

**TEORÍAS DEL APRENDIZAJE Y MODELOS PEDAGÓGICOS IMPLEMENTADOS
EN LA ENSEÑANZA DE CANTO EN LA LIC. EN MÚSICA DE LA UPN**

Linda Johanna Ángel Rodríguez

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MUSICA

BOGOTÁ D.C.

2018

**TEORÍAS DEL APRENDIZAJE Y MODELOS PEDAGÓGICOS IMPLEMENTADOS
EN LA ENSEÑANZA DE CANTO EN LA LIC. EN MÚSICA DE LA UPN**

Trabajo de grado como requisito parcial para optar al título de licenciado en música

Linda Johanna Ángel Rodríguez

C.C. 35.254.113 de Fusagasugá

Silvia Bibiana Ortega Ruiz

Asesor

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MUSICA

BOGOTÁ D.C.

2018

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	TEORIAS DEL APRENDIZAJE Y MODELOS PEDAGOGICOS IMPLEMENTADOS EN LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN LA Lic. EN MUSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
Autor(es)	ANGEL RODRIGUEZ, LINDA JOHANNA
Director	SILVIA BIBIANA ORTEGA RUIZ
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 125 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Teorías, pedagogía, aprendizaje, modelos, canto.

2. Descripción

Aproximación a dos modelos pedagógicos: Modelo Pedagógico Tradicional y Modelo Pedagógico Escuela Activa, en la enseñanza del canto en la Lic. en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Observación y análisis de la acción pedagógica de los cinco maestros de canto del Departamento de Música, tomando como base de estudio tres dimensiones de enseñanza- aprendizaje: Teórico musical, técnico e interpretativo. Este trabajo se propone con fines de establecer fundamentos teóricos en la enseñanza del canto en el ejercicio como maestro de canto por parte del investigador, aportando asimismo

3. Fuentes

A. Ortiz (2013). Modelos Pedagógicos y Teorías del Aprendizaje. Cuba. Ediciones de la U.

Saldarriaga P., Bravo G., Rivadeneira M. La teoría constructivista de Jean Piaget y su significación para la pedagogía contemporánea. Revista Electrónica Científica. (2) p 130. (2016)

García M. (2014), Evolución de los métodos pedagógicos para la enseñanza de música a lo largo de la historia, Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades. 28. 147-159

Gomez M., Potanía N. (2008) Estilos de Enseñanza y Modelos Pedagógicos: Un estudio con profesores del Programa de Ingeniería Financiera de la Universidad Piloto de Colombia (tesis de maestría) Universidad de la Salle, Bogotá, Colombia.

Alessandrini, N. (2012) El paradigma del diagnóstico en la pedagogía vocal contemporánea: orígenes y aplicaciones en la enseñanza de la técnica vocal. Repositorio institucional de la Universidad Nacional de la Plata. P.2 La plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40695>

Alessandrini, N. (2014) Estructura y Función en Pedagogía Vocal Contemporánea: Tensiones y debates actuales para la conformación del campo. Revista de Investigaciones en Técnica Vocal, año 2, pp23-33. La plata, facultad de Bellas Artes UNLP

4. Contenidos

Exploración. En esta etapa, se recopilan en primera instancia, los pilares teóricos concernientes al tema a desarrollar. El resultado, es la obtención del marco teórico. Se delimita el estudio a cuatro teorías del aprendizaje: Teoría del conocimiento conductista, teoría del conocimiento constructivista, teoría del aprendizaje significativo, teoría de las tendencias humanistas. Por otro lado, se indaga sobre dos Modelos Pedagógicos: Tradicional Escuela Activa. Y por último, se abordan cuatro modelos de la enseñanza musical: Modelo académico, modelo práctico, modelo comunicativo lúdico y modelo complejo. En el marco teórico, se exponen las características de cada teoría y modelo mencionados anteriormente y las posibilidades de articularlo con la enseñanza del canto.

Diseño y aplicación. En esta fase se determina la población objeto de estudio (cinco maestros de canto del Departamento de música de la UNO).



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

teniendo en cuenta las dos líneas estilísticas de canto en la Lic. En música de la UPN y la pluralidad de los metodologías de cada maestro en su hacer pedagógico. Posteriormente, se lleva a cabo una entrevista semiestructurada y una observación externa no participativa a cada uno de los participantes, encaminada a conocer el acercamiento a los modelos pedagógicos seleccionados en esta investigación, en su acción pedagógica.

Análisis. Con base en la información suministrada a través de los instrumentos de recolección, se procede a examinar la incidencia de los dos modelos pedagógicos en la acción educativa de cada uno de los maestros de canto de la Lic. En Música de la UPN

Construcción de la reflexión: En esta última fase, el investigador desarrolla la reflexión conclusiva sobre la enseñanza del canto en la UPN, enarbolando los aportes a su discurso pedagógico personal. En estas conclusiones, se resalta el dialogo y la conveniencia de los dos modelos pedagógicos en la enseñanza del canto en los cinco maestros objeto de estudio.

5. Metodología

En la presente investigación, se tendrá como principal referente metodológico la Investigación Descriptiva, pues consiste en dar cuenta de un fenómeno académico en el área de canto de la Facultad de Artes, apuntando a mostrar un panorama del campo de la enseñanza del canto, para tener un acercamiento general y comprensivo del cual deriven líneas de indagación posterior.

Por otro lado, esta investigación es de carácter cualitativo, puesto que toma como principal herramienta de trabajo al sujeto objeto de estudio en su contexto académico y laboral, indagando desde su formación como artista y docente. Se utilizan los instrumentos de recolección por observación indirecta y entrevista semiestructurada, propias de la investigación cualitativa.

6. Conclusiones

Se evidencia el dialogo y la conveniencia de los dos modelos pedagógicos en la enseñanza del canto en los cinco maestros objeto de estudio. De las tres dimensiones analizadas se concluye que: los componentes Teórico-musicales en los cinco maestros, se imparten a partir del modelo pedagógico tradicional. Los componentes técnicos se enseñan conjugando los dos modelos pedagógicos y por último los componentes de orden interpretativo se aproximan al modelo pedagógico escuela activa.

Cada maestro participante, contribuyó desde su conocimiento, su trayectoria artística, su labor como docente, pero sobre todo, desde su disposición, al desarrollo de esta investigación; demostrando que la enseñanza del canto no se trata de una única forma, de una sola teoría, ni de un solo modelo, sino que por tratarse de un instrumento complejo en el que interviene la integralidad del estudiante, es necesario acudir a diferentes fuentes teóricas que configuren el hacer pedagógico del maestro de canto.

Elaborado por:

LINDA JOHANNA ANGEL RODRIGUEZ

Revisado por:

SILVIA BIBIANA ORTEGA RUIZ

Fecha de elaboración del Resumen:

AGRADECIMIENTOS

Un reconocimiento a mis Padres por el apoyo incondicional en este camino del saber, por dar todo lo que tienen como aporte a mi formación como persona y profesional. Por soportar mis noches de estudio, mis tardes de canto. Por acompañarme aun en mis desaciertos. No pude contar con mejores Padres.

A los maestros de canto de la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, por su entrega, sensibilidad y pasión con la que forman al cantante. Gracias por cada mundo que me permitieron descubrir con esta investigación. Se necesitan manos, oído y corazón de alfarero para formar vasijas de barro intangibles.

Y por último, al Autor de mi vida, al dador de los talentos y capacidades con las que pude cerrar este ciclo. A mi buen Dios, quien me cuida, me ama, me inspira y quien es el centro de todo lo que soy y todo lo que hago.

RESUMEN

El presente trabajo, es una búsqueda de fundamentos teóricos en el hacer pedagógico del autor como Maestro de Canto. Para tal fin, se hace una aproximación a los cinco maestros de canto de la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, con el propósito de indagar sobre las diferentes formas de enseñanza del instrumento. Se parte de cuatro teorías del aprendizaje: Teoría del conocimiento conductista, teoría del conocimiento constructivista, teoría del aprendizaje significativo y teoría de las tendencias humanistas; las cuales configuran dos modelos pedagógicos: Modelo Tradicional y Modelo Escuela Activa.

A partir de estos conceptos teóricos, se realiza un estudio del hacer pedagógico de los maestros, a partir de observaciones y entrevistas en espacios académicos individuales con estudiantes de diferentes líneas estilísticas: Lírica y popular. Posterior a esto, se analiza la aproximación de cada uno de los maestros a los dos modelos pedagógicos teniendo en cuenta tres dimensiones de enseñanza-aprendizaje: Teórico-musical, técnico e interpretativo.

Teniendo como base este estudio, se identifica la pertinencia en la implementación de dichos modelos en la enseñanza del canto, encontrando un diálogo constante entre los dos modelos y una conveniencia innegable del uso de los mismos, en la acción educativa de los maestros de canto de la Universidad Pedagógica Nacional.

Contenido	
1.1. Introducción.....	9
1.2. Aspectos preliminares	11
Planteamiento Del Problema / Pregunta De Investigación	11
Pregunta de investigación.....	12
Objetivos	15
Objetivo general	15
Objetivos específicos	15
Antecedentes	16
1.3. Propuesta metodológica.....	19
Guía metodológica	19
Enfoque metodológico	20
Descripción de la población.....	21
1.4. Marco teórico	22
Las teorías del aprendizaje	22
Teoría del conocimiento conductista.....	22
Teoría del conocimiento constructivista	24
Teoría del Aprendizaje Significativo.....	25
Teoría de las tendencias humanistas	25
Los modelos pedagógicos.....	26
Modelo pedagógico tradicional.....	28
Modelo Pedagógico Escuela Activa	30
Modelos de enseñanza musical.....	32
Modelo Académico.....	33
Modelo Práctico	35
Modelo Comunicativo Lúdico.....	36
Modelo Complejo	37
1.5. Diseño de estudio	41
Observaciones.....	41
Categorización de observación	42
Entrevistas	58
Categorización de información obtenida por entrevistas.....	59
1.6. Análisis de resultados	97
1.7. Conclusiones.....	102

1.8. Anexos	105
Anexo 1	105
1.9. Referencias Bibliográficas	125

Introducción

La enseñanza del canto abarca dimensiones teórico-musicales, técnicas e interpretativas, que deben cimentarse en algún paradigma que permita configurar rutas metodológicas para el cumplimiento de los objetivos propuestos, ya sea por la necesidad de la academia o las necesidades particulares de los estudiantes.

