



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



**ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN VOCAL EN LOS
ALUMNOS DE LA ESPECIALIDAD DE CANTO DE LA ESCUELA
PROFESIONAL DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
DEL ALTIPLANO DE PUNO 2020.**

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. DELIA MILADIS QUENAYA CHARCA

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADA EN ARTE: MÚSICA

PUNO – PERÚ

2021



DEDICATORIA

Al creador de todas las cosas, el que me ha dado la fortaleza para continuar cuando a punto de caer he estado; por ello, con toda humildad que de mi corazón emana, dedico primeramente mi trabajo a Dios.

A mis queridos padres: Por formarme con buenos sentimientos hábitos y valores, lo cual me ha ayudado a salir adelante en los momentos más difíciles, que sin vuestro trabajo, sin vuestro sacrificio, sin vuestra confianza hoy yo no estaría celebrando esta tesis, simplemente gracias por todo.

A mi compañero de vida por ser alguien invaluable en mi vida, por su apoyo, cariño y amor gracias por formar parte de mi existencia.

A mi pequeña Valeria porque eres mi motivo, razón de vivir y por ser la historia más bonita que el destino escribió en mi vida



AGRADECIMIENTOS

A mi alma mater la Universidad Nacional del Altiplano Puno, por permitirme formarme como profesional y albergarme dentro de sus aulas durante los 5 años de estudio.

A los docentes de la Escuela Profesional de Arte, por brindarme sus conocimientos a lo largo de todo el proceso de formación académica.

A mi Maestra Ms. Ruth mine Maura Escarza Mayca, por ser mi mentora y guía durante mis años de estudio, por su apoyo en la elaboración de mi tesis, mi respeto y estima hacia su persona.

A mis queridos padres Javier y Yolanda, por su apoyo incondicional, por sus sabios consejos y por nunca perder la confianza en mí.

A mis hermanas Verónica, Beatriz, Mery por su apoyo emocional, a mi compañero de vida Grover R. por la ayuda en mi proceso de elaboración de tesis, a mi pequeña Valeria, Por ser mi más grande inspiración y la razón de mi vida, a mis familiares, mis amigas Erica y Milagros por confiar siempre en mí.

Por ustedes y para ustedes con mucho cariño.



ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTO	
INDICE GENERAL	
INDICE DE FIGURAS	
INDICE DE TABLAS	
RESUMEN	9
ABSTRACT	10

CAPITULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	12
1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA.	13
1.2.1. Problema General.....	13
1.2.2. Problema Especifico	13
1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	13
1.3.1. Hipótesis General.....	13
1.3.2. Hipótesis Específica.....	14
1.4. JUSTIFICACION DEL ESTUDIO.....	14
1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	15
1.5.1. Objetivo General.....	15
1.5.2. Objetivo Específico.....	15

CAPITULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION.	16
2.2. BASE TEÓRICA DE LAS VARIABLES	18
2.2.1. Interpretación	18



2.2.2. Las especialidades	19
2.2.3. El Intérprete, Su Formación	21
2.2.4. El Arte De Interpretar	23
2.2.5. Talento Y Perseverancia	24
2.2.6. Las Escuelas Nacionales de Interpretación	26
2.2.7. Estilos e Interpretación.....	27
2.2.8. El Nivel de Ejecución Musical.....	28
2.2.9. Que Siente el Interprete.....	31
2.2.10. Presentar Una Interpretación.....	31
2.2.11. Técnica Vocal	32
2.2.12. El Instrumento Vocal	34
2.2.13. Clasificación De Las Voces	38
2.2.14. Importancia de la Clasificación de da Voz Para da Salud	41
2.2.15. El Desarrollo de la Destreza Técnica.....	41
2.2.16. La Relación Entre la Técnica y la interpretación.....	42
2.2.17. La Disciplina	42
2.2.18. La Practica Para la Perfección	52
2.2.19. Eficiencia y Eficacia en la Practica.....	52
2.2.20. El Papel de la Practica.....	53

CAPITULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. VARIABLES DE ESTUDIO	54
3.1.1. Definición Conceptual	54
3.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN	54
3.3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	55
3.4. POBLACIÓN, MUESTRA Y MUESTREO.....	55
3.4.1. Población.....	55
3.4.2. Muestra.....	56
3.5. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	56



3.5.1. Técnicas De Recolección De Datos	56
3.5.2. Instrumentos de Recolección de Datos	56
3.6. TÉCNICAS DE PROCESAMIENTO DE DATOS.	58

CAPITULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. RESULTADOS TECNICA VOCAL:	61
4.2. RESULTADOS DISCIPLINA EN EL CANTO:	65
V. CONCLUSIONES	69
VI. RECOMENDACIONES	70
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71
ANEXOS	73

TEMA: Análisis e Interpretación de la Producción Musical

ÁREA: Música

FECHA DE SUSTENTACIÓN: 03 de septiembre del 2021



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura. 1: Tipos de respiración	35
Figura. 2: Aparato fonador	36
Figura. 3: Aparato resonador.....	37



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1:	Nivel de mejoramiento de la técnica vocal	61
Tabla 2:	Respiración en la técnica vocal	61
Tabla 3:	Emisión de la voz	62
Tabla 4:	Articulación en la técnica vocal	63
Tabla 5:	Resonancia en la técnica vocal	64
Tabla 6:	Dicción en la técnica vocal	64
Tabla 7:	Nivel de mejoramiento de la interpretación en la técnica vocal	65
Tabla 8:	Nivel de disciplina en el canto	65
Tabla 9:	Nivel de la dimensión Dedicación	66
Tabla 10:	Organización del tiempo	67
Tabla 11:	Concientización.....	67



RESUMEN

La presente investigación, tiene como objetivo analizar la Interpretación Vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020. Conocer como es la interpretación vocal de los alumnos qué importancia tiene la disciplina en el canto y la técnica vocal, Nuestro problema de investigación se plantea la siguiente interrogante ¿Cómo es la Interpretación Vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020?, ¿Cuál es la importancia de la técnica vocal en la interpretación en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020?, ¿Cuál es la importancia de la disciplina en el canto, en la técnica vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020? para lo cual la investigación se ubica dentro de las investigaciones cuantitativas, de acuerdo al fin que persigue, que nuestra investigación es explicativa, de tipo correlacional. La población, representan los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la especialidad de canto, con muestreo censal intencional. Técnicas e instrumentos, se empleó un Cuestionario de 9 ítems y ficha de observación con 20 ítems. La hipótesis demuestra que Mejorar la Interpretación Vocal en los alumnos se debe a una buena práctica de la técnica vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020. En los Resultados y conclusiones observamos El nivel de disciplina en el canto lírico alcanzado por los alumnos, es en el 63.6% un nivel medio, y el 36.4 % de los alumnos sólo presentan un nivel alto de disciplina en el canto, asimismo el nivel de mejoramiento de la técnica vocal de los alumnos de la escuela profesional de música, no representan un nivel alto en esta variable, mostrando solo un 6% un nivel medio, y el 94% restante presentan un nivel bajo de técnica vocal.

PALABRAS CLAVE: Interpretación, técnica, disciplina, vocalización, resonancia, canto.



ABSTRACT

The present investigation titled, aims to analyze the Vocal Interpretation in the students of the singing specialty of the Professional School of Art of the National University of the Altiplano Puno 2020. To know what the vocal interpretation of the students is like, how important is the discipline in singing and technique vocal, Our research problem raises the following question: How is the Vocal Interpretation in the students of the singing specialty of the Professional School of Art of the National University of the Altiplano Puno 2020?, What is the importance of the vocal technique in the interpretation in the students of the singing specialty of the Professional School of Art of the National University of the Altiplano Puno 2020? What is the importance of the discipline in singing, in the vocal technique in the students of the specialty of singing of the Professional School of Art of the National University of the Altiplano Puno 2020? for which the research is located within quantitative research, according to the purpose it pursues, that our research is explanatory, correlational. The population represents the students of the singing specialty of the Professional School of Art of the singing specialty, with intentional census sampling. Techniques and instruments, a 9-item questionnaire and an observation sheet with 20 items were used. The hypothesis shows that Improving Vocal Interpretation in students is due to a good practice of vocal technique in students of the singing specialty of the Professional School of Art of the National University of the Altiplano Puno 2020. In the Results and conclusions we observe The level of discipline in lyrical singing achieved by the students is 63.6% an average level, and 36.4% of the students only present a high level of discipline in singing, also the level of improvement of the vocal technique of The students of the professional music school do not represent a high level in this variable, only 6% show a medium level, and the remaining 94% present a low level of vocal technique.

KEY WORDS: Interpretation, technique, discipline, vocalization, resonance, singing.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La voz es el instrumento en el que expresemos nuestras emociones, sentimientos y pensamientos a los demás. Su buen manejo y desarrollo artístico toma vida cuando la voz sale del alma, enriqueciéndose del buen aprendizaje que apliquemos. Como resultado del correcto uso y desarrollo del aparato fonador propio, se crea la magia de la voz y se logra la perfecta interpretación artística vocal.

El capítulo I explicamos los problemas que me llevaron a realizar esta investigación, como estudiante eh podido ver las deficiencias que tuve en mi proceso de formación profesional en cuanto a la disciplina y la interpretación vocal.

El capítulo II mostramos las investigaciones nacionales e internacionales el cual nos ayudara como base para desarrollar nuestra investigación y lograr un buen trabajo en base a investigaciones ya realizadas que contribuirán en nuestro marco teórico con la descripción de nuestra variable de estudio.

El capítulo III corresponde al marco metodológico. Aquí se presenta las variables operativizadas, esto es desdobladas en sus dimensiones e indicadores. Se precisa que la muestra con la cual se realiza la investigación es de los alumnos de la especialidad de canto. Se señala que el diseño utilizado es el explicativo, pues busca establecer la relación de influencia entre dos variables. Se describe los instrumentos utilizados para el recojo de información, que son la encuesta y la guía de observación.

En el capítulo IV se presentan los resultados en cuadros estadísticos, que evidencian el desarrollo de cada variable, la relación entre las dos variables y sus



dimensiones y las respectivas pruebas estadísticas que prueban la existencia de relación significativa.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

En la interpretación musical, es frecuente utilizar los términos de la confusión y controversia, muchos autores consideran que en el análisis está lo que se hace implícitamente en el que realiza de intérprete, para otros, se deben interpretar bajo un riguroso análisis en los elementos paramétricos de la obra, a fin de indagar la profundidad estética (Rink, 2006).

Durante la formación profesional en el canto, la disciplina es un valor fundamental, que inculca autorresponsabilidad en el alumno, éste debe ser adquirido a través de un esquema personal, a fin de guiar hacia un estilo de vida idóneo para el canto, su ausencia daría como resultado una falta de sincronización y alteración en el proceso formativo.

En mi formación Universitaria pude observar que, muchos estudiantes no desarrollan una adecuada disciplina en el canto, ya sea por las pocas horas desarrolladas en el curso, por el poco interés de los alumnos en la música lírica ya que en su gran mayoría están inmersos en la música popular y no logran tener una buena técnica e interpretación vocal. Ello conlleva que muchos estudiantes no son conscientes en cuanto a su formación profesional, en especial al canto como disciplina, y esto se ve reflejado en el ejercicio de la profesión, donde muchos se especializan en áreas diferentes al canto, puesto que no tienen los recursos necesarios para ejercer su profesión en la música lírica, y así ocupándose en actividades externas a su profesión, es por eso que debemos ser conscientes de que en nuestra sociedad actual podemos



observar que la formación disciplinaria está pasando por un momento crítico debido a grandes cambios y falencias en la convivencia, los avances tecnológicos hacen que nuestras vidas sea más rápida y agitada.

1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA.

1.2.1. Problema General

- ¿Cómo es la Interpretación Vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020?

1.2.2. Problema Especifico

- ¿Cuál es la importancia de la técnica vocal en la interpretación en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020?
- ¿Cuál es la importancia de la disciplina en el canto, en la técnica vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020?

1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

1.3.1. Hipótesis General.

- Mejorar la Interpretación Vocal en los alumnos se debe a una buena práctica de la técnica vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.



1.3.2. Hipótesis Específica.

- La técnica vocal es muy importante en la interpretación vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.
- La disciplina en el canto es muy importante para lograr tener una buena técnica vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

1.4. JUSTIFICACION DEL ESTUDIO.

La presente investigación está realizada con el propósito de mostrar las deficiencias que muestran los alumnos en su interpretación vocal, conocer el tiempo que dedican los estudiantes a estudiar la técnica en forma diaria, el estado emocional, las horas de clase que reciben en la escuela. Es por esto por lo que elegí esta investigación; porque ofrece la posibilidad de recopilar información sobre una misma realidad desde distintos enfoques y lograr un aporte el cual pueda ayudar a mejorar la calidad educativa, la enseñanza y lograr una buena representación de los alumnos con la escuela de arte.

EN LO TEÓRICO

Esta investigación tendrá el propósito de aportar al conocimiento existente sobre el análisis de la interpretación vocal, dentro de un contexto educativo, estableciendo una base sólida para futuras investigaciones con características similares a la población del presente trabajo.

