puntos teóricos que los estudiantes no hayan entendido. • Se proyectan diapositivas de la laringe y su musculatura extrínseca, y se explican y reafirman los conocimientos ya adquiridos por los estudiantes 	30 minutos	<ul style="list-style-type: none"> • Videos • Diapositivas
PARTE PRÁCTICA	<ul style="list-style-type: none"> • Se trabaja con cada estudiante de manera individual acerca de los puntos abordados en la sesión, los cuales se comprueban realizando ejercicios que permitan conocer la laringe y sus respectivos músculos 	1 hora	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Métodos de canto (Panofka Op. 85, Vaccai método práctico di canto HIGH VOICE)

IV. Verificación del logro de la sesión:

INDICADORES	INSTRUMENTO DE EVALUACION
Conocer las funciones de la laringe y sus músculos extrínsecos, con el objetivo de manejar información relevante respecto a los cuidados de dicho órgano que es fundamental para el canto y la transmisión de la seguridad a través de la interpretación	Repertorio del método Vaccai

SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 5

I.- Datos Generales:

- 1.1 Carrera Profesional : Artista profesional
 1.2 Ciclo : II
 1.3 Curso : Canto principal
 1.4 Unidad : N° 4
 1.5 Semana de Sesión : 5ta
 1.6 Docente : Victoria Villalobos Ruiz

II. Logros de Aprendizaje:

- 2.1 Competencia: Ubica la resonancia en la faringe para lograr una correcta emisión de la voz cantada.

III. Secuencia Didáctica:

DESARROLLO	ESTRATEGIA/ACTIVIDAD	TIEMPO	HERRAMIENTA
PARTE TEÓRICA	<ul style="list-style-type: none"> Se proyectan imágenes de la faringe y sus partes y se explican sus funciones en la emisión de la voz cantada 	30 minutos	<ul style="list-style-type: none"> Diapositivas
PARTE PRÁCTICA	<ul style="list-style-type: none"> Se trabaja con cada estudiante de manera individual acerca de los puntos abordados en la sesión, los cuales se comprueban realizando ejercicios que permitan conocer la faringe y sus funciones Durante la vocalización, se propone un cambio de método de canto, ya que, en la unidad anterior, el método Panofka y Vaccai se centraban en el trabajo y dosificación del aire. En esta unidad se trabajará con el método Concone, en el cual se trabajan y se evidencian los resonadores 	1 hora	<ul style="list-style-type: none"> Piano Métodos de canto (Concone Op.9 Fifty Lessons for HIGH VOICE)

IV. Verificación del logro de la sesión:

INDICADORES	INSTRUMENTO DE EVALUACION
Explica el funcionamiento de la faringe en la resonancia, la cual es clave en la emisión de la voz cantada	Repertorio del método Concone

SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 6

I.- Datos Generales:

- 1.1 Carrera Profesional : Artista profesional
 1.2 Ciclo : II
 1.3 Curso : Canto principal
 1.4 Unidad : N° 4
 1.5 Semana de Sesión : 6ta
 1.6 Docente : Victoria Villalobos Ruiz

II. Logros de Aprendizaje:

- 2.1 Competencia: Ubica la resonancia en la cavidad oral para lograr una correcta emisión de la voz cantada.

III. Secuencia Didáctica:

DESARROLLO	ESTRATEGIA/ACTIVIDAD	TIEMPO	HERRAMIENTA
PARTE TEÓRICA	<ul style="list-style-type: none"> Se proyectan imágenes de la cavidad oral y se explican sus funciones en la emisión de la voz cantada 	30 minutos	<ul style="list-style-type: none"> Diapositivas
PARTE PRÁCTICA	<ul style="list-style-type: none"> Se trabaja con cada estudiante de manera individual acerca de los puntos abordados en la sesión, los cuales se comprueban realizando ejercicios que permitan conocer la cavidad oral y sus funciones en el aspecto de resonancia del canto Durante la vocalización, se enfatiza en cada estudiante el trabajo de la articulación de manera individual, ya que cada uno tiene una cavidad oral diferente, lo cual influye en su mecanismo de resonancia 	1 hora	<ul style="list-style-type: none"> Piano Métodos de canto (Concone Op.9 Fifty Lessons for HIGH VOICE)