Esta investigación surge de la necesidad del investigador, de conocer los posibles Modelos Pedagógicos aplicables en la enseñanza del canto dentro del programa de Música de la Universidad Pedagógica Nacional, con el fin de extraer elementos que aporten a la construcción de su discurso pedagógico a partir de cimientos teóricos.

Para el desarrollo de este documento, el estudiante investigador, ha seleccionado dos frentes pedagógicos: Modelo Pedagógico tradicional y Modelo Pedagógico Escuela Activa; los cuales, han estado presentes en la evolución de la educación, proponiéndose ésta última como una adaptación a las nuevas exigencias sociales que emergen a finales del siglo XIX.

Dentro de su definición, el modelo pedagógico Escuela Activa, se plantea como una transformación al modelo pedagógico anterior, lo que conlleva a una concepción comparativa y competitiva, es decir, con lo activo se pretende anular en cierta medida lo tradicional. Así, se parte de dos panoramas polarizados: lo tradicional y lo activo, buscando elementos presentes de los dos modelos en la enseñanza del canto en la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Comúnmente, en el estudio de las definiciones y características de cada modelo, aparecen cuadros comparativos que sugieren la implementación de los diferentes rasgos que componen el Modelo Pedagógico Escuela Activa, por suplir necesidades del mundo actual. Pero en el presente trabajo, basado en el análisis, se expone una correspondencia de las dos propuestas desde la

enseñanza del canto. Los dos modelos entran en diálogo constante, aportando elementos relevantes e indefectibles en la formación de cantantes en la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

En la indagación de dichos elementos, se realiza una aproximación a la acción pedagógica de cada uno de los cinco maestros que componen el área de Canto en la Licenciatura, analizando dimensiones de enseñanza de tipo técnico, teórico e interpretativo; su relación con el estudiante y la correspondencia de su actividad educativa con el plan curricular (Syllabus) para el área de canto.

Este acercamiento a los maestros, posibilita al investigador la recolección de información para un posterior análisis conclusivo, pero además de esto, también facilita conocer las diferentes formas de enseñanza del canto, por tratarse de cinco maestros con concepciones diferentes desde su línea estilística específica (lírica- popular), su formación y trayectoria artística.

Aspectos preliminares

Planteamiento Del Problema / Pregunta De Investigación

La formación de un cantante dentro de la Universidad Pedagógica Nacional, está basada tanto en los componentes pedagógicos, como en los teórico-musicales y técnicos específicos. Este último componente, señala que el estudiante recibe una formación en técnica vocal teniendo en cuenta las variantes estilísticas propuestas por la cátedra, ya sea dentro de la línea lírica o popular, con las respectivas formas de cantar propias de cada estilo.

Cada maestro de canto posee cualidades competentes que ha desarrollado desde su formación y práctica artística, que le permiten transmitir su conocimiento a través de diferentes métodos, teniendo en cuenta la particularidad de sus estudiantes y los objetivos propuestos en el plan curricular (Syllabus) para cada semestre. En este sentido, el maestro de canto interviene en la formación de un estudiante, basándose en un discurso pedagógico configurado a partir de su formación como cantante y pedagogo y su trayectoria artística.

Sin embargo, teniendo en cuenta la pluralidad dentro de la enseñanza del canto, surge la inquietud sobre las posibilidades que tiene el maestro para el desarrollo vocal de sus estudiantes en las diferentes dimensiones de la enseñanza del canto, esto es, en lo que respecta a los componentes teóricos-musicales, técnicos e interpretativos. Es posible que algunos recurran, por un lado, a la pedagogía tradicional de manera estricta, sin dar lugar a la toma de elementos de la que se opone, en este caso la Escuela Activa (Ortiz, 1993 p. 53); y, por otro lado, se pueden

encontrar maestros que, en su acción pedagógica, abordan elementos de estos dos modelos pedagógicos en conjunto, obedeciendo al proceso individual del estudiante.

¿Cuáles son entonces las tendencias teóricas y los recursos pedagógicos en los que se basan los diferentes maestros de canto de la UPN para lograr los objetivos propuestos por el área?

Dentro de la configuración de dicho discurso, posiblemente existe la influencia de teorías del aprendizaje como: el conductismo (B.F. Skinner), el constructivismo (Jean Piaget), el aprendizaje significativo (David Ausubel) y las teorías de tendencias humanísticas (Carl Rogers, Hamachek, A. Maslow) (Ortiz 1993, p. 9); que han de guiar la praxis de los procesos de enseñanza de canto en la UPN. ¿Utilizan los maestros con intencionalidad alguno de los dos modelos pedagógicos en especial, con el fin de transferir sus conocimientos a los campos de comprensión del estudiante?.

Estas teorías estructuran los modelos pedagógicos (Ortiz Ocaña, 1993. P. 48) que se tendrán en cuenta en la presente investigación: Modelo Pedagógico Tradicional y Modelo Pedagógico Escuela Activa. De esta forma, la presente investigación pretende hacer una aproximación a la enseñanza del canto en la UPN, en busca de los elementos que intervienen en la disposición de su acción educativa.

Pregunta de investigación

¿Cuáles son las aproximaciones a los dos modelos pedagógicos (Tradicional y Escuela Activa) en la acción educativa por parte de los maestros de canto de la UPN?

Justificación

La presente investigación se enfocará en el estudio de la posible implementación de las teorías y modelos pedagógicos por parte de los cinco Maestros de canto de la UPN, para el desarrollo de su cátedra en la Licenciatura en Música. Está delimitada, por un lado, a cuatro teorías del aprendizaje: Conductismo, constructivismo, aprendizaje significativo y la teoría de tendencia humanística. Y por otro lado a dos modelos pedagógicos: Modelo tradicional y Escuela Activa; configurados a partir de las cuatro teorías mencionadas.

Esta investigación, surge de la necesidad de plantear una ruta de transferencia de conocimientos pedagógicos adquiridos por el investigador, hacia la enseñanza del canto, con miras a optimizar su ejercicio como docente en esta área. Es por esto, que se ha hecho una selección de cuatro teorías de la enseñanza y dos modelos pedagógicos, que se consideran congruentes para la enseñanza del canto en las dos líneas (lírica y popular), propuestas por la Licenciatura en Música de la UPN y que permiten identificar la forma en que el maestro realiza la transferencia de saberes de tipo teórico-musical, técnico e interpretativo

Se considera entonces pertinente, la aproximación a la acción pedagógica de los maestros de canto, con el fin de observar y analizar los diferentes recursos implementados y así, poder identificar los fundamentos pedagógicos de su praxis, teniendo en cuenta los dos modelos mencionados. De esta forma, el investigador obtendrá las bases pertinentes para situarse de manera efectiva, en alguno o en los dos modelos pedagógicos y desde allí, construir una reflexión educativa y la apropiación de su discurso pedagógico.

Por otro lado, se considera importante el acercamiento a los maestros de canto, no solo con el fin de extraer información para beneficio del investigador; sino también para poner a su

disposición el análisis posterior, con el propósito de aportar a su hacer como maestro de canto, es decir, en caso de que algún maestro desconozca las diferentes características de los dos modelos pedagógicos o no las haya identificado de manera consiente en su práctica docente, pueda por medio de este escrito situarse en uno o en los dos modelos pedagógicos.

Y por último, esta investigación se considera introductoria para otras posibles indagaciones acerca de la implementación de otras teorías y modelos pedagógicos en la enseñanza del canto, pues ha sido delimitada a solo dos modelos y a la población objeto de estudio consistente en solo cinco maestros de canto; lo que quiere decir, que en investigaciones posteriores, se pueden ampliar las posibilidades de estudio abarcando otro tipo de modelos pedagógicos, con el fin de fundamentar desde la teoría, la enseñanza del canto.

Objetivos

Objetivo general

Examinar la presencia verificable y observable de dos modelos pedagógicos: Modelo Pedagógico Tradicional y Modelo Pedagógico Escuela Activa, en la enseñanza de canto de los cinco maestros de la Lic. en música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Objetivos específicos

- Relacionar las características de los dos Modelos Pedagógicos, con la enseñanza del canto en la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.
- Analizar los procesos de enseñanza de cada uno de los Maestros de canto de la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, a partir de tres dimensiones: Teórico-musical, técnico e interpretativo.
- Establecer los rasgos complementarios entre los dos modelos pedagógicos, en la acción educativa de los maestros de canto de la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Antecedentes

Dentro de la consulta realizada en este capítulo, se encontraron distintas investigaciones en torno a la pedagogía del canto. Uno de los primeros ejemplos es el del maestro José Luis Navarro Solís (México, 2016), con su trabajo titulado "Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista", aplicado al aprendizaje del canto en el niño. En este trabajo, el autor pretende conectar conceptos de la teoría constructivista, con algunos modelos pedagógicos musicales.

El trabajo del Dr. Navarro, es de gran importancia, no solo por abordar la teoría del constructivismo, sino por la transferencia que realiza de este paradigma, a la educación musical, específicamente, a la enseñanza del canto en niños. Describe la relevancia del contexto del estudiante y sus habilidades particulares para el desarrollo de destrezas vocales, haciendo especial énfasis en las habilidades del docente para identificar los conocimientos previos del estudiante, elementos que también se analizan dentro de esta investigación para la enseñanza del canto Universitario.

Por otro lado, se encuentra una tesis doctoral del maestro Enrique Manuel Suárez Mazón del departamento de Humanidades: Geografía, Historia Contemporánea y Arte, de la Universidad de Carlos III De Madrid, España, titulada: "Aplicación de teorías pedagógicas modernas y recursos informáticos en la enseñanza del canto. Antecedentes históricos" (Madrid, 2008); en donde el autor investiga sobre las relaciones establecidas entre los fenómenos artísticos y técnicos propios del canto y las principales categorías pedagógicas vinculadas al constructivismo.

En esta tesis doctoral, el autor describe la enseñanza del canto lirico tradicional, desde La Camerata, El Conservatorio y el Bel Canto, en donde predomina el conductismo como teoría

fundamental de enseñanza. Asimismo, describe teorías modernas para la enseñanza del canto como: el aprendizaje significativo, la teoría instruccional, el constructivismo y la teoría del desarrollo próximo. Lo anterior, también es relacionado con el canto lírico, haciendo especial énfasis en clases colectivas de canto.