EN LO PRÁCTICO

Esta investigación permitirá conocer la importancia de la disciplina en el canto para lograr una buena interpretación vocal, así poder aplicarla en las aulas, además ello



permitirá conocer las deficiencias que presentan en su formación y de esa manera nos permitirá orientar la importancia de los logros académicos en los estudiantes.

EN LO METODOLÓGICO

Los instrumentos que se utilizarán para recoger los datos, será la ficha de observación y encuesta, el cual contribuirá a conocer la disciplina en cuanto a su preparación en la técnica vocal el cual llevará al estudiante a lograr una buena interpretación vocal en sus obras líricas, asimismo el trabajo de investigación se desarrollará siguiendo los procedimientos del método científico; con rigurosidad que requiere la investigación científica, a fin de tener resultados que determinen un buen análisis.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo General.

- Analizar la Interpretación Vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

1.5.2. Objetivo Específico.

- Identificar el nivel de la técnica en la interpretación vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.
- Describir el nivel de la disciplina en el canto en la técnica vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.



CAPITULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION.

2.1.1. Antecedentes Internacionales

Estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI, De Patricia Llorens Puig el cual su objetivo principal de esta Tesis Doctoral es aunar y presentar las actuales propuestas conceptuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como base el análisis de las opiniones de los profesionales esp2006les en ejercicio y las principales teorías sobre pedagogía vocal publicadas en los siglos XX y XXI. A partir de los resultados obtenidos con una investigación bibliográfica en el capítulo I y una investigación de campo mediante cuestionarios en el capítulo II, expongo: 1) las diferentes perspectivas actuales que existen sobre un mismo concepto de técnica vocal; 2) un estudio comparativo entre las opiniones y teorías expuestas por los profesionales del canto que han colaborado en el presente estudio ; y 3) una guía útil y realista sobre la práctica lírica actual para estudiantes, docentes y cantantes.

El trabajo realizado por Arias (2008) titulado “Caracterización de la técnica de apoyo respiratorio utilizada por cantantes líricos y actores de teatro”, Investigación realizada en estudiantes de Interpretación musical, mención Canto y Dirección Coral de la Pontificia Universidad Católica de Chile, estudiantes de Interpretación Musical Superior, Mención Canto lírico de la Escuela Moderna de Música y a Cantantes líricos profesionales, egresados de la Pontificia Universidad Católica de Chile; además a estudiantes de Teatro de la Universidad Finis Terrae y a Actores profesionales egresados de dicha casa de estudios, hombres y mujeres. Estudio de tipo no experimental, descriptivo univariante y transversal. Trabajo que concluye en que no existen diferencias



significativas entre el comportamiento de cantantes líricos y actores de teatro en relación a la técnica respiratoria que utilizan. Sin embargo, existen diversas diferencias cualitativas entre ambos grupos al utilizar esta técnica.

También Morales (2008), en su investigación titulada “Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la Música Lírica”, Tesis Doctoral que concluye en que el examen de la tratadística española sobre música vocal, permite apreciar cómo se pasa de un concepto natural de la emisión de la voz, característico de la escuela española y presente en las obras más tempranas a la impostación necesaria para la interpretación del repertorio operístico y de evidente influencia italiana.

2.1.2. Antecedentes Nacionales

Castillo (2010), en su trabajo titulado “Propuesta Metodológica del Método Potenciador para mejorar el proceso de la respiración en la técnica vocal en alumnos de la especialidad de canto del nivel básico del CRMNPCV de Trujillo”. Tesis aplicada con un diseño preexperimental de un solo grupo y con la utilización de la guía de observación para el recojo de datos. La investigación concluye que la aplicación del método potenciador influye significativamente en mejora del proceso de la respiración en la técnica vocal en los alumnos de la especialidad de canto del nivel básico.

También el trabajo realizado por Rojas (2004), titulado “Factores asociados al aprendizaje técnico vocal del canto en varones adultos”. Trabajo monográfico que concluye en lo siguiente: el conocimiento de la voz y sus posibilidades proporcionan al estudio del canto académico una alternativa que contribuirá a un mejor desarrollo. El desarrollo del canto está determinado por los mecanismos y las técnicas utilizadas y enfocadas en un marco que facilite al estudiante su crecimiento artístico. Es trascendente la importancia del maestro en la influencia académica que ejerce sobre el alumno. La



infraestructura y la implementación complementan el eficaz aprendizaje del canto académico.

2.1.3. Antecedentes Regionales

No se han encontrado estudios a nivel local sobre interpretación vocal.

2.2. BASE TEÓRICA DE LAS VARIABLES

2.2.1. Interpretación

Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales.

En sus orígenes esta práctica bien podría remontarse a la Edad Media o al Renacimiento. No era una especialidad y era inherente al compositor. Pero también es cierto que desde sus inicios existieron ejecutantes de obras que creaban otros: los compositores. esto es fácil de entender desde la práctica del canto que hoy llamamos gregoriano, en la iglesia católica.

A medida que pasó el tiempo, la necesidad de contar con músicos especialistas en "interpretar" la música, sin haberla compuesto, fue un requerimiento cada vez mayor. Asimismo, es de amplio conocimiento que los intérpretes han abusado de la escritura de los compositores, haciendo "aportes" de su propia iniciativa, muchas veces más allá de lo estrictamente recomendable. Se pueden citar casos emblemáticos como los de Couperin, Beethoven y Stravinski, quienes se quejaban de estas prácticas abusivas, que alteraban su música sin justificación aparente. La aparición del solista decimonónico es también una



muestra palpable de, por un lado, la importancia que cobraba su aporte, como también de los abusos que cometían.

En el siglo XX los intérpretes empezaron paulatinamente a respetar cada vez más el texto musical y realizar un aporte que no transgredía lo escrito por un compositor. Lo cierto es que el intérprete musical se instaló en la cultura occidental para quedarse. Su oficio y su creación en torno a la obra musical escrita son hasta hoy indisolubles de la obra musical. La influencia de la música electrónica y concreta en la postguerra amenazó con dejar al intérprete obsoleto. No obstante, como suele ocurrir, fue solo una amenaza, pues las diferentes músicas y sus diferentes formatos conviven hasta hoy amigablemente.

Otro aspecto que hace del intérprete un músico necesario, es el haberse instalado, además, hace ya muchos años, la necesidad colectiva de escuchar obras del pasado, en manos o en voces de intérpretes del presente. En otros tiempos, la música que se interpretaba y escuchaba era esencialmente la que se componía en ese momento. Hoy se escucha la música actual junto a la de la antigüedad. Un paralelo a este respecto podemos encontrarlo en el teatro, donde podemos asistir a una representación de dramaturgos del pasado y del presente (Orlandini, 2012).

2.2.2. Las especialidades

Tan solo al examinar la moderna orquesta sinfónica es posible saber la cantidad de especialistas que ya existen. A ellos se suman los llamados instrumentos netamente solistas, tales como el piano, la guitarra y el canto, entre otros.

El músico de orquesta merece una mención muy especial pues su labor es tremendamente importante. Cada miembro de una orquesta es un músico que debe



participar con propiedad en la ejecución coordinada de muchas decenas de otros músicos bajo la puesta en escena de la impronta musical guiada por un director.

El solista tiene asimismo un papel especial, puesto que es el único responsable de la idea y de la versión de una obra musical. Se requiere aquí una dedicación, aplomo y constancia absoluta en el estudio y la concreción de lo estudiado.

Los directores de orquesta, de coro, de banda y de conjuntos de cámara son asimismo especialistas que deben comprender profundamente no solo el sonido, la técnica y tantos otros aspectos de cada instrumento o cada cantante, sino que, como lo más importante, deben tener la claridad para plasmar en cada conjunto la música que está más allá de cada nota, de cada frase y de cada obra.

También tenemos el llamado músico de cámara, que es aquel que profundiza en la íntima relación, sonido y textura que compromete a un reducido grupo de músicos. Esta larga tradición de la música occidental, que abarca todo tipo de dúos, tríos y cuartetos hasta ensambles mayores, es lo que podríamos definir como una subespecialidad en la interpretación musical.

El llamado pianista acompañante o correpetidor tiene asimismo una gran variedad de subespecialidades si el repertorio que abordan es el canto o bien la música instrumental (en las habituales reducciones de conciertos para solista y orquesta) o la danza. Sólo en el canto ya existen especializaciones en el Lied o la Chanson (tradicional canción europea) separados de las arias de óperas y oratorios.

Por último, creo imprescindible mencionar la ópera, magna manifestación que trasciende y atraviesa la música y se funde con muchas otras artes. Tanto los músicos de



orquesta como los cantantes, el director, el regisseur, el libretista y el correpetidor, deben compenetrarse en un mundo complejo, de altísima exigencia (Orlandini, 2012).

2.2.3. El Intérprete, Su Formación

Formalizar los estudios de un intérprete, como los de un compositor y también cualquier profesional de la música, paulatinamente también fue quedando en manos de instituciones especializadas conocidas en todo el mundo como conservatorios. El caso chileno es tremendamente excepcional, al estudiarse la música desde sus niveles iniciales en la Universidad. Esto a menudo ha causado controversia incluso al interior de nuestra propia casa de estudios. No obstante, es un hecho de enorme importancia, puesto que permite un continuo en el estudio, quizás sin parangón en otras áreas del conocimiento. Asimismo, es relevante la presencia de las artes y la creación artística en la Universidad, toda vez que se las ha dejado en un mismo nivel que a la investigación en las ciencias, en lo que respecta a la generación de conocimiento. De esta forma, compositores e intérpretes, actores, diseñadores, dramaturgos, pintores, escultores y bailarines entre otros, son considerados creadores de nuevo conocimiento, en este caso conocimiento artístico.

La formación de un intérprete tiene diferentes niveles. No obstante, en rigor es una formación más larga y ardua que la de cualquier profesional, puesto que muchas veces debe comenzar a tempranas etapas de la vida, a veces incluso desde los cinco o seis años en casos tales como el piano y el violín. Aquí se plantea una dicotomía entre lo "universitario" y lo "preuniversitario". No obstante, aquello, la formación desde sus inicios en una edad temprana hasta un titulado de interpretación musical maduro tiene una lógica que ha permitido a nuestra Universidad aceptar esta excepción como algo absolutamente necesario e irremplazable en la formación de las artes.



Un intérprete debe partir con la comprensión y manejo pleno de un nuevo lenguaje escrito: el musical, que comprende una gran cantidad de parámetros (pulso, altura, duración, intensidad, color, transigentes, etc.), todos ellos aplicados al uso altamente complejo de un instrumento musical. Todo este "adiestramiento" técnico va de la mano de otros aspectos que paralelamente estudian para dar forma a una lectura y a una ejecución de obras musicales, que abarca desde las más sencillas hasta las más intrincadas y complejas.

La interpretación debe estar impregnada de un conocimiento acabado de la composición en su estructura, lo que permite al músico plasmarle "vida" a las notas musicales escritas que siempre va mucho más allá de lo meramente textual. Así, una simple frase musical requiere del estudiante conocimientos muy precisos de los entornos históricos, del estilo de cada época y de cada región o país, como también de otros aspectos históricos relevantes para la comprensión de la música en su estado más auténtico. También es necesario en la mayoría de los casos comprender textos asociados a la música, lo que implica tener una gran apertura hacia otras áreas del conocimiento.

Otro aspecto de enorme importancia que se debe considerar es el uso de la llamada agógica, esto es, las diferentes maneras de alterar el pulso y el ritmo, que por medio de una clara y acotada flexibilidad acorde con los parámetros estéticos e históricos de cada obra y compositor, se pueden aplicar en cada caso. Solo este aspecto constituye todo un mundo dentro de la interpretación musical.



2.2.4. El Arte De Interpretar

Interpretar, recrear una obra: un arte complejo, lleno de aristas y de especialidades, pero irremplazable. El intérprete musical es ciertamente un creador, pues sin su apronte vivo la música sencillamente no existe en la realidad, sino que solo en el papel.

Un perfecto ejemplo de interpretación se obtiene mediante el contraste de dos versiones de una misma obra, en manos de artistas distintos. A veces las diferencias pueden ser siderales, a veces no tanto. El hecho es que no hay ni habrá dos versiones iguales. En la interpretación musical, como en la actuación teatral, es el ser humano o el grupo de ellos los que hacen esa única versión de una obra.

Si bien se podrían hacer odiosas diferencias entre un director de orquesta, un músico de orquesta (por ejemplo, el séptimo atril de una fila de violines primeros), un solista o un camerista, en los hechos cada uno, en su rol, es fundamental e igualmente importante. Los roles señalados pueden parecer más o menos relevantes o protagónicos. No obstante, en todos los casos se debe entender la música, manejar a cabalidad el instrumento y compenetrarse absolutamente de las ideas de un compositor y su obra.