IV. Verificación del logro de la sesión:

INDICADORES	INSTRUMENTO DE EVALUACION
Explicar el funcionamiento de la cavidad oral en la resonancia de la emisión de la voz cantada, ya que de esto depende su proyección vocal, herramienta que transmitirá más o menos seguridad en el contexto del escenario	Repertorio del método Concone

SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 7

I.- Datos Generales:

- 1.1 Carrera Profesional : Artista profesional
 1.2 Ciclo : II
 1.3 Curso : Canto principal
 1.4 Unidad : N° 4
 1.5 Semana de Sesión : 7ma
 1.6 Docente : Victoria Villalobos Ruiz

II. Logros de Aprendizaje:

- 2.1 Competencia: Ubica la cavidad nasal para lograr una correcta emisión de la voz cantada.

III. Secuencia Didáctica:

DESARROLLO	ESTRATEGIA/ACTIVIDAD	TIEMPO	HERRAMIENTA
PARTE TEÓRICA	<ul style="list-style-type: none"> • Se reparten guías sobre la cavidad nasal y su función en la emisión de la voz cantada • Se muestran videos a modo de ejemplos de intérpretes que poseen la particularidad de la voz nasal 	30 minutos	<ul style="list-style-type: none"> • Separatas • Videos
PARTE PRÁCTICA	<ul style="list-style-type: none"> • Se trabaja con cada estudiante de manera individual acerca de los puntos abordados en la sesión, los cuales se comprueban realizando ejercicios que permitan conocer la cavidad nasal y sus funciones en el aspecto de resonancia del canto • Durante la vocalización, se enfatiza en cada estudiante el trabajo de la voz nasal de manera individual, ya que cada uno tiene una cavidad oral diferente, lo cual influye en su mecanismo de resonancia. Para este 	1 hora	<ul style="list-style-type: none"> • Piano

	trabajo vocal específico, se prescindirán de los métodos anteriormente mencionados y se abordarán ejercicios vocales personalizados		
--	---	--	--

IV. Verificación del logro de la sesión:

INDICADORES	INSTRUMENTO DE EVALUACION
Explicar el funcionamiento de la cavidad nasal en la resonancia de la emisión de la voz cantada., ya que de esto depende su proyección vocal, herramienta que transmitirá más o menos seguridad en el contexto del escenario	Repertorio de ejercicios vocales personalizados y creados por la docente para cada uno de los estudiantes

SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 8

I.- Datos Generales:

- 1.1 Carrera Profesional : Artista profesional
 1.2 Ciclo : II
 1.3 Curso : Canto principal
 1.4 Unidad : N° 4
 1.5 Semana de Sesión : 8va
 1.6 Docente : Victoria Villalobos Ruiz

II. Logros de Aprendizaje:

- 2.1 Competencia: Manejar todos los conocimientos de la unidad actual y todas las unidades previas.

III. Secuencia Didáctica:

DESARROLLO	ESTRATEGIA/ACTIVIDAD	TIEMPO	HERRAMIENTA
EXAMEN FINAL	<ul style="list-style-type: none"> • Se empieza con un calentamiento vocal, con el fin de que los estudiantes estén preparados para rendir en el examen. • Se evalúa el aspecto del solfeo en los ejercicios de todos los métodos de canto trabajados previamente (Panofka, Vaccai y Concone). • Finalmente se evalúa la interpretación a nivel técnico y la afinación de cada uno de los estudiantes. Luego, de cada método, se evalúa un aspecto diferente: <ul style="list-style-type: none"> -Panofka Op.85 (Trabajo de apoyo diafragmático, dosificación y control del aire). -Concone (Trabajo de notas ligadas largas, trabajo de notas agudas mediante el apoyo diafragmático, respiración durante los silencios cortos) -Vaccai (Trabajo de interpretación, 	1 hora	<ul style="list-style-type: none"> • Piano

	articulación del idioma, afinación, dominio del aire)		
--	---	--	--

IV. Verificación del logro de la sesión:

INDICADORES	INSTRUMENTO DE EVALUACION
Lograr que los estudiantes comprendan el trabajo diafragmático, la dosificación del aire, que identifiquen la diferencia que hay al trabajar cada uno de los 3 métodos de canto y que desarrollen conciencia respecto a su actitud frente a un contexto de escenario.	-Método Concone (Ejercicio 1) -Método Panofka (Ejercicio 2) -Método Vaccai (Ejercicio 1, “La escala diatónica”)