Lo descrito anteriormente, brinda al autor de la presente investigación, la posibilidad de indagar sobre el Modelo Pedagógico Escuela Activa aplicado a la enseñanza del canto lírico, pues por sus características de rigor, se considera que solo lo tradicional es pertinente en la enseñanza de esta línea estilística del canto. Sin embargo, esta tesis motiva al investigador a delimitar su marco referencial y abordar teorías y modelos de tipo tradicional y moderno.

Otro trabajo que relata la influencia de teorías y modelos pedagógicos en la enseñanza del canto, es el de la Saray Montes Garzón de la Facultad de Ciencias Humanas y sociales de la Universidad de Navarra; titulado “El canto en la Educación Primaria” (España, 2012), en donde resalta el canto como una de las actividades más comunes en las aulas de educación primaria, teniendo en cuenta el desarrollo físico, psicológico, social y emocional del estudiante, resaltando los aportes de los pedagogos más destacados del siglo XX: Kodaly y Willems.

En este trabajo se destaca el aporte de Kodaly (1882-1967), basado en el desarrollo de la música activa en los estudiantes, es decir, música de su interés y de tradición, en donde la participación es el ingrediente indispensable para conocer, apreciar y disfrutar la música. Esto se relaciona con la teoría del aprendizaje significativo y las características del modelo pedagógico Escuela Activa, en donde se tiene en cuenta los intereses del estudiante, sus gustos y la motivación frente al aprendizaje.

Por otro lado, se destaca el aporte de Edgar Willems (1890- 1978), consistente en la educación auditiva a partir de aspectos de orden afectivo, dinámico y sensorial. Asimismo, el desarrollo de destrezas vocales a partir del lenguaje hablado.

Lo descrito anteriormente, corresponde igualmente, a la implementación de características del Modelo Pedagógico escuela Activa en la enseñanza del canto y es por esto que guarda concordancia con los aspectos de indagación y análisis de la presente investigación.

Por último, se encontró el trabajo de pregrado de la Lic. Paula Nataly Pedraza Medellín, egresada de la Universidad Pedagógica Nacional y que se titula “El estudiante de Canto de la Universidad Pedagógica y su desarrollo de habilidades básicas de formación Musical” (2017) , que consiste en la descripción de los factores que inciden en el desarrollo de destrezas musicales en el estudiante y los procesos de adquisición de los saberes teóricos-musicales. Para la Lic. Pedraza, es de gran importancia que el cantante desarrolle destrezas de tipo Teórico, pues en su planteamiento expone que al músico cantante se le tilda de no ahondar en conocimientos teóricos.

Es por esto que su investigación apunta a la indagación de las diferentes rutas trazadas por los maestros de canto, gramática y coro, para que el estudiante de canto pueda adquirir destrezas teórico- musicales. Asimismo la autora destaca, no solo los aportes de los maestros, sino también el proceso autodidacta del estudiante para lograr los objetivos del programa de Música. Esto ultimo se relaciona con el protagonismo del estudiante en la construcción de su saber y de allí parten ideas para el desarrollo de la presente investigación, que luego son nutridas por la indagación conceptual por parte del investigador.

Propuesta metodológica

Guía metodológica

Se describe a continuación las diferentes fases sobre las cuales se estructura la presente investigación:

Exploración. En esta etapa, se recopilan en primera instancia, los pilares teóricos concernientes al tema a desarrollar. El resultado, es la obtención del marco teórico.

Diseño y aplicación. En esta fase se determina la población objeto de estudio, teniendo en cuenta las dos líneas estilísticas de canto en la Lic. en música de la UPN y la pluralidad de los metodologías de cada maestro en su hacer pedagógico. Posteriormente, se lleva a cabo una entrevista semiestructurada y una observación externa no participativa a cada uno de los participantes, encaminada a conocer el acercamiento a los modelos pedagógicos seleccionados en esta investigación, en su acción pedagógica.

Análisis. Con base en la información suministrada a través de los instrumentos de recolección, se procede a examinar la incidencia de los dos modelos pedagógicos en la acción educativa de cada uno de los maestros de canto de la Lic. En Musica de la UPN

Construcción de la reflexión: En esta última fase, el investigador desarrolla la reflexión conclusiva sobre la enseñanza del canto en la UPN, enarbolando los aportes a su discurso pedagógico personal.

Enfoque metodológico

En la presente investigación, se tendrá como principal referente metodológico la Investigación Descriptiva, pues consiste en dar cuenta de un fenómeno académico en el área de canto de la Facultad de Artes, apuntando a mostrar un panorama del campo de la enseñanza del canto, para tener un acercamiento general y comprensivo del cual deriven líneas de indagación posterior.

La descripción es la “acción de describir una cosa” según el Diccionario Larousse (1956, p.322). La acción de describir conlleva una pragmática de la escritura para “mostrar, trazar, delinear, pintar, exponer, retratar, poner en cuadro o en escena” la cosa misma; consiste también la descripción en “exponer la grafía (monografía, etc.) o explicación como producto. (Larousse, 1956, p.322)

Esta acción descriptiva produce un relato o narración expositiva que muestra las formas de interconexión de datos empíricos para mostrar y hacer entendible el comportamiento de los fenómenos sociales, leídos, analizados, para conceptualizar explicaciones básicas en una coyuntura presente.” (Orozco, sf, p.2)

Por otro lado, esta investigación es de carácter cualitativo, puesto que toma como principal herramienta de trabajo al sujeto objeto de estudio en su contexto académico y laboral, indagando desde su formación como artista y docente.

En la metodología cualitativa el investigador ve el escenario y a las personas en una perspectiva holística. Las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo. El investigador cualitativo estudia a las

personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se encuentra. (Taylor y Bogan, 1987; como se citó en Álvarez, 2003, p 7.)

En este estudio se utilizarán técnicas propias del enfoque cualitativo como: la observación externa y entrevistas semi-estructuradas con respuestas abiertas.

Descripción de la población

La población objeto de estudio de la presente investigación, está conformada por los cinco Maestros de Canto de la Lic. en Música de la UPN. Ellos son:

- Maestra Silvia Ortega – Canto Popular
- Maestra Alexandra Álvarez – Canto Lírico
- Maestro Rodolfo Losada – Canto Lírico
- Maestra Gloria Casas – Canto Lírico
- Maestra Marisa Pérez – Canto Lírico

Se tiene en cuenta su formación, su trayectoria artística y su amplia experiencia en la enseñanza del canto. Otro factor determinante para esta selección, es su desempeño taxativo en cada una de las líneas estilísticas que propone la licenciatura (lirica y/o popular).

Marco teórico

Las teorías del aprendizaje

Toda acción pedagógica se configura desde distintas teorías y enfoques pedagógicos, que sitúan al maestro en la elaboración de un plan de estudio y categorizan las formas en que los estudiantes adquieren conocimientos. Las teorías del aprendizaje pretenden describir los procesos en esta adquisición de saberes, es decir, explica cómo ocurre el aprendizaje en un individuo y los factores que influyen en dicho proceso.

Diversas teorías nos ayudan entonces, a comprender, predecir, y controlar el comportamiento humano y tratan de explicar cómo los sujetos acceden al conocimiento. Su objeto de estudio se centra en la adquisición de destrezas y habilidades, en el razonamiento y en la adquisición de conceptos. (Ortiz, 2010)

Para la presente investigación, se han seleccionado cuatro teorías del aprendizaje ajustables a la enseñanza del canto: El conductismo, el constructivismo, el aprendizaje significativo y las tendencias humanísticas, las cuales serán descritas a continuación.

Teoría del conocimiento conductista.

Mucho se ha hablado acerca del conductismo como principal eje en el modelo pedagógico tradicional. En el imaginario académico, esta teoría es considerada como retrograda y desfavorable, pues por sus características, presuntamente no es ajustable a los procesos de culturización en nuestra época. Y más cuando se trata de educación artística, ya que existe una supuesta contraposición entre el conjunto de características que componen esta teoría y la manera de aprender y hacer arte.

El conductismo se concibe como una corriente de la psicología propuesta por John B. Watson (1878-1958). Es considerada como la teoría que se fundamenta en el estudio de experiencias internas, a través de métodos mecanizados, dando lugar al desarrollo de procesos repetitivos. Dentro de estos estudios, se determinó que el aprendizaje era una respuesta que se producía ante un estímulo. Ortiz (2013) afirma: “La repetición era la garantía para aprender y siempre se podía obtener más rendimiento si se suministraban los esfuerzos oportunos” (p.9).

Bajo el paradigma conductual, el aprendizaje se define como un cambio de conducta, que proviene como resultado del estímulo, la respuesta y el refuerzo. El contenido de lo aprendido, es una copia de los contenidos transmitidos, es decir, el método básico de la enseñanza es la transmisión de los conocimientos.

Estas son algunas características del conductismo en la educación:

- La evaluación se centra en un producto, el cual debe ser medible y cuantificable.
- El estudiante es solo un buen receptor de contenido, donde solo aprende lo que se enseña.
- La repetición y la frecuencia de la práctica es un factor importante para la retención de aprendizajes técnicos y prácticos (citar con libro).
- Proceso de enseñanza - aprendizaje estandarizado, donde se absolutizan los componentes no personales: objetivos, contenidos, métodos, recursos didácticos y evaluación; con métodos directivos y frontales. (Ortiz, 2013)

Esta teoría, se vislumbra en algunos procesos de aprendizaje del canto en la formación del investigador. Cabe aclarar que ninguna teoría o modelo planteado en el presente documento, está sujeto a juicios de valor por parte del autor o de los participantes. Dicho esto, se entiende que la implementación de cualquiera de estas teorías, especialmente el conductismo, posiblemente se hace necesaria en algunos casos particulares, obedeciendo al plan propuesto por el área a través

del syllabus o las necesidades específicas identificadas por el Maestro de canto para cada uno de sus estudiantes.

Teoría del conocimiento constructivista

La teoría del conocimiento constructivista, comienza a gestarse a comienzos del siglo XX, con las investigaciones del psicólogo y epistemólogo Suizo Jean Piaget (1896-1980). Una de sus premisas es: “El estudiante selecciona e interpreta activamente la información procedente del medio para construir su propio conocimiento, en vez de copiar pasivamente la información, tal y como se le presenta a sus sentidos. Todo conocimiento es por tanto, una construcción activa de estructuras y operaciones mentales internas por parte del sujeto” (Ortiz, 2013, p.14).