Si tuviera sucintamente que describir el fenómeno aludido, tendríamos que decir que cualquier obra musical está escrita o diseñada con una cierta estructura, la que puede ser ésta muy estricta o tremendamente flexible. En ambos casos, la llamada forma musical (o estructura) permite entender la sintaxis y la manera en que las notas están agrupadas. Esto se traduce en ideas que tienen una suficiente coherencia. Para entender estas estructuras, el estudiante de interpretación debe recurrir preferentemente a los modelos básicos de la danza o bien de la canción e idealmente aquellos de la música de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando el sistema tonal permite entender todo



esto en su mayor grado de perfección y claridad. Así es posible comprender con precisión cómo entran en juego los elementos de tensión y reposo que se manifiestan en la armonía, o sea, en la relación de los acordes dentro de una tonalidad determinada.

Todos los conceptos de fluidez, clímax, suspenso, éxtasis, sorpresa y estabilidad, por nombrar solo algunos, nos permiten entender la música, al asociarlos con las relaciones de acordes. De esta manera se puede interpretar la obra de acuerdo a lo que está escrito, sin interferir negativamente en la música, sino potenciándola por medio de la comprensión y la manifestación expresiva de este entendimiento.

Uno podría preguntarse legítimamente: ¿es tan importante la estructura, para entender la música y realizar una correcta interpretación de ésta? Me atrevo a responder con un rotundo sí. La estructura permite conocer la fraseología o conjunto de frases, estructuradas en pregunta-respuesta o antecedente-consecuente, que es otra manera de entender la música. No se debe olvidar que la música occidental tiene su antecedente principalmente en el canto monódico, el que tenía separaciones de acuerdo a un texto y a períodos de tiempo en que uno o más cantantes podían ocupar su columna de aire. De esta manera, al respirar, para iniciar otro conjunto de sonidos, estaba ya establecida la base de la fraseología musical.

2.2.5. Talento Y Perseverancia

En el arte que nos ocupa, así como en otras artes, debe haber un talento, o condiciones naturales innatas para ello, que deben potenciarse regularmente con una importante cuota de perseverancia. El estudio de un instrumento o del canto requiere de una dedicación que va mucho más allá de lo habitual, pues comprende un número significativo de habilidades motoras que, luego de desarrollarse, deben seguir



practicándose en forma regular para que se mantengan activas y operativas. Por ello un intérprete debe estudiar su instrumento en forma diaria, tal como lo hace un deportista en su entrenamiento. Este aspecto, poco comprendido por muchos, obliga al intérprete a tener una pasión verdaderamente enorme por su labor. Sin ella, difícil será mantener un cierto nivel tanto técnico como musical.

Es sabido que un músico debe practicar las consabidas escalas, arpeggios y otros esquemas mecánicos, que desarrollen la habilidad y agilidad necesarias para abordar las obras musicales. Solo este aspecto es tremendamente absorbente y obliga a amar intensamente la música y el instrumento elegido, para sobrevivir una vida entera en esta profesión. No son pocos los músicos notables que se han negado a seguir este ritmo, renunciando, a pesar de su talento, a una promisoriosa carrera de instrumentista. Según se sabe históricamente, que la mayoría de intérpretes presentan dificultades para hacer música, esto debido a algo innato que es el de tocar, por lo tanto, como requisito básico de un intérprete es producir notas, ritmos y dinámicas (Clarke, 2002).

En tal sentido, se define el acto de la interpretación como un proceso mecánico, una interpretación sin expresión no es musical, también es necesario utilizar el término trascendental porque muchos músicos expertos están obligados a transmitir una idea musical y recrear la partitura de manera expresiva (Clarke, 2002).

Para Rink (2006), es necesario que el intérprete de una pieza debe en lo posible implicarse en las emociones que ha de expresar, en la mayoría de las piezas hay una alternancia constante de emociones, donde el intérprete debe saber discernir la naturaleza de la emoción que contiene cada idea, y hace que su ejecución se ajuste a ella constantemente, cumpliendo ello mostrará adecuadamente las intenciones del compositor y las ideas que tenía en mente cuando escribió la pieza. Asimismo, la



interpretación es ese túnel que conecta el interior del cantante con su público; hace transmitir los más sutiles sentimientos de todo tipo euforia, emoción, tristeza, alegría, etc.

Del mismo modo, Rink (2006) la capacidad de transmitir variará, no todos sentimos iguales ni nos expresamos igual; pero es indispensable que afinemos el máximo de nuestra capacidad de transmitir y para ello podemos practicar lo siguiente:

PASO 1- leer la letra de la canción despacio y analizarla; tratar de entenderla, tratar de expresar lo que la letra nos dice de acuerdo a como nosotros la entendamos. Practicar la letra como si fuéramos actores y le estuviéramos diciendo el mensaje a alguien enfrente de nosotros.

PASO 2- sumerjirnos en los sonidos (en la música) de la canción dejar que nos haga sentir. Cantar la canción y escucharnos al cantar y también grabarnos en la grabadora de nuestro teléfono y escucharnos para ver que nos transmita a nosotros mismos.

PASO 3- practicar el tema varias veces hasta que nos sintamos identificados.

2.2.6. Las Escuelas Nacionales de Interpretación

A mediados del siglo XIX, se emplearon el concepto de escuela nacional para diferenciar las tendencias contemporáneas de interpretación y enseñanza. Para Rink (2006), se puede observar en el nacimiento de las escuelas rusas de interpretación instrumental, hasta entonces, la enseñanza instrumental a nivel avanzado en rusia había sido proporcionada principalmente por maestros interpretes identificados con las tradiciones interpretativas europeas más importantes. Asimismo, la característica de las escuelas interpretativas nacionales refleja a menudo las contribuciones de compositores e intérpretes: el termino de ha utilizado para identificar determinados enfoques de la



expresión musical, la técnica de ejecución, la elección de repertorio e incluso la organización de los currículos.

2.2.7. Estilos e Interpretación

Para Rink (2006), autor destacado en materia de interpretación musical; consideraba que las diferencias nacionales existían, la mayoría de los comentarios sobre estilo e interpretación de los tratados del siglo XIX presentaban opiniones generalmente similares sobre las características esenciales de la interpretación expresiva y la importancia de la aportación del intérprete en dicha interpretación. Quantz (citado por Rink, 2006), en cuanto a la importancia de las intenciones del compositor, el estilo excelente, aseveró, no significaba simplemente que los intérpretes añadían sus propias ideas, sino que eran capaces de recrear intelectualmente el tema, de modo que el oyente pueda descubrir y ser partícipe de las intenciones del compositor.

Es necesario indicar en relación a los Estilos e Interpretación:

Una corriente que activaba o liberaba toda la vitalidad latente de la naturaleza del alumno. Iba dirigida a la imaginación, al gusto y a la responsabilidad personal. Ésas son las cualidades que la buena enseñanza de la interpretación siempre ha fomentado. La coherencia estilística requiere ese enfoque integral, en el que las ideas del compositor se complementan con los conocimientos del intérprete conocimiento de sí mismo como de la música que ejecuta. Sólo así los intérpretes podrán vestirse con su propia individualidad, como lo describió Baillot, e interpretar con convicción y coherencia, no como el «pájaro adiestrado» de C. P. E. Bach, sino utilizando con confianza «las inspiraciones del corazón y los estallidos de la imaginación. (Rink, 2006, p. 107)

2.2.8. El Nivel de Ejecución Musical

El nivel de ejecución musical no sólo significa, el manejo de la habilidad y destreza del instrumento, sino que existen categorías complementarias. De esta manera Clarke (2006), manifiesta que: “la interpretación musical en su nivel más alto requiere una extraordinaria combinación de habilidades físicas y mentales, producen realizaciones físicas de ideas musicales independientemente que esas ideas hayan sido registradas por escrito, o transmitidas oralmente, o inventadas en el momento. También manifiesta que el nivel más básico es que el intérprete debe producir las notas, etc. (más o menos) correctos de una idea musical – en caso de que exista una referencia (escrita o conceptual) con respecto a la cual se pueda medir la fidelidad, sin embargo, además de eso se espera que los músicos den vida a la música” (p. 81 – 82).

Por las apreciaciones y reflexiones de los teóricos que han investigado sobre la habilidad musical, nos interesan dos puntos de vista acerca de la ejecución instrumental:

- ❖ Una sobre la tendencia de la corriente socio cultural acerca de las prácticas informales del aprendizaje musical, se da de manera individual y grupal, puede ser escuchando o por medio de audiovisuales, sin guía; la otra en grupo, imitando con apoyo de sus pares.
- ❖ Por otro lado, cuando se manifiesta sobre los niveles de ejecución, se determina un ASCD nivel alto y un nivel básico, cuyas características son; en la primera, que hay una extraordinaria combinación de habilidades físicas y mentales, al margen que sean habilidades profesionales o empíricas; en la segunda, como nivel básico, se caracteriza por la producción de notas correctas de una idea musical.

a. Habilidades Interpretativas

Sobre el aporte en la motivación para el aprendizaje: Según Hallam, un primer paso importante en la motivación para el aprendizaje instrumental es elegir el



instrumento adecuado. Ello implica elegir un instrumento, con el instrumento elegido, las prácticas debidamente apoyadas por los padres y un maestro afectuoso y simpático dirigiendo al niño, los siguientes elementos parecen formar la base de las habilidades a desarrollar (Rink, 2006).

Para el mencionado autor, es necesario describir los siguientes elementos:

b. Habilidades de Estructura, Notación Y Lectura

Éstas se adquieren desarrollando una base de conocimientos sobre las reglas de la estructura musical, como por ejemplo la formación de las frases y el funcionamiento de la armonía; examinando el aspecto que tiene la música sobre el papel, y aprendiendo por lo tanto a descifrar el código de la notación musical (Rink, 2006).

c. Habilidades Auditivas

“Las habilidades auditivas son particularmente necesarias para que el alumno pueda desarrollar una buena afinación y calidad de sonido en el instrumento” (Rink, 2006, p. 120).

d. Habilidades Técnicas Y Motrices

“Además de crear estructuras mentales para comprender la música, es necesario entrenar el cuerpo para que automatice el proceso de ejecución de modo que se pueda lograr fluidez y agilidad” (Rink, 2006, p. 121).

e. Habilidades Expresivas

“Implican saber cómo emplear las reglas estructurales para crear una música en la que se percibe un contenido emocional y que es original del intérprete” (Rink, 2006, p. 121).



f. Habilidades de Presentación

Éstas incluyen aprender a presentar tanto la música como el cuerpo del intérprete con seguridad en el escenario, de modo que el intérprete, los intérpretes y el público perciban una sensación de tranquilidad en torno al acto interpretativo y lo que está comunicando. (Rink, 2006, p. 121)

2.2.1.3. EXPRESION, EMOCION Y ESTILO

Con respecto a la expresión, emoción y estilo, se puede indicar que:

Las propiedades expresivas de la interpretación transmiten cualidades emocionales y características estructurales. Patrik Juslin ha demostrado que cuando a un intérprete se le pide que toque una pieza de tal modo que transmita un estado emocional específico, los oyentes pueden reconocer con seguridad qué estado está comunicando los oyentes perciben emociones transmitidas por la interpretación y suelen atribuir las a los intérpretes -independientemente de que las escuchen como verdaderos estados emocionales de los intérpretes o como emociones actuadas de una personalidad adoptada. (Rink, 2006, p. 226)

Asimismo:

El estudio sistemático sobre las diversas maneras en que éstas se especifican en sonido apenas ha comenzado (aunque la obra de Robert Schumann constituye un punto de partida), pero es potencialmente fascinante. Para escuchar la expresión, la emoción, el estilo y la ideología de una interpretación, el oyente ha de identificar características de la interpretación que destacan sobre un fondo implícito de neutralidad -una especie de normas teóricas con respecto a la cual se distinguen la expresión, la emoción, el estilo y la ideología. En otras palabras, la interpretación se



escucha sobre el telón de fondo de las interpretaciones y grabaciones previas. (Rink, 2006, p. 227)

2.2.9. Que Siente el Interpretete

“Existe, una relación indudable entre la interpretación y el bienestar físico y anímico del intérprete. Hacer música tiene muchos efectos terapéuticos conocidos, pero siempre exige un esfuerzo físico, aunque también suele ser muy estimulante” (Rink, 2006, p. 262).