3.6 Cuestionario

1. ¿Qué grado de conformidad en la escala de Likert encuentra usted en el trabajo grupal de la especialidad de canto?
2. ¿Fue acertado trabajar con los métodos de canto Panofka y Concone?
3. ¿Usted cree que el trabajo teórico desarrollado durante el curso lo ha ayudado a conocer mejor su aparato vocal? ¿Sí? ¿No? ¿Por qué?
4. ¿Cómo fue la experiencia de grabar la canción para el examen final? Describa el procedimiento seguido.
5. ¿En qué nivel (literario, musical, interpretativo) pudieron involucrarse en la investigación de la canción para el examen final? Explique cada nivel.

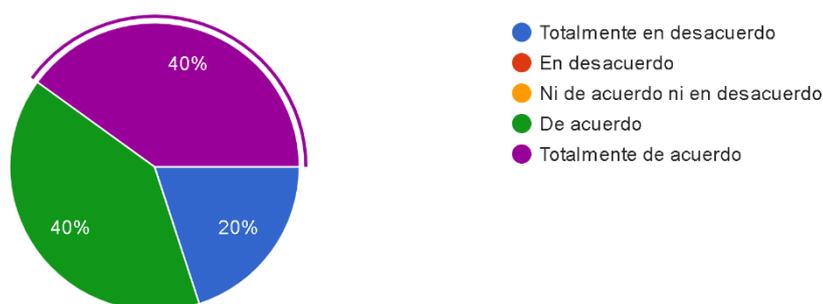
3.7 Recolección de datos

A continuación, los datos que se muestran corresponden a las respuestas al cuestionario que desarrollaron los 5 estudiantes del segundo ciclo de la carrera Artista Profesional de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas- 2020. Las edades de los estudiantes mencionados oscilan entre los 18 y 23 años. El 80% son mujeres, el 20% son varones, con un total de 5 estudiantes. Como se puede observar claramente en el gráfico correspondiente a la primera respuesta del cuestionario, en el cual se aplicó como método la escala de Likert para medir el grado de conformidad respecto al trabajo grupal en la especialidad de canto, un 40% estuvo totalmente de acuerdo; otro 40% estuvo de acuerdo; y el 20% restante estuvo en desacuerdo.

Figura 11: escala de Likert (Gráfico)

1) ¿Qué grado de conformidad en la escala de Likert encuentra usted en el trabajo grupal de la especialidad de canto?

5 respuestas



En la segunda pregunta del cuestionario, la cual apunta a validar la asertividad de haber trabajado con los métodos de canto Panofka y Concone lo largo del segundo ciclo de esta carrera, todos los estudiantes respondieron de manera de acertada, solo diferenciándose en la justificación de cada una de sus respuestas. Dos estudiantes

consideraron que estos métodos eran muy efectivos para trabajar y mejorar la técnica vocal. Por otra parte, un estudiante resaltó que los métodos le ayudaron a dominar la respiración y el solfeo. Mientras que los estudiantes restantes consideraron que los métodos Panofka y Concone constituían una base muy didáctica para lograr la afinación rápidamente.

La tercera pregunta del cuestionario, la cual invita prácticamente a reflexionar sobre si el trabajo teórico desarrollado durante el curso ha ayudado o no a los estudiantes a conocer mejor su aparato vocal. Al igual que en la pregunta anterior, todos los estudiantes respondieron de manera afirmativa. Todos los estudiantes coincidieron en que el trabajo teórico desarrollado en cada sesión, les ayudó a conocer mejor su aparato vocal, por ende pudieron obtener un mayor control sobre este a nivel técnico, lo que se reflejó fielmente en la práctica.

La cuarta pregunta apuntó a rescatar la experiencia de cada estudiante respecto al examen final, específicamente la parte en la que se les pidió grabar una canción y el proceso que esta requirió. Según todos los estudiantes, se trató de una experiencia gratificante desde el aspecto personal. Uno de los estudiantes fue un poco más descriptivo que sus compañeros y habló del proceso de manera bastante minuciosa. Expuso que el proceso tuvo tres partes. En la primera se trataba de leer el texto como poesía todos los días para poder entenderlo e interpretarlo, luego tenían que escuchar la pista de karaoke elegida para desarrollar una buena coordinación musical y textual, y, finalmente, se realizaba la unión interpretativa de la música y el texto para poder cantar con comodidad y conocimiento, y así la maestra se encargaba de aplicar las correcciones correspondientes.