Este paradigma propone procesos de enseñanza desde lo dinámico, participativo e interactivo del sujeto, de manera que el producto del aprendizaje sea una construcción legítima, aplicada por la persona que aprende.

(...) es la idea de que el alumno es un sujeto activo que elabora la información y es capaz de progresar por sí mismo, por otra parte ha permitido reconocer la actividad de profesor como elemento que puede favorecer el desarrollo proponiendo entornos de aprendizaje y actividades adaptadas al nivel de desarrollo de los alumnos con los que trata. Se asume que todo conocimiento y desarrollo cognitivo es producto, en último término, de la actividad constructiva del sujeto, una actividad que es tanto física como intelectual. (Saldarriaga, Bravo y Rivadeneira, 2016, p.130)

Bajo estas ideas, los maestros de canto participantes en esta investigación, se consideran facilitadores que promueven el desarrollo cognitivo y la autonomía de sus estudiantes, quienes por su parte, deben ser dinámicos, cuestionadores y responsables, ya que son ellos principalmente los

que operan en la búsqueda del conocimiento. Todo esto conlleva a una adaptación interactiva, donde el conocimiento del estudiante surge de su relación con su medio (Saldarriaga, et ál., 2016).

En la relación del estudiante con su maestro de canto, el paradigma constructivista permite una correspondencia directa u horizontal, en donde el maestro propone las alineaciones y desafíos y el estudiante asume un papel protagónico en el proceso de formación, para que el maestro pueda diseñar las estrategias, de acuerdo a sus estructuras mentales y conocimientos previos.

Teoría del Aprendizaje Significativo

David Ausubel (1918-2018) publica en 1963 su obra *Psicología del aprendizaje verbal significativo*. Su teoría acuña “el concepto de aprendizaje significativo para distinguirlo del repetitivo o memorístico” (Ortiz, 2013, p. 19).

En este paradigma se considera que aprender, significa comprender y para esto, es indefectible tener en cuenta lo que el estudiante ya sabe, frente a eso que se quiere enseñar. La mayoría de estudiantes de canto que ingresan al programa de música de la UPN, ya cuentan con conocimientos previos, tanto en conceptos teóricos y de lecto-escritura musical, como en las técnicas del canto y los componentes de su anatomía vocal.

A partir de estas nociones, sin importar si son mínimas o extensas, el maestro de canto posiblemente, traza lo que en esta teoría se conoce como “organizadores previos”, que corresponden a una variedad de enlaces cognitivos, a partir de los cuales, el estudiante de canto pueda establecer relaciones significativas con los nuevos contenidos (Ortiz, 2013 p. 19).

Teoría de las tendencias humanistas

De acuerdo con el paradigma humanista, el estudiante es un sujeto único e individual, con sus propias iniciativas y necesidades personales. Se considera al estudiante con una alta

potencialidad de desarrollar actividades y solucionar problemas a partir de la creatividad. “Los estudiantes no son seres que sólo participan cognitivamente, sino personas con afectos, intereses y valores particulares, a quienes debe considerarse en su personalidad total” (García, s.f., p.4).

Dentro de los rasgos que se vislumbran en los maestros de canto participantes de esta investigación, basado en este paradigma, debe ser el interés por la totalidad de la personalidad del estudiante (Tomado de Hamashek, 1987, citado por Ortiz 2013, p. 21), procurar mantener una actitud receptiva ante nuevas formas de enseñanza y/o opciones educativas (tomado de Hernández y García, 1991; citado por Ortiz 2013, p.21); comprender a los estudiantes poniéndose en el lugar de ellos, siendo atento a su percepción de mundo y a sus sentimientos. A este último proceso, se le denomina “comprensión empática” (Tomado de Brophy, 1983, citado por Ortiz 2013, p. 21).

El paradigma humanístico confluye con la enseñanza de la música, en nuestro caso de estudio, con el aprendizaje del canto; pues promueve a que la labor del maestro sea ayudar al estudiante a descubrirse a sí mismo, sin forzar su formación de un modo predeterminado y prestando especial atención a las diferencias individuales e intereses de sus estudiantes.

Los modelos pedagógicos

Para el desarrollo de la presente investigación, es pertinente definir el concepto de modelo pedagógico. Éste consiste en una recopilación o síntesis de distintas teorías y enfoques pedagógicos, que orientan a los docentes en la elaboración de los programas de estudios y en la sistematización del proceso de enseñanza y aprendizaje (Pérez, 2008). En otras palabras, un modelo educativo es un patrón conceptual a través del cual se perfilan los segmentos y elementos de un programa de estudios.

En la enseñanza del canto en la UPN, como en todas las demás áreas que conforman el programa del departamento de música, el maestro está sujeto al plan de estudios o plan curricular *Syllabus*. A partir de estos parámetros, el maestro define los modelos pedagógicos a implementar para el logro de los objetivos de dicho plan, teniendo en cuenta los niveles semestrales y las características propias de cada estudiante.

Se estima que las cuatro teorías del aprendizaje descritas anteriormente, configuran dos modelos pedagógicos (Ortiz, 2013 p.49), seleccionados para el desarrollo del presente documento y que son ajustables a la enseñanza del canto: Modelo pedagógico tradicional y Escuela Activa. Dentro de la descripción de dichos modelos, se ubicarán en una caracterización de dos concepciones: tradicionalista y humanista, respectivamente. (Ortiz, 2013, p. 50)

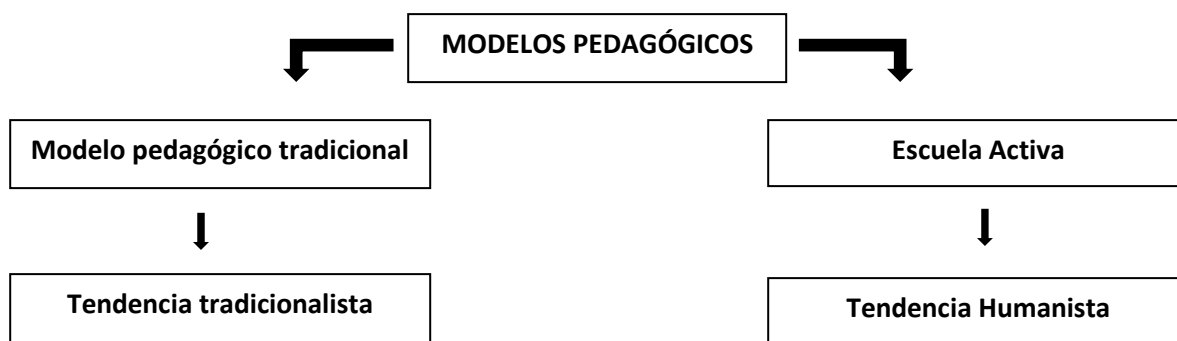


Figura 1. Categorización de los dos modelos pedagógicos analizados en el presente documento, en las concepciones tradicionalistas y humanistas. Fuente: adaptado de Ortiz, 2010.

Modelo pedagógico tradicional

Este modelo pedagógico señala que la personalidad es la derivación de la influencia de componentes externos al estudiante, es decir, el maestro, la familia y el entorno social (Ortiz 2013). Este paradigma se vislumbra desde el siglo XVII, con la impartición de conocimiento de las órdenes religiosas, en una sociedad que se preocupaba estrictamente en alejar a la juventud de los problemas característicos de la época. En estos lugares, se pretendía formar el carácter del aprendiz, introduciendo valores como la voluntad, la disciplina y la ética (Gómez y Polanía, 2008).

Una de las características esenciales, era la acumulación e impartición de conocimiento por parte del docente a sus aprendices, por lo cual es calificado como enciclopedista.

El contenido de la enseñanza consiste en un conjunto de conocimientos y valores sociales acumulados por las generaciones adultas, que se transmiten a los alumnos como verdades acabadas; generalmente, estos contenidos están disociados de la experiencia de los alumnos y de las realidades sociales. (Gómez y Polanía, 2008, p.51)

En la actualidad, a pesar de las necesidades de las nuevas generaciones, la globalización y la exigencia de nuevos modelos pedagógicos; el paradigma tradicional permanece vigente en el sistema educativo, evidenciándose en los esquemas de planeación con una formulación específica de contenidos y las estrategias para transferir esos contenidos a los campos de comprensión del estudiante, configurando así, una comunicación vertical entre el maestro y el sujeto en formación.

Otro factor que evidencia la vigencia del modelo tradicional en los diferentes escenarios educativos, es la inexorable demostración periódica del alcance de los objetivos propuestos a través de evaluaciones, que más que la búsqueda del proceso, se centran en la verificación de

resultados que hagan al estudiante más competente para la sociedad, en el ámbito en el cual, proyecta el ejercicio de su profesión.

Este paradigma tradicional es equiparable con la pedagogía vocal tradicional, que tiene sus inicios con la fundación del Conservatorio Nacional de París en el año 1975, instaurándose un modelo pedagógico denominado *Modelo Conservatorio* (Gainza, 2002, como se citó en Alessandroni, 2014, p.2).

En éste modelo, el maestro se considera como un modelo a copiar, a partir de la imitación. “Los alumnos deben aprender a realizar las diferentes destrezas técnicas, tal como las realiza su profesor -quien es considerado infalible- mediante las indicaciones e instrucciones que éste proporcione sin cuestionarlas, sino aceptándolas como un artículo de fe.” (Lavignac, 1950, como se citó en Alessandroni, 2014, p.2)

Se considera entonces, que la manera en que el estudiante logra imitar a su maestro es la observación directa. Tradicionalmente, en una clase de canto, el maestro señala cómo se debe cantar a partir de ejemplos y se pretende que el alumno lo haga de igual manera o similar (Mauleón 2005, pp. 2-75).

Posiblemente, este tipo de enseñanza, no provenía de una pretensión egocéntrica por parte del maestro, más bien se puede señalar que surgió por la falta de conocimiento científico del instrumento vocal. La voz humana era considerada un instrumento invisible (Alessandroni, 2014), y el no conocer los mecanismos que intervienen en la producción del sonido, se establece de manera indefectible que la pedagogía vocal, parta de las percepciones y apreciaciones de cada maestro de canto y su forma de traducirla para sus estudiantes.