Interpretar música es una actividad tan positiva, en la que participan tantos tipos de atención y reflejos humanos, que los intérpretes piensan que se trata en gran parte de lo que podríamos llamar «simplemente tocan» y «simplemente cantan». Pero indudablemente se necesita algo más para ir más allá de la mera ejecución, y es aquí donde se debe establecer una diferencia entre los intérpretes que se inclinan hacia el enfoque intuitivo y los que piensan que un apoyo cognitivo minucioso produce mejores resultados. (Rink, 2006, p. 264)

2.2.10. Presentar Una Interpretación

Es evidente que el público distingue todo tipo de informaciones sutiles sobre los intérpretes a partir de sus movimientos corporales y su aspecto general y, por supuesto, de los sonidos musicales que produce. El intérprete también percibe muchas señales diferentes del público: el nivel general de entusiasmo y concentración, así como la forma de vestir, de sentarse, etc. (Rink, 2006, p. 179)

En conclusión, la interpretación musical es una actividad sumamente expresiva y abstraída que emana de una base corporal. Para el intérprete, es necesario un equilibrio cuidadoso entre el control y la entrega, entre obedecer ciertas reglas y desobedecer otras. La interpretación supone un conocimiento profundo de la música, del instrumento y del propio yo en la música. No es tarea fácil llegar a ser un intérprete, mucho menos un



solista, por la enorme preparación que requiere, pero presentar una interpretación parece ser una oportunidad inusual para los intérpretes de compartir con otros quiénes y qué es lo que son exactamente en ese momento. (Rink, 2006, p. 180)

2.2.11. Técnica Vocal

A. La Voz

Se entiende a la voz: Como una producción de aire sonorizado, que se origina por la vibración de las cuerdas vocales, debido a una orden, cerebral y a la intervención activa de la precisión espiratoria. La realización de la voz depende de la constitución anatómica. la fisiológica y el comportamiento psíquico de cada persona. (La Madrid, 1982, p. 24)

Siguiendo la misma línea del autor mencionado, indica que la voz tiene las siguientes cualidades:

2. **LA INTENSIDAD:** Es una cualidad que depende de la fuerza de aire espirado, de la longitud de la cuerda vocal y de su constitución. La intensidad se acrecienta por la vibración del aire contenido en los resonadores. Los matices de intensidad del sonido dependen del grado de espiratoria. (La Madrid, 1982, p. 25)
3. **TONO O ALTURA:** Acústicamente depende del número de vibraciones por segundo. Se refiere a la altura o en otros términos a que los sonidos sean más agudos, medio o más graves. El tono varío con la velocidad deal aire. Con la longitud de las cuerdas vocales y su diámetro. (La Madrid, 1982, p. 25)
4. **EL TIMBRE:** Es la cualidad que identifica las voces o instrumentos, aunque se produzcan sonidos en el mismo tono y con igual intensidad. El timbre depende de la conformación anatómica de los resonadores y de la iconicidad de las cuerdas vocales.



Es el resultado de la unión simultánea del sonido principal con los secundarios o “armónicos”. (La Madrid, 1982, p. 25)

B. Vocalización

Se llama vocalización aquel tipo de emisión de la voz que se basa única y exclusivamente en las vocales, excluyendo las consonantes. Los ejercicios de este tipo son muy necesarios para la impostación sobre todo en las practicas iniciales, siendo aconsejable que se les anteponga las consonantes nasales, hasta que se puedan emitir solas sin tropiezos.

C. Articulación

Es la forma de sincronizar, de unir artísticamente las vocales con las consonantes, con el fin de que resulten más claras y comprensibles las palabras. La articulación es fundamental para el habla y el canto, existen cantantes que vocalizan bien, escuchándose solamente sonidos agradables sin que logren articularlos con las consonantes debido a lo cual las palabras no se entienden, restándole comprensión a las canciones. (La Madrid, 1982, p. 25)

D. Dicción

Consiste en destacar, resaltar determinadas palabras o silabas dentro de cada frase, por la importancia que tiene para la articulación, donde de esta manera expresión y comprensión en la frase. Para comunicarnos con los demás debemos saber articular perfectamente las palabras y posees una buena dicción, cualidades imprescindibles para expresar nuestro pensamiento y sentimiento con propiedad. (La Madrid, 1982, p. 25)



E. La Interpretación

Cuando una persona recita o canta, tratando de identificarse con la mentalidad y el sentimiento del compositor o del autor, decimos que está interpretando bien su obra musical o poética. Para esto es necesario conocer el texto de lo que se va cantar o recitar. (La Madrid, 1982, p. 25)

2.2.12. El Instrumento Vocal

Comprende:

a. El Aparato Respiratorio

“Parecido a un equipo de fuelles, es el que provee la corriente de aire necesario para la producción de la voz, proporciona la intensidad, potencia y sostén, así como la flexibilidad del sonido” (La Madrid, 1982, p. 8).

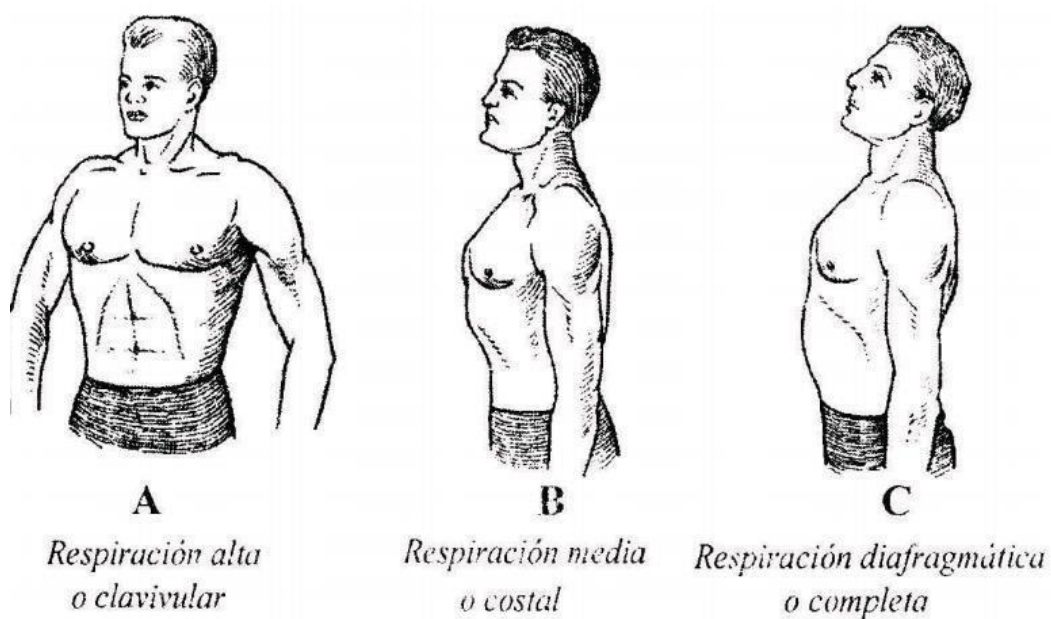
Asimismo, el aparato respiratorio, comprende: “las fosas nasales, la faringe, los senos paranasales, la laringe, la tráquea los bronquios y los pulmones. Estos últimos son los órganos esenciales de la respiración, pues son los depósitos donde se almacena el aire” (La Madrid, 1982, p. 10).

Tipos de respiración:

- **LA RESPIRACIÓN ALTA O CLAVICULAR:** Que se obtiene mediante la elevación de los hombros y la parte superior del pecho, por lo tanto, el aire entra a la parte alta del tórax. Esto trae como consecuencia una tensión de las costillas superiores y de las clavículas. (La Madrid, 1982, p. 11)

- LA RESPIRACIÓN MEDIA O DE PECHO COSTAL: El tipo de respiración mediante la cual el aire penetra a la parte media de los pulmones y del tórax. La voz se apoya exclusivamente en los bronquios y la tráquea, a costa de gran esfuerzo, lo cual hace consumir mayor cantidad de aire. (La Madrid, 1982, p. 12)
- LA RESPIRACIÓN COSTO – ABDOMINAL, DIAFRAGMÁTICA O BAJA: Es aquella en que la absorción de aire por los pulmones se hace en mayor cantidad que en ellos anteriores y está regulada por el ascenso y descenso del diafragma. (La Madrid, 1982, p. 12)

Figura. 1: Tipos de respiración



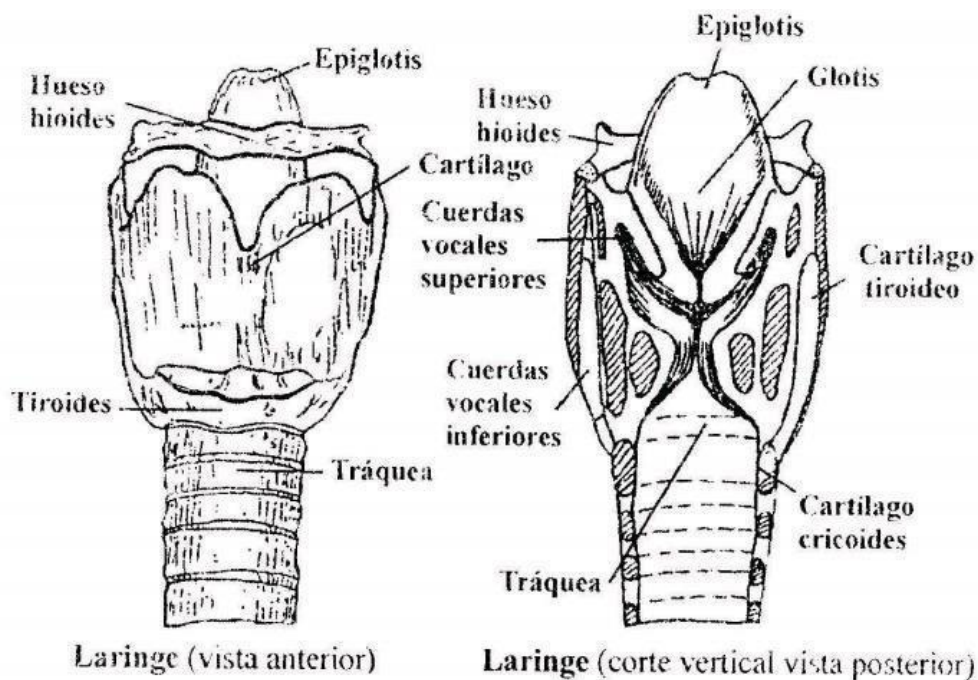
Fuente: Rink (2016)

b. El Aparato Fonador

Compuesto por la laringe con la glotis y las cuerdas vocales. Es el generador del sonido, el aparato vibrante que proporciona altura a la voz, por las vibraciones de las cuerdas vocales, creando así la energía sonora que se utiliza para el habla y el canto. (La Madrid, 1982, p. 9), así mismo está constituido por la laringe y las cuerdas vocales con

la glotis, La laringe es el órgano generador del sonido. En medio de ella se encuentran las cuerdas vocales. que son dos bandas móviles unidas en Su parte anterior. y que delimitan un espacio triangular llamado glotis. Encima de las cuerdas vocales inferiores o verdaderas, se encuentran otro par de cuerdas que se, denominan cuerdas vocales superiores o falsas, las cuales no intervienen para nada en la fonación.

Figura. 2: Aparato fonador



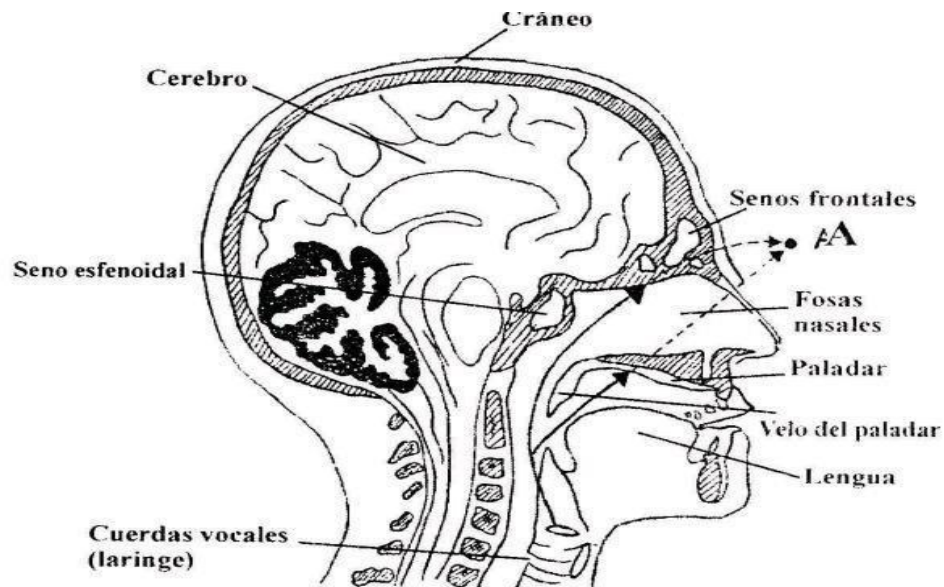
Fuente: Rink (2016)

c. El Aparato Resonador

Formado por las cavidades de resonancia, proporciona al sonido el timbre, el color y riqueza armónica. Es reforzamiento del sonido. El mismo que está constituido por la caja torácica, la faringe, el paladar duro, las fosas nasales. los senos paranasales y los labios. Asimismo, los resonadores son cavidades situadas por debajo y por encima de la glotis, que sirven para reforzar o ampliar los sonidos. que se han generado en la laringe,

dándoles mayor intensidad y enriqueciéndolos con matices armónicos. (La Madrid, 1982, p. 9-10)

Figura. 3: Aparato resonador.



Llegada del sonido a los resonadores faciales. A: Punto al que debe tenerse la impresión de enviar al sonido

Fuente: Rink (2016)

d. La Relajación

Significa aflojar, ablandar disminuir la tensión muscular de una parte o la totalidad del cuerpo. Todo trabajo muscular es el resultado del equilibrio entre la tensión y la relajación de un determinado musculo en actividad. Cuando existe mayor tensión, dureza que relajación, el musculo gasta y pierde energía.