Y finalmente, la última pregunta del cuestionario buscaba averiguar en qué nivel cada estudiante se involucró en cuanto a la investigación de la canción escogida

para el examen final. Los niveles señalados son: literario, musical e interpretativo. Uno de los estudiantes señaló que, dentro del nivel literario, se involucró con la lectura del texto de la canción, a modo de poesía, lo que llevó a dicho estudiante a analizar el contexto en el que la canción fue escrita. En cuanto al nivel musical, señaló que para comprometerse aún más con la canción, tuvo que escuchar diversas versiones de la misma. Y, en cuanto al nivel interpretativo, destacó que al ya conocer la temática de la canción y su contexto, tuvo que relacionarla directamente con su historia de vida para, valga la redundancia, interpretarla a cabalidad. Otro de los estudiantes, destacó que el nivel literario resultó de gran ayuda para comprender el significado de la letra de la canción. En cuanto al nivel musical, señaló que este resultó muy útil para conocer la melodía y mejorar la afinación. Y el nivel interpretativo le significó un gran progreso para desenvolverse y tener más seguridad en su trabajo artístico.

Conclusiones

Primera conclusión: es necesario fomentar la lectura de las composiciones, porque así los estudiantes conocerán el contexto histórico y el legado artístico de su país, lo que va en plena concordancia con el rol de la escuela de promover el respeto por las obras de arte y su valoración más allá de lo material.

Segunda conclusión: la voz es un instrumento con un grado muy alto de dificultad porque es sumamente voluble e impredecible, es decir, sus condiciones cambian de acuerdo a diversos factores como las horas de sueño, el estado de ánimo, nivel de estabilidad emocional, la alimentación, la hidratación, la preparación, la continuidad, el estudio, la técnica, la práctica diaria, y, por puesto, a las condiciones vocales naturales de cada individuo.

Tercera conclusión: Así como cada persona y sus habilidades sociales son únicas debido a factores culturales, geográficos, de clase social, características psicológicas, y otros, sus voces también lo son, en cuanto a la predisposición previa para el canto, la asimilación de conocimientos, y el rescate de la utilidad y los aspectos que los estudiantes pueden o sienten que deben trabajar en cada método o metodología de canto.

Referencias

- Adell, J. (1998): "Redes y educación". En J. de PABLOS y J. JIMÉNEZ (Coords.): *Nuevas Tecnologías, Comunicación Audiovisual y Educación*. CEDECS. 177-212.
- Alessandroni, N., Torres Gallardo, B, Beltramone, C. (2019). *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina*. GITEV.
- Aronoff, F (1974). *La música y el niño pequeño*. Buenos Aires: Ricordi americana.
- Ausubel, D., Novak, J. y Hanesian, H. (1983). *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. Trillas.
- Bernal, J. y Calvo, L. (2000). *Didáctica de la Música. La Expresión musical en la Educación Infantil*. Aljibe.
- Bruner, J. (1974). *The organization of early skilled action*. Cambridge University Press.
- Bustos, I. (2012). *La voz, la técnica y la expresión*. Paidotribo.
- Caballo, V. E. (1993a). *Manual de evaluación y entrenamiento de las habilidades sociales*. Siglo XXI.
- Carrasco, A., Carnicer, J. y Garrido, C. (2016). *La experiencia musical en las personas mayores. Enfoques teóricos y buenas prácticas*. Revista Kairós Gerontología.
- Carvajal Vaca, I. (2017). *Educación musical superior: el desarrollo de competencias profesionales en músicos universitarios*. Congreso Nacional de Investigación Educativa (COMIE).

- Campbell, D. (2000). *El efecto Mozart para los niños*. Urano.
- Cruces, M. (2009). *Implicaciones de la expresión musical para el desarrollo de la creatividad en educación infantil*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga.
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2009). *Currículos profesionales 2009*.
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2013). *Plan Estratégico Institucional de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas 2014 – 2021*.
- Ferrer, J. (2001). *Teoría y práctica del canto*. Herder.
- Fernández, S., Vásquez de la Iglesia, F. y Marqués, M. (2006). *La historia de la voz*. Universidad de Navarra.
- Fink, R. (2019). *7 Dimensiones del canto*. Throga LLC.
- Flores, C. (2010). *La música en la educación superior universitaria. Acciones de trabajo. Materiales. Propuestas. Actividades. Programación*. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- García Molina, J. (2014). *La importancia de la música para el desarrollo integral en la etapa de Educación Infantil*. Recuperado de:
<https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/16696/16696.pdf>
- Hirano, M. (1974). *Morphological structure of the vocal fold as a vibrator and its variations*. *Folia Phoniatica*, 26(2), 89-94.
- Ilustre Municipalidad de Santa Cruz (2008). *Proyecto educativo institucional*. Esc. Municipal de audición y lenguaje.
- Kemp, A. E. (1996). *The musical temperament: Psychology and personality of musicians*. Oxford University Press.