Tradicionalmente, la enseñanza del canto se ha apoyado en las experiencias individuales de los maestros y de las recomendaciones heredadas de los enseñantes del pasado. De manera que las nociones pedagógicas relativas a la voz se fueron constituyendo mediante la recopilación de una tradición -básicamente oral- consistente en la transmisión de un saber hacer, inculcado mediante la traducción a palabras de sensaciones y propiocepciones acústicas y fisiológicas. (Mauleón, 2004, p. 1)

A la luz del modelo pedagógico tradicional, es posible señalar que la enseñanza del canto en la Lic. en música de la UPN, arroga elementos tradicionales que intervienen en la construcción de puentes de comunicación entre el maestro y el estudiante. Estos puentes pueden instaurarse por:

- 1) Los contenidos establecidos por el plan curricular. Esto quiere decir, que la comunicación en términos académicos del profesor con su estudiante, va a estar supeditada a la ruta de contenidos temáticos formulados por el programa de Música para cada semestre, esto es, el Syllabus.
- 2) Por un cúmulo de saberes por parte del maestro, derivado de su formación y experiencia artística, el cual imparte a través de sus propias metodologías.

Modelo Pedagógico Escuela Activa

Este concepto emerge a partir de los últimos años del siglo XIX como “fruto ciertamente de una renovación general, que valoraba la autoformación y la actividad espontánea.” (Gadotti 2000, citado por Narváez, 2006, p.1). Este modelo, en oposición al anterior, se centra en los intereses espontáneos del estudiante y pretende fortalecer su actividad, libertad y autonomía. (Palacios 1978, citado por Narváez 2006).

Para la escuela activa, el sujeto ocupa el primer plano dentro del proceso educativo. “Los factores internos de la personalidad se reconocen como elementos activos de la educación del

sujeto, en particular sus motivaciones” (Ortiz, 2013, p.52). En este sentido, se puede mencionar que el estudiante se auto-educa mediante la inmersión a la realidad, participando en ella y a su vez transformándola, enarbolando entonces la acción, la vivencia y la experimentación como condición y garantía del aprendizaje.

El elemento principal de diferencia que establece el activismo, proviene de la identificación del aprendizaje con la acción. Se “aprende haciendo” dice Decroly en un intento por sintetizar los lineamientos centrales de la Escuela Nueva. El conocimiento será efectivo en la medida en que repose en el testimonio de la experiencia; la escuela debe, por tanto, crear las condiciones para facilitar la manipulación y experimentación por parte de los alumnos. (Zubiría, s.f., p.58)

Así, en el proceso de aprendizaje, al estudiante se le permite pensar y actuar de manera que se evidencie un desarrollo espontáneo, en el cual el maestro cumpla un papel de segundo plano, convirtiéndose en guía, acompañante o facilitador. Por otro lado, la evaluación dentro del modelo de Escuela Activa se debe dar de manera integral, para tener en cuenta el desarrollo individual del estudiante, reconociendo sus avances dentro del proceso de aprendizaje. Es de carácter cualitativo e individualizado, teniendo en cuenta que cada estudiante es único y especial (Zubiría, 2006).

A partir de este modelo, se puede determinar que en la enseñanza del canto, es necesario tener en cuenta los factores internos de la personalidad del estudiante, considerar su experiencia actual y real (desempeño artístico y/o laboral) y darle importancia a sus motivaciones, pues esto concederá aportes significativos a su proceso de aprendizaje. El maestro de canto, por su parte se convierte en un facilitador del conocimiento, un guía que lleva al estudiante a la formación de criterios frente al instrumento y al repertorio seleccionado, a identificar problemas, buscar soluciones y formular hipótesis.

Otro aporte de este modelo a la enseñanza del canto, consiste en el desarrollo de las formas autónomas, dinámicas y creadoras de pensamiento (Ortiz, 2013). El estudiante debe ser (instado por su maestro) un investigador de su instrumento, de sus posibilidades vocales y de las características históricas y culturales de donde emergen los diferentes géneros de su repertorio, para que a partir de estos elementos, desde la observación, la reflexión y la acción, sea enriquecido su rol como artista.

Modelos de enseñanza musical

“Referirse a modelos didácticos implica hablar del conocimiento profesional de los docentes que en educación musical, aun con sus propias peculiaridades, no es diferente respecto a otras disciplinas” (Jorquera, 2010, p.56).

Los modelos pedagógicos Tradicional y Activo, no fueron formulados desde sus orígenes para la educación artística y tampoco para la enseñanza de la música propiamente. Fueron estructurados dentro de la visión de escuela, teniendo en cuenta otros campos del saber que conciernen a las necesidades propias de la época a la que corresponde cada uno de ellos.

Es por esto, que para la articulación de estos dos modelos con la enseñanza del canto en la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, el investigador ha seleccionado cuatro modelos específicos de la Enseñanza Musical, que contienen características de los modelos pedagógicos Tradicional y Escuela Activa. La articulación mencionada, se describe en el siguiente organigrama.

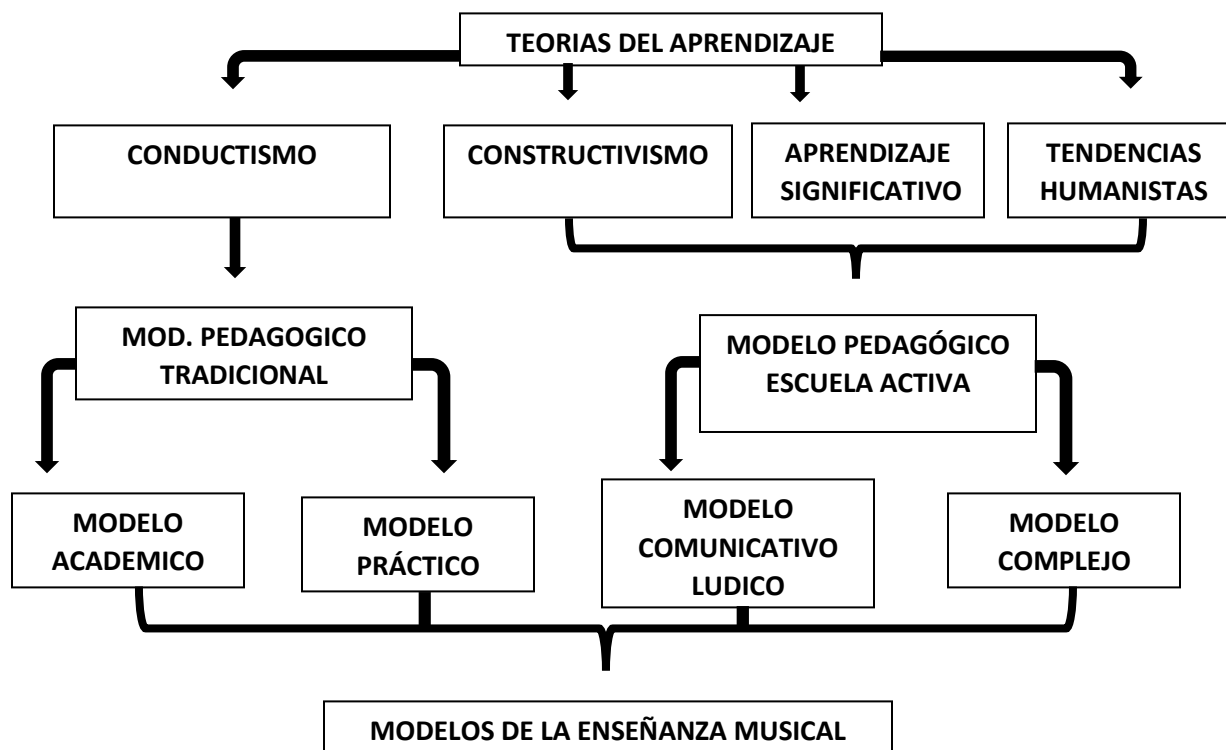


Figura. 2. Configuración de los modelos pedagógicos y modelos de enseñanza de la música.

Fuente: adaptado de Ortiz, 2010.

La figura anterior, muestra cómo las cuatro teorías del aprendizaje seleccionadas, configuran los dos modelos pedagógicos Tradicional y Escuela Activa. A su vez, estos dos modelos, configuran los cuatro modelos de enseñanza musical, que se describen a continuación:

Modelo Académico

En este modelo, se establece una transmisión de conocimiento teórico y una práctica instrumental a partir de la imitación y la repetición. El maestro es la plataforma de la acción educativa, pues a él le atañe la alineación del conocimiento y el trazo de la ruta para la impartición de su saber. “El maestro es el modelo y el guía, al que se debe imitar y obedecer. No se tienen en

cuenta las ideas ni los intereses de los estudiantes, ya que el conocimiento musical se considera la referencia central” (Jorquera, 2010 p. 61). El conocimiento es el eje central y por tanto, no se tienen en cuenta los intereses del estudiante en el proceso de enseñanza.

En este sentido, el modelo académico es de tipo magistrocéntrico. El maestro desarrolla actividades que están encaminadas hacia el adiestramiento, asegurándose de que el estudiante adquiera nociones de su área mediante materiales escritos con notación musical, explicación de conceptos, audición y análisis de obras en su forma y estructura. Por otro lado, es de gran importancia que el estudiante conozca en un sentido enciclopédico, la historia de los compositores de las obras seleccionadas y de la época en que fueron creadas. (Jorquera 2010).

Dentro de este modelo, el proceso de enseñanza y aprendizaje se ciñe a los lineamientos señalados en los programas curriculares de las instituciones educativas:

El conocimiento escolar propio de la concepción académica, se compone de conocimientos musicales establecidos por instancias superiores, en función del conocimiento consolidado por la tradición, frente al cual el profesor tiene un rol técnico e instrumental correspondiéndole la ejecución de propuestas elaboradas por otras personas (currículum oficial, texto guía, etc.). (Jorquera, 2010, p.61)

En relación con lo anterior, en el departamento de música de la UPN, reposa la programación del proceso de aprendizaje *Syllabus*, como instrumento de planificación que orienta los principales aspectos del desarrollo de los diferentes espacios académicos dentro del programa de música de la facultad de artes de la UPN y que establece con coherencia lógica y funcional, los propósitos de formación específicos para cada semestre, la descripción de los contenidos temáticos (teórico y práctico) y la metodología implementada, en éste caso, para el espacio académico de Canto como instrumento principal.