La relajación constituye una de las principales conquistas científicas de la importación vocal moderna, uno de los factores fundamentales para una buena técnica vocal. Una gran mayoría de personas habla contrayendo diversas partes del cuerpo, así existen algunas que contraen la mandíbula inferior, juntando exageradamente las dos arcadas dentarias.



Para D. Blair McClosky, enumera seis ejercicios de relajación, los que se obtiene haciendo masajes a los músculos

1. en el primer ejercicio indica el masajear en forma suave, desde el nacimiento del cabello hasta el parte inferior del cuello, frotando también alrededor de los ojos cerrados.
2. dejar caer suavemente la lengua sobre el piso de la boca.
3. entre los dedos pulgar e índice, tomar el mentón y movilizarlos cada vez más hacia arriba, hacia abajo, así como para ambos lados.
4. relajación de los músculos extrínsecos de la laringe, por medio de masajes con los dedos de ambas manos a la región situada entre el mentón y la nuez de Adán, al llegar a este último punto, pasar saliva y se palpara el movimiento de la laringe.
5. tomar esa región llamada nuez de Adán entre el pulgar y los dedos de una mano y movilizarla de uno a otro lado, cerciorándose de que permanezca como “flotando”, esto es, que no esté rígida.
6. para relajar los músculos de la parte baja del cuello, movilizar la cabeza hacia abajo y hacia arriba, perezosamente. Como si estuviéramos adormitándonos.

2.2.13. Clasificación De Las Voces

Clasificar una voz es saber la extensión sonora que abarca una persona dentro de la cual puede hablar o cantar, sin fatigar su laringe. En el canto sirve para saber el repertorio de canciones y sobre todo de óperas que el cantor debe interpretar. (La Madrid, 1982, p. 35)



“La extensión de la voz, la constituye determinado número de sonidos, la totalidad de los que cada persona puede emitir, con cierta facilidad o difícilmente, según su técnica vocal” (La Madrid, 1982, p. 35)

2.2.13.1. Las Voces Varoniles

A. Voz De Bajo

Se caracteriza por poseer sonidos de color oscuro. Es una voz poco ágil, cuyos graves son robustos naturalmente, o sea que no son forzados. Su extensión abarca desde el FA1 al FA3 Existe una voz especial de bajo que se denomina “CONTRABAJO” que se extiende desde el DO1 hasta el FA2, y se le utiliza generalmente para los coros. Son voces muy raras.

B. Voz De Barítono

Su extensión es de LA1 hasta LA3, Es una voz de color menos oscura que el bajo y de graves no tan robustos. Existen dos subtipos:

- 1) El barítono de opera fuerte, de voz amplia, potente, rotunda.
- 2) El barítono ligero, que tiene más facilidad en el registro agudo que en el grave.

C. Voz De Tenor

Existe este tipo de voz alcanza desde el DO2 al DO4: en las clasificaciones clásicas comprende cuatro subdivisiones:

- A) TENOR LIGERO, que posee un timbre bello, suave y ágil. Usa bastante la voz de cabeza. Tiene poca intensidad.



- B) **TENOR LIRICO**, es una voz de menos potencia que el tenor dramático, es rotunda, con gran resonancia en las notas agudas. Un tanto frecuentes en la naturaleza.
- C) **TENOR DRAMÁTICO**, es aquel de voz potente, fuerte, llena. Esta voz es muy rara. Muchos tenores liricos amplifican artificialmente su voz para arecer dramáticos, consiguiendo con esto fatigar grandemente su aparato vocal.
- D) **TENOR WAGNERIANO**: Voz especial que se asemeja al dramático y se utiliza para cantar obras de Richard Wagner.

2.2.13.2. Voces Femeninas

Se clasifican como las de los hombres en tres tipos de voz, de la más aguda a la más grave.

a) SOPRANOS:

Guardan gran similitud con las subdivisiones de la voz de tenor. Su extensión va desde DO3 hasta DO5.

b) MEDIO (MEZZO) SOPRANO

Voz intermedia con buenos resonadores y notable registro medio. Su extensión abarca desde LA2 hasta LA4.

c) CONTRALTOS

Voces con gran amplitud en los graves, de timbre conmovedor, La voz de contralto es rarísima.



2.2.14. Importancia de la Clasificación de la Voz Para la Salud

La clasificación de la voz es fundamental, pues de una buena o mala clasificación, dependerá que una voz se desarrolle normalmente sana o que se “arruine” el órgano vocal.

Se presentan una serie de dificultades para clasificar bien una voz. Se presenta una serie de dificultades para clasificar bien una voz, la mayoría de las veces al principio no se puede ubicar la categoría vocal de los estudiantes sino hasta después de haberla trabajado algunos meses.

Existen muchas voces que disfrazan su timbre natural con resonancia artificial, apoyo de pecho, etc. Y es el profesor quien debe descubrir su real timbre y tesitura, lo cual no es fácil.

2.2.15. El Desarrollo de la Destreza Técnica

En su obra *De Piano Teachers*, Víctor Booth sugiere que durante la práctica «los actos conscientes o voluntarios se vuelven inconscientes o involuntarios. En otras palabras, una actividad que inicialmente requiere el pensamiento consciente se ensaya hasta que se vuelve automática. Los psicólogos Paul Fitts y Michael Posner han sugerido que la adquisición de una habilidad se realiza en tres fases. (Rink, 2006, p. 128)

Fase cognitiva, una fase inicial que requiere la atención consciente.

A. Fase asociativa, caracterizada por el perfeccionamiento de la actividad y la eliminación de errores.

B. Fase autónoma, en la que la habilidad ya no requiere la atención consciente porque se ha vuelto automática

La concentración, es un elemento esencial de la práctica técnica, no sólo para asegurar la precisión sino también para mantener la eficiencia. Los músicos



experimentados estudian sistemáticamente los problemas que presenta una obra musical, utilizando su concentración para diagnosticarlos y resolverlos. Estos objetivos cambiarán constantemente a medida que progrese el aprendizaje. (Rink, 2006, p. 129), del mismo modo, el desarrollo de la destreza técnica necesaria para una interpretación requiere que la habilidad sea transferida de la memoria a corto plazo a la memoria a largo plazo. La manera más eficaz de realizar esa transferencia es mediante la repetición, que produce sus mejores resultados cuando el material musical se divide en bloques manejables de modo que el intérprete domine un «problema» a la vez.

2.2.16. La Relación Entre la Técnica y la interpretación

Al preparar una obra para su interpretación, el músico debe negociar entre los procesos requeridos para formular la interpretación y los que se requieren para desarrollar las habilidades técnicas adecuadas. Wicinski investigó cómo organizan los músicos sus prácticas para poder satisfacer ambos requisitos. sus prácticas podían dividirse en tres fases:

- a) Obtener una perspectiva general de la obra y desarrollar ideas interpretativas iniciales.
- b) Superar las dificultades técnicas de la obra.
- c) Combinar las dos primeras fases y perfeccionar la interpretación.

2.2.17. La Disciplina

La palabra disciplina, es frecuentemente usada por los profesores, padres y directores, sin embargo, no existe un acuerdo común sobre su significado. Tal vez, un primer acercamiento a esta definición podríamos encontrarlo en el diccionario de la Real Academia que define la disciplina como:

- a) Doctrina, instrucción de la persona especialmente en lo moral



b) Arte, facultad o ciencia

Glazman, señala, otro concepto de disciplina que proviene del latín “discipulus” que significa discípulo, alguien que recibe instrucción de otro; etimológicamente, pues, disciplina significa conocimiento organizado para la enseñanza (1980, p. 426).

Kelly menciona “en su empleo ordinario, el término disciplina supone dos elementos esenciales. El primero es la obtención, por parte de los alumnos, del tipo de conducta que puede llevar a la consecución de buenas y ordenadas condiciones de trabajo dentro del medio ambiente del aprendizaje, pues no puede esperarse un aprendizaje satisfactorio ni el desarrollo saludable de la personalidad en una atmósfera de confusión caótica. El segundo y más importante elemento es el esfuerzo por conseguir que esta conducta sea de tal manera que perfeccione constantemente la vida de todo individuo, mental, moral y emocionalmente, y orientada para que contribuya a la formación del carácter” (1982, p. 516-517).

Phenix (1995), citado por Glazman (1980, p. 426) define la disciplina como un campo organizado de investigación, seguidos por un grupo de hombres de ciencia que lo conceptualizan como un cuerpo organizado de conocimiento sobre un solo conjunto de cosas o acontecimientos (hechos, datos, observaciones, sensaciones y percepciones, que constituyen elementos básicos del conocimiento o el origen de donde este se deriva), para el cual se formulan reglas básicas o definiciones que delimitan que cae dentro y fuera de su dominio. Una disciplina tiene su historia y tradición, que le concede status como campo de investigación especializada y como cuerpo de conocimiento que contribuye al reciente control del hombre sobre el universo.

a. ENFOQUES TEÓRICOS



En este apartado se intentará dar una visión de aquellas teorías que bajo un punto de vista destacan dentro del amplio abanico existente al respecto, por sus propuestas de intervención.

ENFOQUE CONDUCTISTA

Rodríguez (2001, p. 24) cita a Skinner (1970), y se refiere que el verdadero responsable de la conducta inconveniente es el ambiente, por tanto, es el ambiente que debemos cambiar, no ciertos atributos del individuo.

Cabe mencionar lo que señala Rodríguez, que el enfoque conductista parte del deseo de solucionar los problemas de disciplina a través de modificación de conducta, entendida ésta como el uso de los principios de las teorías del aprendizaje a fin de cambiar el comportamiento inadecuado de un sujeto (2001). Según este modelo, el síntoma, es decir, el mal comportamiento, es el problema y debe ser tratado directamente.

Las consecuencias de comportamiento ejercen control sobre las actitudes mentales, sentimiento y motivaciones futuras respecto a dicho comportamiento, de forma que controlarán tanto las actitudes como los comportamientos siguientes.

Para que un comportamiento de indisciplina, al igual que cualquier otro, pueda aprenderse y mantenerse es necesaria la presencia de un refuerzo que lo haga posible:

- Es decir, puede afirmarse que los alumnos presentan comportamientos disruptivos en la escuela porque no es consecuencia que siguen a dichos comportamientos son positivas para ellos.
- El alumno que abiertamente recibe un beneficio por su mal comportamiento (por ejemplo, la atención del maestro).
- El alumno que en teoría es castigado, pero en la práctica toma tal castigo como un premio (por ejemplo, tras molestar es enviado afuera del aula).



- El alumno que es esporádicamente obtiene algún tipo de beneficio como consecuencia de su mal comportamiento (por ejemplo, lograr cierto prestigio ante sus compañeros al enfrentar al profesor).

Los alumnos realizan importantes aprendizajes discriminativos de forma que actúan indisciplinadamente solo antes ciertos profesores, o cuando están en compañía de determinado alumno, o a determinadas horas del día, lugares, etc.

Lo dicho hasta ahora no explica el porqué del primer comportamiento de indisciplina que presenta el alumno, en este sentido la teoría del aprendizaje por observación esclarece parte de la cuestión, atribuyendo a la limitación de modelos observados el porqué de estos comportamientos adoptados por el alumno.

b. ENFOQUE PSICODINÁMICO

“Necesitamos no solo mostrar fe, sino estar suficiente convencidos para desarrollarla en el propio niño. El maestro debe conseguir, de forma decisiva, trasladar al niño la actitud de yo sé que puedes hacerlo” (Dinkmeyer y Dreikurs, 1963, citado por Rodríguez, 2001, p.28).

Su teoría se basa en los principios psicoanalíticos, por lo que para solucionar los problemas de disciplina será necesario conocer previamente los sentimientos y emociones del alumno, para poder intervenir, de igual manera se enfatiza la importancia de la dinámica familiar temprana, rastreando los problemas hasta fuentes tales como la ambición excesiva o las obre protección de los padres o las relaciones con los hermanos que hacen que ciertos niños se sientan desalentados o inadecuados.

Una de las motivaciones básicas del hombre es satisfacer su necesidad de ser aceptado y reconocido por las personas de su entorno y esto es válido dentro del contexto del aula. Dentro del ámbito escolar existen alumnos que no sufren ningún problema de



adaptación, mientras que otros por diversas razones están desadaptadas. No actúan de forma correcta, no atacan las normas grupales y su integración social no sea adecuada.

Se creía que los alumnos reaccionaban estos temas centrales en sus vidas de manera que existirán quienes no sufrirán ningún problema de adaptación, mientras que otros por diversas razones están desadaptados, que actúan de forma incorrecta, no atacan las normas grupales y su integración social no es la adecuada, buscaremos uno de los siguientes cuatro objetivos.