- Lehmberg, L. y Fung, V. C. (2010). *Benefits of music participation for senior citizens: A review of the literature*. Music Education Research International, 4, 19-30.
- Lamb, P. (1967). *Linguistics in Proper Perspective*. Goldstone Rare Books.
- Longueira Matos, S. (2011). *Educación musical: un problema emergente de intervención educativa, indicadores pedagógicos para el desarrollo de competencias en educación musical*. Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela.
- Madaule, P. (1983). *La música, una invitación a escuchar, al lenguaje y al aprendizaje*. The listening centre.
- Mansion, M. (1947). *El estudio del canto*. Melos.
- Mehrabian, A. (1972). *Nonverbal communication*. Aldine-Atherton.
- Merriam, S.B.y Brockett, R.G. (1997). *The Profession and Practice of Adult Education: An Introduction*. Jossey-Bass.
- Navarro, C. y Pacheco, A. (2019). *Educación musical y su relación con la expresión oral en los niños y niñas de 5 años de la Institución Educativa Inicial Victoria Barcia Bonifatti del distrito de Yanacancha – Pasco*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión.
- Ordoñez Meza, S. (2018). *La educación musical y la expresión oral del idioma inglés en los estudiantes del primer grado de secundaria de la institución educativa integrada José Olaya en la provincia de Satipo 2018*. Tesis de Licenciatura.
- Pascual, P. (2006). *Didáctica de la música para educación preescolar*. Pearson, Prentice Hall.
- Phillips, E. L., (1978). *The social skills bases of psychopathology*. Grune and Stratton.
- Perelló. J. (1972). *Morfología Fonoaudiológica*. Editorial Científico-Médica. Vol. 2. Barcelona.

- Preparadores de oposiciones para la enseñanza (s.f). *Tema 2: La voz humana y su fisiología. Clasificación de las voces. La voz en la adolescencia: Características y problemática*. Sagasta.
- Proyecto ALFA N° DCI-ALA-2008-42 (2009). *Informe sobre el Sistema de Educación Superior Universitaria del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Peruana Cayetano Heredia, Universidad de Lima.
- Quiñones, C. (2011). *Técnicas para el cuidado de la voz*. Wolters Kluwer.
- Rimm, D.C y Masters, J.C (1974). *Behavior therapy: techniques and empirical findings*. Academic.
- Romano, J. M. y Bellack, A. S (1980). *Social validation of a component model of assertive behavior*. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 48, 478-490.
- Rubertis (1937). *Teoría completa de la música*. Ricordi
- Sambrano, B. (2019). *Educación musical en el aprendizaje del área de comunicación en los estudiantes de inicial de cinco años de la institución educativa 3017, Rimac 2017*. Trabajo académico de especialidad profesional. Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Solis, M., Bartolomé, L. y Gonzales, F. (2014). *La educación musical y su relación con el lenguaje oral en los niños y niñas de 4 años de la I.E.I. N° 129 "San Juanito", Matucana – Huarochirí, 2014*. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- Trower, P., Bryant, B. y Argyle, M. (1978). *Social Skills and mental health*. Methuen.
- Tupa, J., y Valiente, D. (2020). *Escuelas de artes escénicas en el distrito de San Juan de Lurigancho*. Universidad Ricardo Palma.

- Vilatuña, M. (2007). *Guía didáctica de acercamiento a la música para el desarrollo del lenguaje en niños de 5 a 6 años*. Tesis de Licenciatura. Universidad Tecnológica Equinoccial.
- Wilkinson, J. y Canter, S. (1982). *Social skills training manual: Assessment, programme design and management of training*. Wiley.
- Wolpe, J. (1977). *Práctica de la terapia de la conducta*. Trillas