Modelo Práctico

Este modelo propone un trabajo práctico en constante relación con aprendizajes de tipo técnico, promoviendo la necesidad de alcanzar niveles altos en la práctica instrumental, en donde se apunta al “máximo control posible del cuerpo para lograr interpretaciones que reflejen un virtuosismo instrumental” (Jorquera, 2010, p.63).

Esta búsqueda del virtuosismo, esta desligada del significado comunicativo y cultural. Es un hacer mecánico que centra su atención en los aspectos de carácter técnico de la producción musical (Jorquera, 2010). Dichos componentes técnicos se adquieren por la práctica de ejercicios abstractos, que están por fuera de la música del repertorio seleccionado. En la enseñanza del canto, esto corresponde a ejercicios de vocalización por grado conjunto o con saltos interválicos, sumado al uso de vocales y consonantes, combinados según el maestro considere pertinente para cada estudiante en particular. También los métodos brindan elementos aportantes para el desarrollo de la técnica vocal.

La imitación, también se hace presente en este modelo, dado que el estudiante aprende reproduciendo estrictamente los ejemplos propuestos por el maestro sobre su instrumento a partir de la repetición (magistrocentrismo). Esta práctica se lleva a cabo de forma mecánica, sin dar lugar a la reflexión, lo que con el tiempo, produce en el estudiante una dependencia en la intervención de su maestro,

... no se le proponen experiencias para que pueda conquistar autonomía en el estudio o capacidad de generalización de los conocimientos que se van asimilando. En caso de que

la autonomía llegue a producirse, es fruto exclusivo de la intuición del estudiante.
(Jorquera, 2010, p.63)

El sistema de evaluación para éste modelo, al igual que en el modelo anterior, está orientado al alcance de ciertos estándares de conocimiento y competencia musical, como resultado medible en exámenes (Jorquera 2010). A este respecto, los maestros de canto de la Lic en música de la UPN, programan dos exámenes correspondientes a los cortes en los que se divide el semestre, en donde cada estudiante interpreta de dos a tres obras, demostrando resultados de su proceso frente a los demás maestros.

Modelo Comunicativo Lúdico

Una de las características preponderantes de este modelo, es dar un lugar prioritario a la motivación y disfrute del estudiante. Las propuestas del profesor se deben situar dentro de sus gustos e inclinaciones. A diferencia de los dos modelos anteriores, en donde la clase es individual, en éste modelo se busca el trabajo colectivo que proporcione espacios de participación para el estudiante “con una vivencia similar al entretenimiento que caracteriza muchas manifestaciones propias de la sociedad del espectáculo” (Jorquera, 2010 p.64).

La enseñanza musical desde la lúdica, parte de autores del siglo XX que hicieron aportes significativos, como: Jacques Dalcroze, Maurice Martenot, Edgar Willems y Carl Orff, (Díaz, Riaño, Ibarretxe, Malbrán y García, 2011) enfatizando en el movimiento, el cuerpo, el juego, la canción y la improvisación; todos estos como elementos aportantes al desarrollo de la espontaneidad, la comunicación y la creatividad del estudiante.

El maestro por su parte, es un guía en el proceso de aprendizaje. Lleva al estudiante hacia el conocimiento de conceptos y técnica instrumental partiendo de lo significativo, con una

selección de repertorio en común acuerdo. Tiene en cuenta la importancia de la transmisión cultural por parte del estudiante en el marco del escenario frente al público:

Los fines de la educación musical consisten en conocer un quehacer artístico propio de la cultura, en sentido amplio, incluyendo expresiones musicales propias de diferentes culturas musicales, accediendo a algunos de sus significados y funciones, participando en experiencias artístico-musicales y creativas. Estos fines pueden diferenciarse en individualistas, cuando los propósitos se relacionan sólo con el enriquecimiento de cada persona, y sociales, cuando los objetivos contemplan a los estudiantes como miembros del entramado social. (Jorquera, 2010, p.66)

Por último, la evaluación de este modelo está encaminada hacia la observación de procesos y resultados, en el marco de eventos artísticos.

Modelo Complejo

Este modelo está basado en la investigación y reflexión de significados, contextos, funciones y estructuras de la música (Jorquera 2010). A diferencia del modelo académico, en donde la adquisición de información es enciclopédica, en este modelo dicha adquisición parte desde lo creativo, en espacios donde el estudiante tenga la posibilidad de explorar, componer e innovar sobre sus propias iniciativas. Este ejercicio se lleva a cabo abordando temas y situaciones específicas, que ofrezcan al estudiante un análisis problemático de la cultura y su contexto actual.

Los intereses y motivaciones del estudiante son tenidos en cuenta para la construcción del conocimiento, en donde el maestro desempeña un papel de guía, cimentado en un método heurístico; que le permite marcar pautas en los procesos de investigación, reflexión y creación por parte del estudiante. Lo heurístico dentro de este modelo se entiende como:

La actividad del estudiante en el proceso de aprendizaje; actividad mental, como es obvio, pero que en determinados niveles, puede ser simplemente manipulativa. De esta forma el estudiante se convierte en sujeto activo, eje del proceso, mientras que la labor del profesor se centra en despertar el interés (motivar) y orientar su actividad. Asimismo, en todo momento el docente, debe acompañar al estudiante, para ayudar a resolver errores en los que incurra y aprovecharlos para empezar la estrategia intelectual cuyo fin es que el estudiante descubra por sí mismo los conceptos y las soluciones a los problemas. (Peralta 2000, citado por Cocinero, 2014, p.10)

Por otro lado, la práctica instrumental no es mecanizada, sino razonada y reflexiva y “tiene sentido por relacionarse con el conjunto del aprendizaje que se realiza. Por ello, los ejercicios no son abstractos, sino que se encuentran estrechamente relacionados con lo que se está aprendiendo.” (Jorquera, 2010, p. 66). A este respecto, es posible la inmersión de la enseñanza del canto en este modelo, pues el maestro logra desarrollar avances técnicos en el estudiante, a partir del mismo repertorio seleccionado de común acuerdo, utilizando ejercicios ligados a la música, a los estilos y a los géneros que abarca dicha selección. Este proceso debe responder además, a las necesidades específicas y los intereses particulares del estudiante.

Por último, la evaluación para este modelo se realiza de manera negociada (Jorquera 2010), es decir, entre estudiante y maestro definen las obras dentro de su repertorio, con las que más se evidencien avances de tipo técnico; pero también con las que se hayan desarrollado encuentros de investigación y reflexión.

Tabla No. 1 Síntesis de los modelos pedagógicos.

MODELO PEDAGOGICO TRADICIONAL		MODELO ESCUELA ACTIVA	
MOD. ACADÉMICO	MOD. PRÁCTICO	MOD. COMUNICATIVO LÚDICO	MOD. COMPLEJO
<p>Maestro como modelo a copiar</p> <p>Métodos mecanizados</p> <p>Adquisición de conocimientos y práctica instrumental por imitación y repetición.</p> <p>Observación directa como base de la imitación.</p> <p>El Maestro traza la ruta para la impartición del saber</p> <p>No se tienen en cuenta los intereses de los estudiantes.</p> <p>Conocimiento como eje central</p> <p>Adquisición de nociones a través de materiales escritos con notación musical (métodos)</p> <p>Explicación de conceptos. Audición y análisis de obras en su forma y estructura.</p> <p>Conocimiento enciclopédico de conceptos.</p> <p>Conocimiento enciclopédico del contexto sociocultural de las obras</p>	<p>Aprendizaje técnico para alcanzar niveles altos en la práctica instrumental</p> <p>Máximo control del cuerpo, para lograr una interpretación que refleje virtuosismo.</p> <p>Traducción de sensaciones y percepciones, a lenguaje metafórico para el conocimiento del funcionamiento del instrumento.</p> <p>Practica de ejercicios abstractos, aportantes a la técnica instrumental</p> <p>Practica mecánica sin lugar a la reflexión.</p> <p>Dependencia del maestro, sin autonomía en el estudio personal.</p> <p>Evaluación basada en el alcance de estándares de conocimiento y competencia musical.</p>	<p>Motivación y disfrute del estudiante.</p> <p>Propuestas del profesor, sujetas al gusto del estudiante.</p> <p>Generación de espacios colectivos-participativos.</p> <p>Selección del repertorio en consenso con el estudiante.</p> <p>Transmisión cultural en el escenario.</p> <p>Sensaciones aproximadas a la música (interpretación)</p> <p>Acción-vivencia-experimentación</p>	<p>Selección del repertorio en consenso con el estudiante.</p> <p>Construcción autónoma del conocimiento a partir de la investigación y la reflexión.</p> <p>Lineamientos propuestos por el maestro para que el estudiante asuma un papel protagónico en el proceso de aprendizaje</p> <p>Articulación del conocimiento previo, con el nuevo saber.</p> <p>Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante.</p> <p>Identificación y resolución de problemas (autonomía).</p> <p>El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción)</p> <p>Adquisición de saberes desde lo creativo (explorar-componer-innovar).</p>

<p>seleccionadas y sus autores.</p> <p>Sujeto al plan curricular.</p> <p>Evaluación centrada en el producto.</p>			<p>Análisis problemático de la cultura y contexto actual.</p> <p>Maestro como motivador y orientador.</p> <p>Practica instrumental razonada y reflexiva.</p> <p>Ejercicios técnicos articulados al repertorio</p>
--	--	--	---

Diseño de estudio

El diseño del presente documento, parte de las categorías que estructuran el análisis de investigación, las cuales fueron extraídas del soporte teórico (ver capítulo 4). Dichas categorías permitieron la conducción de la entrevista, el foco de observación y el análisis final del proyecto. Por otro lado, se tienen en cuenta las dimensiones de enseñanza aprendizaje, como los tres ejes fundamentales en la adquisición del conocimiento y destrezas en la enseñanza del canto.

Además de esto, se plantean las características extraídas de cada modelo pedagógico (ver tabla 2), como unidades de análisis para cada caso particular.

Tabla No. 2

Categorías de análisis

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	DIMENSIONES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE (E-A)
Modelo pedagógico Tradicional	Modelo Académico Modelo práctico	Enseñanza de componentes teóricos-musicales Enseñanza de componentes técnicos
Modelo escuela activa	Modelo comunicativo lúdico Modelo complejo	Enseñanza de componentes interpretativos

Observaciones

En la actualidad, el Departamento de Educación Musical de la UPN, cuenta con cinco maestros de canto: cuatro especializados en el canto lírico y uno en canto popular. Para identificar los modelos pedagógicos implementados por cada maestro, se procede a realizar observaciones externas no participativas con el fin de indagar sobre su acción pedagógica, en las líneas estilísticas correspondientes.