- Lograr la atención y la aceptación del adulto, a través de alabanzas, de reprimendas verbales o castigos. Cualquier método es válido antes de ser ignorado. Así encontramos alumnos que harán el payaso, serán desordenados, tímidos, vanidosos o bien pueden convertirse en el típico enfant terrible o en el empollón o el alumno perfecto que todo lo hace bien.
- Demostrar que tiene más poder que el adulto, retando al profesor, desafiándolo frente al grupo, con la ventaja de que su conducta es reforzada por el propio profesor cada vez que le reprende públicamente, le castiga o le expulsa, adquiriendo un prestigio de líder valiente y rebelde entre sus compañeros. Aquí podríamos incluir a los alumnos desobedientes, mentirosos los vagos, los que montan “pataletas infantiles”, o bien hacen galas de sus malos hábitos (se sienten mal, mascan chicles en clase, hacen gestos o ruidos soeces).
- Buscar la vergüenza, hacer d2006 deliberadamente al profesor o a los compañeros porque se sienten heridos o lastimados por alguna razón (se les ha puesto en ridículo, infravalorado, agredido). En este caso es frecuente que actúen de forma violenta verbal o físicamente, agradan o bien recurran al robo de objetos o al vandalismo dentro de la escuela.



- Intentar conservar el prestigio personal demostrando cierta capacidad real o imaginaria. Si el alumno no actúa, si no hace nada, si no colabora, siempre le quedará el beneficio de la duda a la hora que otros evalúen su rendimiento, pues no pondrá en juego su capacidad. Estos alumnos actuando de forma indolente, simulan estupidez, repiten incansablemente “yo no lo sé”, son pasivos, parecen siempre “out” no parecen interesados en lo que sucede en el aula.

c. ENFOQUE HUMANISTA

Lo importante de la disciplina es encontrar alternativas seguras al castigo. En la disciplina lo que genera odio se tiene que evitar lo que crea autoestima se tiene que buscar. Destaca la importancia de la relación interpersonal que se da entre profesor y alumno, por tanto, para entender los conflictos de disciplina deben tenerse en cuenta los derechos y las necesidades de ambos. Plantea entonces la posibilidad de que el profesor no haya sido capaz de establecer una relación adecuada con sus alumnos, de forma que éste no se siente respetado ni aceptado. Esta falta de habilidades personales del docente puede ser la causa de los problemas de disciplinas que se plantean en su aula, o bien puede que sea la falta de organización del centro o su política disciplinaria la que genera los problemas y favorece la falta de responsabilidad en vez de las motivaciones. Su visión es por tanto optimista pues todo profesor puede mejorar sus destrezas, metodología y conseguir dominar mejores habilidades comunicativas, así como el centro negociar sus normas y trabajar de forma cooperativa y racional.

Cuando los educadores con los que convive el alumno son comprensivos, sensibles, afectuosos y muestran interés por él, será más fácil que los acepten como modelos y adopte sus comportamientos. En este sentido el profesor ha de aceptarse a sí mismo, ser empático, pero además ser capaz de relacionarse sin máscaras con sus alumnos expresando sus sentimientos, de manera que, en este clima de aceptaciones y



respeto el alumno será capaz de manifestarse sentimientos y lograr progresivamente su propio autocontrol.

d. ENFOQUE SOCIAL

La disciplina se relaciona con un conjunto de reglas o normas y específicas fórmulas aceptables de comportamiento en clase impuestas por los profesores a los alumnos o acordadas entre ambos. Representa una forma de contrato social

El modelo social subraya el carácter interactivo del comportamiento humano, es decir, explica la actuación individual como resultante de las interrelaciones que se establecen entre un sujeto y otros individuos y/o grupos, de ahí que el tema de la disciplina escolar se centre en el tipo de relaciones entre el grupo-clase y sus miembros.

Hargreaves (1977), citado por Rodríguez (2001 p. 33), es uno de los principales representantes de este modelo que subraya como los problemas de indisciplina surgen, no cuando una persona actúa de una forma determinada, sino cuando esta acción se percibe, define y etiqueta como tal por otra persona o grupo de personas, es decir, un comportamiento no puede describirse como indisciplinado en términos absolutos, sino en función de quien lo comete, en qué situación, ante quien. Esto explicaría tanto que a determinadas edades haya comportamientos indisciplinados que no son considerados como tales en otras etapas de la vida, como el hecho de que para cada persona (profesor, padre o alumno) exista una concepción, no siempre coincidente, de lo que se entiende como comportamiento inadecuado.

e. ENFOQUE ECOLÓGICO

Los problemas de indisciplina no se tienen que culpar únicamente al sujeto, sino que han de considerarse como el producto de una interacción alterada entre el alumno y su entorno, por eso se tiene que examinar el contexto en que aparecen los comportamientos disruptivos antes de tomar decisiones sobre su tratamiento.



Parte del concepto biológico de ecosistema en el que se destaca la importancia de la interacción de los seres vivos con su entorno, así como del impacto del entorno físico sobre el comportamiento humano, la disciplina no depende tan sólo del sujeto, sino que intervienen en la misma una serie de factores contextuales sobre los que será necesario reflexionar antes de decidir cualquier tipo de actuación. Rodríguez analiza las condiciones externas que influyen en el comportamiento adquieren gran relevancia conceptos como la proxémica, es decir la forma en que se organiza el espacio dentro del aula, aulas en las que se respete el espacio personal, bien distribuidas e iluminadas, cómodas, espaciosas favorecen el aprendizaje y la disciplina, mientras que cuando carecen de estas características, puedan incrementar la indisciplina y los comportamientos disruptivos (2001).

Se propone el concepto de setting escolar, que hace referencia a la creación de unidades de ambiente por parte del profesor, en las que intervienen las características del medio físico (características físicas del aula), los componentes humanos (características socioeconómicas, étnicas y raciales de los sujetos que conviven en el aula) y las estructuras de acción (intervención instruccional). Los problemas de disciplinas surgen cuando los comportamientos de los alumnos no se ajustan a las estructuras de acción propuestas por el profesor, modificar dichas estructuras y adaptarlas a las necesidades reales de los alumnos mejora el comportamiento de los mismos y es más útil que intentar modificar directamente el comportamiento de los alumnos. El profesor al conocer y controlar mejor las estructuras de acción podrá exponer sus alumnos a diferentes situaciones instruccionales a las que puedan enfrentarse con mayores garantías de éxito.

f. ENFOQUE COGNITIVO



Según Ausubel (1961), menciona que la disciplina reside en la imposición de estándares externos y controles sobre el comportamiento individual, permisivismo es la ausencia de dichos estándares y controles, autoritarismo consiste en un control excesivo, arbitrario y autocrático diametralmente opuesto al permisivo.

La disciplina que contempla desde un punto de vista intrínseco y madurativo proponiendo como objetivo la autodisciplina que llevará al individuo al control de su propia conducta y a la adaptación adecuada a su entorno.

Las tendencias cognoscitiva-evolutiva es cronológicamente la primera e intenta ofrecer teorías explicativas sobre la evolución del conocimiento moral en el niño, deben tenerse en cuenta los niveles de maduración y desarrollo antes de tomar decisiones sobre las exigencias de normas de disciplina. Gracias a sus aportes, se comienza a aceptar en el entorno escolar que exigir comportamientos que no pueden ser asumidos evolutivamente por los alumnos, no solo resulta injusto, sino que además puede generar indisciplina.

Piaget creía que el razonamiento moral se guiaba por factores innatos y ambientales de la misma forma que el desarrollo cognoscitivo. Aceptar la evolución de la capacidad de los sujetos para evaluar la modalidad de una situación, llevar a abandonar la idea de unas reglas invariables de consecuencias objetivas, dando paso a una nueva forma de entender la disciplina más amplia y flexible.

Tanner, partiendo de la teoría de Piaget, propuso tres estadios de disciplina (básico, constructivo y generativo) ofreciendo al docente sugerencias para desarrollar las competencias de los alumnos según la etapa en que se encuentren. En este sentido la escuela colaborará junto a la familia, la sociedad y los iguales en la adquisición del autocontrol y de una disciplina constructiva.

La disciplina se convierte en un medio para lograr la adaptación correcta de los miembros de una sociedad a la estructura social, más que un fin en sí misma, dicho



objetivo puede lograrse imponiendo normas de conducta a cualquier individuo de una forma racional, pero nunca arbitraria. La determinación de las normas debe por lo tanto basarse en la negociación y el respeto de los derechos del individuo y el respeto a su imposición, debe lograrse el equilibrio entre el autoritarismo y el permisivismo, es decir, ofrecer tan sólo al grado de control mínimo necesario que puedan garantizar la disciplina. Este es por tanto el tipo de disciplina más adecuada a nuestra sociedad occidental democrática.

La disciplina por tanto persigue los siguientes objetivos:

- La socialización, es decir aprender a conocer los comportamientos que son aceptados o rechazados dentro de cada sociedad.
- La madurez personal, es decir, la capacidad de actuar de forma independiente, controlando la propia conducta, siendo también necesario desarrollar la capacidad para tolerar la frustración, requisito imprescindible para enfrentarnos adecuadamente a situaciones de conflictos de necesidades.
- Interiorización (internalización) de normas morales que va hacer necesarias para la formación del propio yo. A través de los refuerzos externos sociales el alumno las irá haciendo propias de forma progresiva.
- Seguridad emocional, el individuo necesita saber las demandas de la sociedad y de otras personas sobre su conducta. La inconsistencia, la incoherencia y la contradicción de los mensajes que recibe del entorno, sólo le generan inseguridad, al existir unas normas morales aceptadas a nivel social y serán transmitidas a través de todos los subsistemas sociales, incluida la educación, tendrá garantizada dicha seguridad.



2.2.18. La Practica Para la Perfección

Una serie de estudios han demostrado que la manera más eficaz de adquirir habilidad es la práctica deliberada. En el campo de la música, se ha encontrado una clara relación entre las horas acumuladas de práctica «formal» (escalas, ejercicios técnicos y repertorio) y los logros alcanzados.

Los investigadores estudiaron cinco grupos de jóvenes que abarcaban desde los que habían abandonado la música después de dos 2006s de aprendizaje hasta aquellos que estaban recibiendo una educación musical especializada con vistas a una carrera profesional. Descubrieron que los alumnos de educación especializada avanzaban mucho más rápidamente a través del sistema de exámenes prácticos que los otros alumnos. Sin embargo, cuando calcularon las horas de práctica, descubrieron que todos los alumnos, independientemente del grupo, necesitaban exactamente el mismo tiempo de práctica para alcanzar un nivel determinado. Los alumnos de educación especializada avanzaban mucho más rápido porque practicaban más concentradamente que los otros alumnos. (Rink, 2006, p. 117)

2.2.19. Eficiencia y Eficacia en la Practica

En la preparación de una interpretación musical, el músico aborda una partitura y después la traduce en sonidos mediante un instrumento o la voz. Para ello debe desarrollar las habilidades técnicas apropiadas para tocar o cantar las notas y realizar su propia interpretación. Las prácticas técnicas e interpretativas requieren técnicas diferentes pero relacionadas entre sí. (Rink, 2006, p. 133)

La práctica se puede considerar una actividad mediante la cual el intérprete identifica los problemas y busca la manera de resolverlo. Los intérpretes deben supervisar sus propias acciones para evaluar la eficacia de sus técnicas de práctica y para evitar los



errores. Por otra parte, pueden mejorar la eficiencia de sus prácticas planteándose continuamente las siguientes preguntas mientras practican. (Rink, 2006, p. 134)

- ¿Qué es lo que espero lograr?
- ¿Cuáles son los métodos que puedo emplear para lograr mi objetivo?
- ¿Han tenido éxito mis métodos?

2.2.20. El Papel de la Practica

Las investigaciones han revelado que la maestría musical implica un elevado nivel de perfeccionamiento de las actividades física y mental, hasta tal punto que la relación entre la información almacenada en la memoria, los esquemas y planes que organizan dicha información y los pensamientos y acciones asociados a ella se vuelve completamente automática y fluida. La práctica esencial para lograr esa fluidez.

La música tiene, por supuesto, un marcado contenido emocional: puede inspirar un sentimiento de alegría o contemplación, o hacer que un oyente responda con movimientos, ya sea lenta o enérgicamente. Estas posibilidades se deben examinar ampliamente durante la preparación de una pieza para poder consolidar una interpretación individualizada. Los manuales y textos sobre el aprendizaje de las habilidades musicales frecuentemente recomiendan a los estudiantes que encuentren una articulación óptima de sus ideas expresivas utilizando su cuerpo.

Al preparar una interpretación, parece ser de vital importancia que examinemos el papel que desempeña el cuerpo en la producción de las características técnicas y expresivas.



CAPITULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. VARIABLES DE ESTUDIO

3.1.1. Definición Conceptual

ANALISIS:

Un análisis es un estudio profundo de un sujeto, objeto o situación con el fin de conocer sus fundamentos, sus bases y motivos de su surgimiento, creación o causas originarias. Un análisis estructural comprende el área externa del problema, en la que se establecen los parámetros y condiciones que serán sujetas a un estudio más específico, se denotan y delimitan las variables que deben ser objeto de estudio intenso y se comienza el examen exhaustivo del asunto de la tesis, Es el estudio minucioso de un tema a fin de conocer sus cualidades y así sacar conclusiones del mismo

INTERPRETACIÓN VOCAL:

La interpretación se entiende como la explicación o la declaración del sentido de algo, pero principalmente el de un texto. También se puede definir como la explicación de las acciones, dichos o sucesos, que pueden ser comprendidos de más de una forma. Esta acción es la consecuencia del acto de interpretar. Cuando una persona interpreta un suceso, contenido o material publicado, puede entenderlo de más de una forma, pero siempre dentro del marco del concepto que está analizando.

3.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación se ubica dentro de las investigaciones cuantitativas, según su enfoque. De acuerdo al fin que persigue, nuestra investigación es descriptivo,



partiendo del principio de que el investigador no intervino en las variables de estudio, sino que buscó recoger la información tal como se encontraba al momento de realizar la investigación.

3.3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El Diseño de la investigación es descriptivo, Danhke (1989) define a la investigación descriptiva como “aquella que busca especificar las propiedades, las características y los p||erfiles importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (p. 114).

3.4. POBLACIÓN, MUESTRA Y MUESTREO

3.4.1. Población

La población, “es un conjunto finito o infinito de elementos con características comunes para los cuales serán extensivas las conclusiones de la investigación. Ésta queda delimitada por el problema y por los objetivos del estudio” (Arias, 2012, p. 81).

“Población finita: agrupación en la que se conoce la cantidad de unidades que la integran. Además, existe un registro documental de dichas unidades” (Arias, 2012, p. 81).

Si la población, por el número de unidades que la integran, resulta accesible en su totalidad, no será necesario extraer una muestra. En consecuencia, se podrá investigar u obtener datos de toda la población objetivo, sin que se trate estrictamente de un censo. Esta situación debe explicarse en el marco metodológico, en el que se obviaré la sección relativa a la selección de la muestra. (Arias, 2012, p. 83).

La población de la presente investigación está conformada por todos los alumnos matriculados a la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano – Puno.



3.4.2. Muestra

“Cuando por diversas razones resulta imposible abarcar la totalidad de los elementos que conforman la población accesible, se recurre a la selección de una muestra” (Arias, 2012, p. 83).

“Muestreo intencional u opinático: en este caso los elementos son escogidos con base en criterios o juicios preestablecidos por el investigador” (Arias, 2012, p. 85).

En vista de que la población es accesible, se tomará como muestra la misma población.

CRITERIOS DE INCLUSIÓN:

Alumnos matriculados a la especialidad de canto en la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano – Puno.

3.5. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

3.5.1. Técnicas De Recolección De Datos

“Un instrumento de recolección de datos es cualquier recurso, dispositivo o formato (en papel o digital), que se utiliza para obtener, registrar o almacenar información” (Arias, 2012, p. 68) Para la siguiente investigación se utilizó la técnica de la observación y encuesta. Cuyos instrumentos a usar son: lista de cotejo y cuestionario.

3.5.2. Instrumentos de Recolección de Datos

TÉCNICA

Encuesta. “Se define la encuesta como una técnica que pretende obtener información que suministra un grupo o muestra de sujetos acerca de sí mismos, o en relación con un tema en particular” (Arias, 2012, p. 72).



INSTRUMENTO

Cuestionario. Este instrumento fue utilizado con la finalidad de recoger información de los participantes con respecto a la disciplina que aplican en el estudio del canto lírico.

El cuestionario utilizado consta de 09 ítems distribuidos entre las dimensiones de la siguiente manera:

Dedicación	03
Organización del tiempo	03
Concientización	03

La valoración utilizada para la calificación de cada dimensión es la siguiente:

- A: Totalmente de acuerdo.....5 puntos
- B: De acuerdo..... 4 puntos
- C: Me es indiferente3 puntos
- D: En desacuerdo 2 puntos
- E: En total desacuerdo..... 1 puntos

TÉCNICA

La observación. “La observación es una técnica que consiste en visualizar o captar mediante la vista, en forma sistemática, cualquier hecho, fenómeno o situación que se produzca en la naturaleza o en la sociedad, en función de unos objetivos de investigación preestablecidos” (Arias, 2012, p. 69).



INSTRUMENTO

Guía de observación. La guía de observación se utilizó con la finalidad de evaluar la técnica vocal de los alumnos participantes. Esta guía consta de 20 indicadores distribuidos entre las seis dimensiones de la siguiente manera:

✦ Respiración	03
✦ Emisión de la Voz	03
✦ Articulación	05
✦ Resonancia	03
✦ Dicción	03
✦ Interpretación	03

La valoración utilizada para la calificación de cada dimensión es la siguiente:

A: Muy bueno.....04 B:

Bueno..... 03

C: Regular.....02

D: Deficiente.....01

3.6. TÉCNICAS DE PROCESAMIENTO DE DATOS.

Los datos fueron procesados utilizando técnicas estadísticas y luego fueron organizados y presentados en cuadros que expresan La relación existente entre las dos variables estudiadas. Las escalas utilizadas para la medición de la variable disciplina en el canto lírico fueron siguientes:

Clarke (2006), manifiesta que: “la interpretación musical en su nivel más alto requiere una extraordinaria combinación de habilidades física y mentales, producen realizaciones físicas de ideas musicales independientemente que esas ideas hayan sido registradas por escrito, o transmitidas oralmente, o inventadas en el momento. También



manifiesta que el nivel más básico es que el intérprete debe producir las notas, etc. (más o menos) correctos de una idea musical – en caso de que exista una referencia (escrita o conceptual) con respecto a la cual se pueda medir la fidelidad, sin embargo, además de eso se espera que los músicos den vida a la música” (p. 81 – 82).

Para la medición de la disciplina en el canto, las escalas utilizadas fueron las siguientes:

DEDICACION		ORGA. DEL TIEMPO	
P.MAX.	15	P.MAX.	15
P.MIN.	3	P.MIN.	3
ESCALA		ESCALA	
ALTO	12-15	ALTO	12-15
MEDIO	08-11	MEDIO	08-11
BAJO	03-07	BAJO	03-07
CONCIENTIZACION		DIS. EN EL CANTO	
P.MAX.	15	P.MAX.	15
P.MIN.	3	P.MIN.	3
ESCALA		ESCALA	
ALTO	12-15	ALTO	12-15
MEDIO	08-11	MEDIO	08-11
BAJO	03-07	BAJO	03-07

Para la medición de la dimensión técnica vocal, las escalas utilizadas fueron las siguientes:



RESPIRACION

**EMISION DE LA
VOZ**

P.MAX.	12	P.MAX.	12
P.MIN.	3	P.MIN.	3
ESCALA		ESCALA	
ALTO	11-12	ALTO	11-12
MEDIO	07-10	MEDIO	07-10
BAJO	03-06	BAJO	03-06
ARTICULACION		RESONANCIA	
P.MAX.	20	P.MAX.	12
P.MIN.	5	P.MIN.	3
ESCALA		ESCALA	
ALTO	16-20	ALTO	11-12
MEDIO	11-15	MEDIO	07-10
BAJO	05-10	BAJO	03-06
DICCION		INTERPRETACION	
P.MAX.	12	P.MAX.	12
P.MIN.	3	P.MIN.	3
ESCALA		ESCALA	
ALTO	11-12	ALTO	11-12
MEDIO	07-10	MEDIO	07-10
BAJO	03-06	BAJO	03-06



CAPITULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. RESULTADOS TECNICA VOCAL:

Tabla 01: Nivel de mejoramiento de la técnica vocal de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 1
Nivel de mejoramiento de la técnica vocal

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
MEDIO	2	6%	6%
BAJO	31	94%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 02

En la tabla N° 01 se muestra que el nivel de mejoramiento de la técnica vocal de los alumnos de la escuela profesional de música, no representan un nivel alto en esta variable, mostrando solo un 6% un nivel medio, y el 94% restante presentan un nivel bajo de técnica vocal.

Tabla 02: Nivel de mejoramiento de la respiración en la técnica vocal de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 2
Respiración en la técnica vocal

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
------------------	-----------	------------	------------



MEDIO	5	15.2%	15.2%
BAJO	28	84.8%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 02

En la tabla N° 02 se muestra el nivel alcanzado por los alumnos en la dimensión Respiración, perteneciente a la variable Técnica vocal; el procesamiento refleja que el 15.2% de los alumnos presenta un nivel medio y el 84.8% de los alumnos en su mayoría presenta un nivel bajo.

Tabla 03: Nivel de mejoramiento de la emisión de la voz en la técnica vocal de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 3
Emisión de la voz

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
MEDIO	2	6%	6%
BAJO	31	94%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 02

En la tabla N° 03 se muestra el nivel alcanzado por los alumnos en la dimensión Emisión de la voz, perteneciente a la variable Técnica vocal; el procesamiento refleja que el 6% de los alumnos presenta un nivel medio y el 94% de los alumnos en su mayoría presenta un nivel bajo.



Tabla 4: Nivel de mejoramiento de la articulación en la técnica vocal de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 4
Articulación en la técnica vocal

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
MEDIO	1	3%	3%
BAJO	32	97%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 02

En la tabla N° 04 se muestra el nivel alcanzado por los alumnos en la dimensión Articulación, perteneciente a la variable Técnica vocal; el procesamiento refleja que el 3% una mínima cantidad de los alumnos presenta un nivel medio y el 97% de los alumnos en su mayoría presenta un nivel bajo.

Tabla 5: Nivel de mejoramiento de la resonancia en la técnica vocal de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 5
Resonancia en la técnica vocal

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
MEDIO	3	9%	9%
BAJO	30	91%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 02

En la tabla N° 05 se muestra el nivel alcanzado por los alumnos en la dimensión Resonancia, perteneciente a la variable Técnica vocal; el procesamiento refleja que el 9% de los alumnos presenta el nivel medio de esta dimensión, y el 91% de los alumnos presenta un nivel bajo.

Tabla 06. Nivel de mejoramiento de la dicción en la técnica vocal de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 6
Dicción en la técnica vocal

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
MEDIO	1	3%	3%
BAJO	32	97%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 02

En la tabla N° 06 se muestra el nivel alcanzado por los alumnos en la dimensión Dicción, perteneciente a la variable Técnica vocal; el procesamiento refleja que el 3% de los alumnos presenta un nivel medio de esta dimensión y el 97% de los alumnos presenta un nivel bajo.

Tabla 07. Nivel de mejoramiento de la interpretación en la técnica vocal de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 7
Interpretación en la técnica vocal

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
BAJO	33	100%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 02

En la tabla N° 07 se muestra el nivel alcanzado por los alumnos en la dimensión interpretación, perteneciente a la variable Técnica vocal; el procesamiento refleja que el 100% de los alumnos presenta un nivel bajo en esta dimensión.

4.2. RESULTADOS DISCIPLINA EN EL CANTO:

Tabla 08. Nivel de disciplina en el canto lírico de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 08
Disciplina en el canto lirico

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
ALTO	12	36.4%	36.4%
MEDIO	21	63.6%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 03



En la tabla N° 08 se muestra que el nivel de disciplina en el canto lírico alcanzado por los alumnos, es en el 63.6% un nivel medio, y el 36.4 % de los alumnos sólo presentan un nivel alto de disciplina en el canto.

Tabla 09 Nivel de la dimensión Dedicación, de la disciplina en el canto lírico de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 9
Dedicación

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
ALTO	19	57.5%	57.5%
MEDIO	10	30.3%	87.8%
BAJO	4	12.2%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 03

En la tabla N° 09 se muestra el nivel alcanzado por los alumnos en la dimensión Dedicación, perteneciente a la variable Disciplina en el canto; el procesamiento refleja que el 57.5% de los alumnos presenta un nivel alto de esta dimensión, el 30.3% de los alumnos, presenta un nivel medio, y el 12.2% restante presenta un nivel bajo en la dimensión de Dedicación.

Tabla 10. Nivel de la dimensión Organización del tiempo, de la disciplina en el canto lírico de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 10
Organización del tiempo.

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
ALTO	17	51.5%	51.5%
MEDIO	15	45.5%	97%
BAJO	1	3%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 03

En la tabla N° 10 se muestra el nivel alcanzado por los alumnos en la dimensión Organización del tiempo, perteneciente a la variable Disciplina en el canto; el procesamiento refleja que el 51.5% de los alumnos presenta un nivel alto de esta dimensión, el 45.5% obtuvo un nivel medio y sólo el 3% de los alumnos, presenta un nivel bajo.

Tabla 11. Nivel de la dimensión Concientización, de la disciplina en el canto lírico de los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.

Tabla 10
Concientización

INTERVALO	Fi	hi%	HI%
ALTO	16	48.5%	48.5%
MEDIO	7	21.2%	69.7%
BAJO	10	30.3%	100%
TOTAL	33	100%	

Fuente: Autoría propia, según anexo 03



En la tabla N° 11 se muestra el nivel alcanzado por los alumnos en la dimensión Concientización, perteneciente a la variable Disciplina en el canto; el procesamiento refleja que el 48.5% de los alumnos presenta un nivel alto de esta dimensión, el 21.2% obtuvo un nivel medio y sólo el 30.3% de los alumnos, presenta un nivel bajo.