Una vez recopilada la información extraída en las observaciones, se lleva a cabo un informe descriptivo de cada observación realizada a cada maestro, en espacios de clases individuales. (Ver anexo 1). Seguido a esto, se procede a realizar la organización de dicha información teniendo en cuenta:

- Unidades de análisis
- Dimensión de enseñanza-aprendizaje
- Categoría y subcategoría

Categorización de observación

Tabla No.

3 Maestro 1

OBSERVACION	UNIDAD DE ANÁLISIS	DIMENSIÓN DE EA	CATEGORÍA Y SUBCATEGORÍA
<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicio de acondicionamiento físico por observación e imitación (espejo) • Correcciones de colocación de la voz a partir de la imitación. • Memorización de la línea melódica a través de “dibujos” en el aire. El estudiante imita. • Corrección de afinación y colocación de la voz a partir de la observación del estudiante, frente a los movimientos corporales del maestro, que indican el movimiento de la línea melódica. 	Adquisición de conocimientos y practica instrumental por imitación y repetición	<i>Componente técnico</i>	Modelo pedagógico Tradicional Modelo Académico

<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de respiración por inducción e imitación. 			
<ul style="list-style-type: none"> • Guion interpretativo de las obras para el desarrollo de elementos técnicos e interpretativos. • Traducción literal y contextual del idioma del texto. 	<p>Conocimiento enciclopédico del contexto sociocultural de las obras seleccionadas y sus autores.</p>	<p><i>Componente teórico</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Implementación de métodos (Vacai – conoce) 	<p>Adquisición de nociones a través de materiales escritos con notación musical [métodos] <i>(Componente teórico musical)</i></p>	<p><i>Componente teórico musical</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Revisión de repertorio específico para examen de primer corte y examen final. Éste ha sido seleccionado siguiendo el plan de estudio (Syllabus) correspondiente al semestre 	<p>Enseñanza sujeta al plan curricular.</p>	<p><i>Componente teórico musical y técnico</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios corporales para acondicionamiento físico. • Énfasis del maestro en la preparación corporal. • Énfasis sobre el control del diafragma para lograr apoyo en notas Agudas. El maestro sugiere que el estudiante cante sentado. • La “energía” al cantar, proviene de la disposición corporal y a la apertura vocal. (mantener una postura “elegante”) 	<p>Máximo control del cuerpo, para lograr una interpretación que refleje virtuosismo.</p>	<p><i>Componente técnico</i></p>	<p>Modelo pedagógico tradicional Modelo Práctico</p>

<ul style="list-style-type: none"> • “Sienta como si tuviera una cuerda sobre su cabeza para que pueda hacer una mejor respiración” • “levante los brazos y busque una sensación de libertad, piense en una cuerda imaginaria que le levante los brazos. • Imagen metafórica frente a dinámicas de la obra. “Tenga la sensación de que la música camina”. 	<p>Traducción de sensaciones y percepciones, a lenguaje metafórico para el conocimiento del funcionamiento del instrumento.</p>	<p><i>Componente técnico</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de vocalización con “om” desde el registro medio hacia los graves para la exploración de sonidos. Ejercicios con “angue-engue-ingui” utilizando los cinco primeros sonidos de la escala modulando de forma ascendente. 	<p>Práctica de ejercicios abstractos.</p>	<p><i>Componente técnico</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Rigor en el molde vocal. El maestro sugiere poner manos en las mejillas. • Rigor en la afinación acompañando al estudiante nota a nota con el piano. • Rigor en las dinámicas propuestas en la obra. 	<p>Aprendizaje técnico para alcanzar niveles altos en la práctica instrumental</p>	<p><i>componente técnico</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Clase colectiva por reposición que se convierte en espacio participativo y en escenario. 	<p>Generación de espacios colectivos-participativos</p>	<p><i>Componente teórico musical, técnico e interpretativo</i></p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa</p> <p>Modelo Comunicativo Lúdico</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Indagación sobre el contexto sociocultural, para contar la historia de la obra. • Aportes interpretativos desde el conocimiento histórico de la obra. 	<p>Transmisión cultural en el escenario.</p>	<p><i>Componente interpretativo</i></p>	

<ul style="list-style-type: none"> Reflexión del maestro sobre las aproximaciones sensitivas, a la música y al texto. 	Sensaciones aproximadas a la música.	<i>componente interpretativo</i>	
<ul style="list-style-type: none"> Diálogo con el estudiante acerca del repertorio para el próximo semestre. 	Selección del repertorio en consenso con el estudiante.	<i>componente técnico e interpretativo</i>	Modelo pedagógico Escuela Activa Modelo Complejo
<ul style="list-style-type: none"> El estudiante conoce su mecanismo en sonidos agudos, por lo que sugiere ejercicios de vocalización. El maestro los aprueba 	Articulación del conocimiento previo, con el nuevo saber. <i>(componente técnico)</i>		
<ul style="list-style-type: none"> El estudiante evidencia iniciativa para resolución de problemas, camina por el salón moviendo diferentes partes del cuerpo con el fin de “liberar la voz” Correcciones de proyección a partir de la reflexión del estudiante frente a sus errores. Identificación de problemas de afinación por parte del estudiante y autocorrección con el piano. 	Identificación y resolución de problemas.	<i>Componente técnico</i>	
<ul style="list-style-type: none"> El maestro sugiere ejercicios de vocalización en la tonalidad de la obra a abordar. 	Ejercicios técnicos articulados al repertorio.	<i>componente técnico</i>	
<ul style="list-style-type: none"> Recomendaciones del maestro que llevan al estudiante a la reflexión sobre su mecanismo de apoyo. 	Maestro como motivador y orientador.	<i>componente técnico</i>	
<ul style="list-style-type: none"> Recomendación de estudio minucioso en casa para que el avance en la obra sea reflexivo, desde el estudio personal del estudiante 	Práctica instrumental razonada y reflexiva.	<i>componente técnico</i>	

Tabla No.4

Maestro 2

OBSERVACIÓN	COMPARACIÓN CATEGÓRICA	DIMENSIÓN DE EA	CATEGORÍA Y SUBCATEGORÍA
<ul style="list-style-type: none"> Lectura de partitura por parte del estudiante y narración del texto para memorizar. Frases melódicas en legato, llevando rigor en lo que propone la obra escrita. Mejora del ritmo de la obra, apoyándose en la partitura. 	Adquisición de nociones a través de materiales escritos con notación musical.	<i>componente teórico musical</i>	Modelo Pedagógico Tradicional Modelo Académico
<ul style="list-style-type: none"> Para corrección en dinámicas, la maestra realiza el fragmento de manera exagerada, para luego indicar cómo se debe hacer correctamente. El estudiante imita. Corrección del idioma de la obra frase por frase, corrigiendo la dicción por imitación. 	Adquisición de conocimientos y práctica instrumental por imitación y repetición.	<i>componente teórico musical</i>	
<ul style="list-style-type: none"> Rigor en el idioma de la obra (alemán). No es de gusto del estudiante. 	No se tienen en cuenta los intereses de los estudiantes.	<i>componente interpretativo</i>	Modelo pedagógico Tradicional Modelo Práctico
<ul style="list-style-type: none"> Ejercicios de acondicionamiento vocal usando grados conjuntos, triadas y escalas. Uso de consonantes “pr” y combinación vocálica “iu” 	Practica de ejercicios abstractos, aportantes a la técnica instrumental	<i>componente técnico</i>	
<ul style="list-style-type: none"> Indicación sobre el gesto de sonrisa para mejorar la calidad de la voz. Liberar tensiones a partir de movimientos corporales que 	Máximo control del cuerpo, para lograr una interpretación que refleje virtuosismo.	<i>componente técnico</i>	

<p>involucran extremidades superiores.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mejora en la respiración partir de la conciencia corporal en la inhalación. El estudiante pone sus manos en su espalda para buscar una sensación de apertura de costillas. 			
<ul style="list-style-type: none"> • El estudiante debe realizar frases habladas y cantadas con voz de niña consentida para explorar resonancia. • El estudiante debe hablar y cantar imitando la voz de “Mickey Mouse” para lograr apertura y colocación de la voz. • Sensación de enojo en un fragmento de la obra para optimizar la interpretación. • Traducción del texto literal y contextual para optimizar la interpretación. 	<p>Sensaciones aproximadas a la música</p>	<p><i>componente interpretativo</i></p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa</p> <p>Modelo Comunicativo Lúdico</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Explicación y reflexión sobre el movimiento de laringe hacia abajo. Usa ejemplo en voz hablada. • Identificación de problemas en uso de resonadores a partir de preguntas reflexivas “¿conoces cuál es tu nota de pecho? ¿Cuál es tu límite? ¿Has explorado otros sonidos?” • Explicación de la inclinación del cartílago tiroideo por parte del estudiante, motivándolo a la investigación sobre los elementos laríngeos que intervienen en el canto. 	<p>El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa</p> <p>Modelo Complejo</p>

<ul style="list-style-type: none"> • ¿Corrección de la colocación de la voz a partir de pregunta reflexiva “Por qué crees que se sube la laringe?” 			
<ul style="list-style-type: none"> • La maestra orienta al estudiante en centrar su atención cuando logra colocar la voz correctamente, con el fin de reflexionar e interiorizar. 	Practica instrumental razonada y reflexiva.	<i>(componente técnico)</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • Motivación sobre el estudiante para tener un tiempo de estudio consiente e independiente. 	Lineamientos propuestos por el maestro para que el estudiante asuma un papel protagónico en el proceso de aprendizaje.	<i>componentes teóricos musicales, técnicos e interpretativos</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • Especial atención de la maestra sobre el estado de ánimo del estudiante. • Importancia del equilibrio emocional, en el cantante. No se puede desligar la acción fonatoria de las emociones, los pensamientos y lo fisiológico. • Reflexión de la maestra sobre enriquecimiento de la autoconfianza. 	Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante.	<i>componente interpretativo</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • Negativa de la estudiante en la exploración de nuevos sonidos. Motivación del maestro para indagar sobre las posibilidades sonoras del estudiante. • 	Adquisición de saberes desde lo creativo (explorar-componer-innovar).	<i>componente técnico</i>	