V. CONCLUSIONES

Los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno, muestran un buen nivel de disciplina en el canto, sin embargo, sin embargo no muestran una buena técnica vocal, siendo la interpretación vocal un proceso mecánico y necesario, para transmitir una idea musical y recrear la partitura de manera expresiva.

Para el nivel de la técnica en la interpretación vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno, como se muestra en la tabla N° 01 se muestra que el nivel de mejoramiento de la técnica vocal de los alumnos de la escuela profesional de música, no representan un nivel alto en esta variable, mostrando solo un 6% un nivel medio, y el 94% restante presentan un nivel bajo de técnica vocal.

El nivel de la disciplina en el canto en la técnica vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno, como se muestra en la tabla N° 08 se muestra que el nivel de disciplina en el canto lírico alcanzado por los alumnos, es en el 63.6% un nivel medio, y el 36.4 % de los alumnos sólo presentan un nivel alto de disciplina en el canto.



VI. RECOMENDACIONES

A los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno, deben mejorar la técnica en la interpretación vocal empleando mayor tiempo en la práctica de las dimensiones de la técnica vocal, haciendo uso adecuado de la disciplina el cual será beneficioso para su formación profesional.

A los docentes de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno, fomentar mayor cantidad de horas para la práctica en la disciplina y la técnica del canto entre sus alumnos, para su formación profesional como artistas del canto lírico.

A las autoridades académicas de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno, fomentar el desarrollo de investigaciones que permitan mejorar el conocimiento de los factores que influyen en la formación de los egresados de la especialidad de canto, implementar salas de simulación, escenarios y salas acústica para reforzar la disciplina y mejorar la técnica vocal con la finalidad de poder tomar la decisiones y medidas que permitan cada vez mejorar la formación de los alumnos de esta especialidad.



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, F. (2008). *Caracterización de la técnica de apoyo respiratorio utilizada por cantantes líricos y actores de teatro.*
- Balsebre, A; Bustamante, C; et al (2003). *La voz, la técnica y la expresión.* Barcelona.
- Behlau, A. y Pontes, G. (1995). *Evaluación de tratamientos de disfonías.*
- Bustos, I. (2003). *La voz la técnica y la expresión.* Madrid: Cepe.
- Bustos, I. (1989). *Reeducación de problemas de la voz.* Madrid: Cepe.
- Canuyt, G. (1955). *La voz, educación y gimnasia respiratoria.* Buenos Aires: Librería Hachette.
- Castillo, G. (2010). *Propuesta Metodológica del Método Potenciador para mejorar el proceso de la respiración en la técnica vocal en alumnos de la especialidad de canto del nivel básico del CRMNPCV de Trujillo.*
- Danhke, D. (1989) Hernández, Fernández y Baptista (2004). *Metodología de la Investigación.* México, McGraw Hill
- Gómez, L y Shikiya, C. (2018). *Análisis perceptivo auditivo de la voz en profesores de una institución educativa particular del distrito de La Molina.* Lima: PUCP.
- La Madrid, J. (1982). *Impostación vocal para la oratoria y el canto.* Lima: Edigrabe.
- Llorens, P. (2017). *Estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI.*
- Mansión, M. (1947). *La enseñanza del canto.* Buenos aires. Ricordi Americana.



- Mansion, M. (1974). *El estudio del canto*. Buenos Aires_ Ricordi Americana.
- Mauleón, C. (2008). *La pedagogía del canto*. Aportes desde la investigación multidisciplinaria. Orpehotron.
- Mejía, E. (2005). *Metodología de la Investigación Científica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Mendoza, A. (2001). *La Música, El Canto y la Escuela*.
- Montserrat Serrano, J. (2003). *Música*. Vol. III. Sevilla: MAD.
- Morales, X. (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la Música Lírica*.
- Rink, J. (2014). *La interpretación musical* Ed. cast. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2006
- Rojas, I. (2004). *Factores asociados al aprendizaje técnico vocal del canto en varones adultos*.
- Tanner, L. (1980). *La disciplina en la enseñanza y aprendizaje*. Nueva Editorial Interamericana, México.
- Verastegui, C. (2018). *Cantar para comunicar: Beneficios en la comunicación interpersonal de adolescentes a través del conocimiento de su voz como instrumento musical*.



ANEXOS

ANEXO: 01 MATRIZ DE CONSISTENCIA TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN: “ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN VOCAL EN LOS ALUMNOS DE LA ESPECIALIDAD DE CANTO DE LA ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO PUNO 2020”.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	OBJETIVOS	TIPO Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	VARIABLES DE INVESTIGACIÓN	METODOLOGÍA
<p>PROBLEMA GENERAL</p> <p>¿Cómo es la Interpretación Vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020?</p> <p>PROBLEMA ESPECÍFICO</p> <p>¿Cuál es la importancia de la técnica vocal en la interpretación en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020?</p> <p>¿Cuál es la importancia de la disciplina en el canto, en la técnica vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020?</p>	<p>OBJETIVO GENERAL.</p> <p>Analizar la Interpretación Vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020.</p> <p>OBJETIVO ESPECÍFICO.</p> <p>Identificar la técnica en la interpretación vocal en los alumnos de la especialidad de canto de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano Puno 2020</p>	<p>TIPO DE INVESTIGACIÓN</p> <p>La presente investigación se ubica dentro de las investigaciones cuantitativas, según su enfoque. De acuerdo al fin que persigue, nuestra investigación es descriptiva, partiendo del principio de que el investigador no interviene en las variables de estudio, sino que buscó recoger la información tal como se encontraba al momento de realizar la investigación.</p> <p>DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN</p> <p>El Diseño de la investigación es descriptivo</p> <p>Danhke (1989) define a la investigación descriptiva como “aquella que busca especificar las propiedades, las características y los perfiles importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (p. 114).</p>	<p>VARIABLES DE INVESTIGACIÓN</p> <p>VARIABLES:</p> <p>INTERPRETACION VOCAL</p> <p>DIMENSIONES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Técnica vocal <p>INDICADORES:</p> <p>1. Respiración</p> <ul style="list-style-type: none"> • Expiración <p>2. Emisión de la voz</p> <ul style="list-style-type: none"> • Emisión blanca • Emisión sombra • Emisión redonda <p>3. Articulación</p> <p>Vocales y Consonantes</p> <p>DIMENSIONES:</p> <p>1. DEDICACIÓN:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Disciplina en el canto <p>INDICADORES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Esfuerzo, atención y trabajo constante. • Compromiso y obligación. <p>2. ORGANIZACIÓN DEL TIEMPO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Horario de estudio <p>3. CONCIENTIZACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Madurez emocional • Asumir responsabilidad y compromiso. • Inspiración 	<p>1. POBLACIÓN Y MUESTRA</p> <p>La población de la presente investigación está conformada por todos los alumnos matriculados a la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano – Puno.</p> <p>Muestra Criterios de Inclusión:</p> <p>Alumnos matriculados a la especialidad de canto en la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano – Puno.</p> <p>2. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS</p> <p>La recolección de datos permitirá analizar cuáles son los sistemas de información que se han trabajado. En esta investigación la técnica a aplicar será la entrevista y observación cuyos instrumentos cuestionarios y guía de estos instrumentos se aplicarán en un momento, a fin de buscar información útil para la presente investigación.</p>



ANEXO: 02

**GUÍA DE OBSERVACIÓN PARA EVALUAR LA
TÉCNICA E INTERPRETACION VOCAL**

PREGUNTAS		VALORACIÓN			
		A	B	C	D
LA TÉCNICA VOCAL					
RESPIRACIÓN					
1	La respiración está adecuada para trabajar la técnica vocal				
2	La inspiración del aire es diafragmática				
3	La espiración del aire tiene la duración mínima para la técnica vocal del canto lírico.				
EMISIÓN DE LA VOZ					
1	El sonido está con la boca abierta a lo ancho, sonriente, sin elevar el velo del paladar.				
2	El sonido está con la boca abierta en redondo pero contrayendo el fondo de la garganta				
3	El sonido está con la boca abierta en redondo, elevando el velo del paladar.				
ARTICULACIÓN					
1	Canta las vocales “A”, “O”, “U” en posición de “I” o “U”.				
2	Posición bucal ligeramente “de bostezo” para las vocales “A”, “E”, “I”				
3	Las consonantes ayudan a proyectar las vocales hacia adelante.				



4	Pronunciación de vocales y consonantes sin contraer labios y lengua.				
5	Flexibilidad, firmeza y agilidad en la vocalización.				
RESONANCIA					
1	Resonancia de pecho es fácil en sonidos graves.				
2	Resonancia palatal es fácil en los sonidos medios				
3	. Resonancia superior o de cabeza es difícil al cantar en sonidos agudos.				
DICCIÓN					
1	Estudio de la fonética del idioma del repertorio.				
2	Coordinación y equilibrio al acentuar sílabas, palabras y frases.				
3	Dicción, equilibrio emocional, transmisión de inteligencia y sensibilidad en el canto.				
INTERPRETACIÓN					
1	Identificación con el personaje de la obra a cantar				
2	Conocimiento del texto, idioma, contexto histórico social de la obra a ejecutar.				
3	Exteriorización de sentimientos y emociones en el canto.				

A: Muy bueno.....03

B: Bueno.....02

C: regular.....01

D: Deficiente.....00



ANEXO N° 03

CUESTIONARIO PARA MEDIR LA DISCIPLINA EN EL CANTO

	PREGUNTAS	ITEMS				
		En total desacuerdo	En desacuerdo	Me es indiferente	De acuerdo	Totalmente de acuerdo
	DISCIPLINA EN EL CANTO LÍRICO					
DEDICACIÓN						
1	Me dedico a estudiar mi técnica vocal en forma diaria					
2	Me siento comprometido ante la dificultad de perfeccionar mi técnica vocal					
3	Me siento comprometido a estudiar mi repertorio musical.					
ORGANIZACIÓN DEL TIEMPO						
1	Tengo establecido un horario productivo y sin distracciones para el estudio.					
2	Dispongo de un espacio adecuado para el estudio.					



3	El estudio del canto es mi prioridad.					
CONCIENTIZACIÓN						
1	Me siento identificado como estudiante de canto lírico					
2	Asumo la responsabilidad y el compromiso en el estudio del canto lírico					
3	Tengo conciencia del profesionalismo del canto lírico.					

- A: Totalmente de acuerdo..... 04
 B: De acuerdo..... 03
 C: Me es indiferente..... 02
 D:En desacuerdo..... 01
 E: En total desacuerdo..... 00



ANEXO N° 05:

BASE DE DATOS DISCIPLINA EN EL CANTO

ITEM	Dedicación			Organización del tiempo	Concientización								
	P1	P2	P3		P4	P5	P6						P7
1	4	4	4	12	2	4	4	10	1	1	1	3	25
2	5	4	4	13	4	4	2	10	4	4	4	12	35
3	4	4	5	13	4	3	3	10	4	5	4	13	36
4	2	3	5	10	3	4	2	9	4	5	5	14	33
5	4	4	4	12	4	5	4	13	3	4	4	11	36
6	3	4	4	11	3	4	4	11	4	4	3	11	33
7	1	1	1	3	1	5	5	11	4	4	4	12	26
8	4	3	4	11	4	1	4	9	3	2	2	7	27
9	4	4	3	11	3	4	3	10	3	5	3	11	32
10	4	4	3	11	3	4	3	10	2	3	3	8	29
11	4	4	4	12	5	4	4	13	4	4	5	13	38
12	5	5	5	15	5	5	5	15	5	5	5	15	45
13	4	4	5	13	4	4	4	12	4	4	4	12	37
14	4	5	2	11	4	4	2	10	2	2	2	6	27
15	5	4	5	14	1	1	1	3	1	3	2	6	23
16	3	5	4	12	4	4	4	12	1	1	1	3	27
17	2	3	1	6	2	5	1	8	5	4	4	13	27
18	2	1	1	4	4	4	4	12	3	3	3	9	25
19	4	4	4	12	5	5	5	15	1	3	2	6	33
20	3	3	1	7	5	5	4	14	1	1	1	3	24



21	3	3	2	8	5	5	5	15	5	4	4	13	36
22	5	4	5	14	5	5	5	15	1	1	1	3	32
23	4	5	5	14	4	4	4	12	2	2	2	6	32
24	5	5	5	15	4	4	4	12	5	5	5	15	42
25	4	4	4	12	4	5	4	13	5	5	5	15	40
26	4	4	4	12	3	4	3	10	5	5	5	15	37
27	3	3	3	9	5	5	1	11	4	4	4	12	32
28	4	4	4	12	4	4	4	12	3	3	3	9	33
29	3	4	4	11	4	3	4	11	3	3	4	10	32
30	4	4	4	12	4	4	4	12	2	2	2	6	30
31	4	4	4	12	2	2	4	8	4	4	4	12	32
32	2	4	4	10	5	5	4	14	4	4	4	12	36
33	4	4	4	12	5	5	5	15	4	4	4	12	39