Tabla No.5

Maestro 3

OBSERVACIÓN	COMPARACIÓN CATEGÓRICA	DIMENSIÓN DE EA	CATEGORÍA Y SUBCATEGORÍA
<ul style="list-style-type: none"> Correcciones de la colocación a través de la imitación. 	Adquisición de conocimientos y práctica instrumental por imitación y repetición.	<i>componente técnico</i>	Modelo Pedagógico Tradicional
<ul style="list-style-type: none"> Audición y análisis de los temas propuestos. 	Explicación de conceptos. Audición y análisis de obras en su forma y estructura.	<i>componente teórico-musical y técnico</i>	Modelo Académico
<ul style="list-style-type: none"> Dentro del conocimiento y el trayecto pedagógico de la maestra, está la convicción de no permitir que la voz se vaya para atrás (“descolgar”) al estudiante no se le permite realizar esta acción, debido a las tensiones que genera, convirtiendo el canto en algo antinatural. Corrección de la emisión de la voz, buscando la sensación de traerla al frente. La maestra interviene cuando el estudiante comienza a cantar uno de los temas (huapango), para indicarle que no debe hacerlo “atrás”, sino que debe mantener los parámetros de la vocalización inicial, refiriéndose a esta forma, como “canto natural” Insistencia de la maestra en cuanto a la colocación de la voz. El estudiante manifiesta no sentirse cómodo, pues le gusta como el intérprete lo hace 	<p>Aprendizaje técnico para alcanzar niveles altos en la práctica instrumental</p> <p>El Maestro traza la ruta para la impartición del saber.</p>	<i>componente técnico</i>	Modelo Pedagógico Tradicional Modelo Práctico

<p>en el audio. Sin embargo, acata la instrucción de la maestra.</p> <ul style="list-style-type: none"> • El estudiante realiza falsetes del huapango imitando la voz del intérprete. La maestra le sugiere hacerlo con una colocación más natural y no tan “atrás”. • La maestra indica que el falsete no se debe hacer con sensación de “bostezo”, pues altera el molde y la emisión vocal natural. • El molde vocal debe mantenerse intacto en cualquiera de los registros. Cambiarlo, es deformar la vocal y se produce una emisión “antinatural”. 			
<ul style="list-style-type: none"> • Desaprender lo que el estudiante ha adquirido en cuanto a la disposición corporal, para aprenderlo de nuevo. • Conciencia del tracto (vías respiratorias) por donde circula el aire. • Sugerencia sobre no presionar el abdomen intencionalmente, sino dejarlo libre. • Reflexión sobre la comodidad del cuerpo en el canto. • El cuerpo del cantante comunica las posibles tensiones cuando el canto no se hace de manera natural. 	<p>Máximo control del cuerpo, para lograr una interpretación que refleje virtuosismo.</p>	<p><i>Componente técnico</i></p>	

<ul style="list-style-type: none"> • Conciencia sobre el diafragma libre para no ejercer presión sobre el esternón y la laringe. • El cuerpo debe estar en disposición de corresponder a las órdenes dadas por el cantante para la emisión vocal. • Búsqueda del centro del cuerpo para lograr un equilibrio. • Importancia del oxígeno en el cuerpo del cantante. Al cantar, se está eliminando dióxido de carbono del cuerpo y es necesario permitir que el cuerpo haga el proceso de manera natural, es decir, no retener el proceso de exhalación reteniendo la voz. 			
<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de acondicionamiento vocal utilizando combinación de consonantes “pr”. • Ejercicio de vocalización con la combinación vocálica “ui” en segundas menores ascendentes y descendentes. • Ejercicio de vocalización con la frase “yo te querré mi amor” en grado conjunto descendente y descendente. 	<p>Practica de ejercicios abstractos, aportantes a la técnica instrumental</p>	<p><i>componente técnico</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Sensación de “flotar” para buscar libertad en el cuerpo. 	<p>Traducción de sensaciones y percepciones, a lenguaje metafórico para el conocimiento del funcionamiento del instrumento.</p>	<p><i>Componente técnico</i></p>	

<ul style="list-style-type: none"> • La maestra sugiere darle vida al texto para que el canto no se convierta en un ejercicio automático. • El estudiante debe actuar el texto de la canción, debe comunicar el mensaje de la canción involucrando su cuerpo. • Análisis de la autora del texto y su cultura, para que el estudiante logre transmitir esa cultura en el escenario. 	Sensaciones aproximadas a la música	<i>Componente interpretativo</i>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa</p> <p>Modelo Comunicativo Lúdico</p>
<ul style="list-style-type: none"> • La maestra y el estudiante seleccionan el repertorio para el próximo corte del semestre. 	Selección del repertorio en consenso con el estudiante.	<i>Componente teórico-musical, técnico e interpretativo</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • El estudiante, en su estudio personal, ha creado “mapas mentales” para comprender cómo se envía la voz hacia adelante. La maestra afianza esta acción, motivando al estudiante a sentir, pensar y actuar. 	El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción)	<i>componente técnico</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • Reflexión del estudiante sobre el cambio de falsete a voz plena, pues siente incomodidad. La maestra sugiere hacerlo muy despacio, para que el mismo estudiante pueda detectar el origen de la incomodidad. • Con uno de los temas, el estudiante pregunta si lo está cantando bien. A lo que la maestra responde con una motivación hacia la identificación de sus problemas vocales. 	Identificación y resolución de problemas por parte del estudiante (autonomía).	<i>Componente técnico</i>	<p>Modelo pedagógico Escuela Activa</p> <p>Modelo Complejo</p>

Tabla No.6

Maestro 4

OBSERVACIÓN	COMPARACIÓN CATEGÓRICA	DIMENSIÓN DE EA	CATEGORÍA Y SUBCATEGORÍA
<ul style="list-style-type: none"> Acompañamiento melódico con el piano para memorización de la obra. 	Adquisición de nociones a través de materiales escritos con notación musical (métodos).	<i>componente teórico-musical</i>	Modelo Pedagógico Tradicional Modelo Académico
<ul style="list-style-type: none"> Imitación interpretativa a partir de ejemplo propuesto por la maestra para mejorar aspectos técnicos como apoyo y colocación de la voz. 	Adquisición de conocimientos y práctica instrumental por imitación y repetición.	<i>Componente técnico e interpretativo</i>	
<ul style="list-style-type: none"> Ejercicios de acondicionamiento vocal usando triadas en ascenso y descenso. 	Practica de ejercicios abstractos, aportantes a la técnica instrumental.	<i>Componente técnico</i>	Modelo Pedagógico Tradicional Modelo Práctico
<ul style="list-style-type: none"> Apertura vocal con amplitud para mejorar la calidad del sonido. 	Máximo control del cuerpo, para lograr una interpretación que refleje virtuosismo.	<i>componente técnico</i>	
<ul style="list-style-type: none"> Reflexión y recreación de imágenes de la época en que fue escrita la obra, con el fin de generar sensaciones que se aproximen a la música y al texto. Texto como poema y su traducción textual y libre para optimizar la interpretación. La maestra sugiere al estudiante, realizar un fragmento con carácter de autoridad. Solicita que lo actúe. Para la maestra, los problemas de tipo técnico, en su mayoría, son resueltos desde la interiorización de la obra escrita y la música. 	Búsqueda de sensaciones aproximadas a la música (interpretación)	<i>Componente técnico e interpretativo</i>	Modelo Pedagógico Escuela Activa Modelo Comunicativo Lúdico

<ul style="list-style-type: none"> • Narración entendida e involucrada con las emociones del cantante, para liberar las tensiones corporales. • Búsqueda de experiencias personales similares a la idea narrada en el texto de la obra. • En una de las obras, la maestra sugiere cantar con sentimiento de resignación. • “La interpretación es la que da la técnica, no al contrario. La técnica no da la interpretación.” 			
<ul style="list-style-type: none"> • Para la maestra, la finalidad del canto es decir, expresar y comunicar. • Dos maneras de ver la interpretación: 1) desde lo que el autor quiso plasmar. 2) lo que el estudiante añade a esa primera intención, desde la acción y la vivencia. 	Acción-vivencia-experimentación	<i>Componente interpretativo</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • Cantar es un acto de comunicación, que no solo se realiza a través de un texto o la historia en sí misma, sino que intervienen otros factores como gestos y las acciones corporales en el escenario. 	Transmisión cultural en el escenario.	<i>Componente técnico e interpretativo</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • La maestra tiene en cuenta el conocimiento previo del estudiante. Le pregunta cómo haría un ejercicio desde sus conocimientos, para luego 	Articulación del conocimiento previo, con el nuevo saber.	<i>Componente técnico</i>	Modelo Pedagógico Escuela Activa Modelo Complejo

<p>complementarlo con una nueva sugerencia.</p>			
<ul style="list-style-type: none"> • El estudiante identifica problemas en la interpretación de la obra, por ser pasiva en sus expresiones e introvertida en su personalidad. Sin embargo plantea soluciones desde la exploración de sensaciones en su estudio personal. 	<p>Identificación y resolución de problemas por parte del estudiante (autonomía).</p>	<p><i>componente interpretativo</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • El estudiante debe reflexionar sobre la importancia de adquirir destrezas técnicas a partir de analizar, sentir y vivenciar lo que el texto y la música sugieren. Por otro lado, debe adentrarse en el contexto cultural de las obras, desde la investigación. 	<p>Construcción autónoma del conocimiento a partir de la investigación y la reflexión</p>	<p><i>componente técnico e interpretativo</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Analogía por parte de la maestra frente al canto popular y la importancia de entender las diferentes músicas, la cultura de origen y las vivencias del autor, concluyendo que la dinámica interpretativa se da en cualquier estilo. A partir de lo anterior, motiva al estudiante a realizar análisis problemático de la cultura y el contexto de las obras. 	<p>Análisis problemático de la cultura y contexto.</p>	<p><i>componente interpretativo</i></p>	

Tabla No.7

Maestro 5

OBSERVACIÓN	COMPARACIÓN CATEGÓRICA	DIMENSIÓN DE EA	CATEGORÍA Y SUBCATEGORÍA
<ul style="list-style-type: none"> La maestra hace énfasis en el apoyo para no permitir que la voz se salga de la colocación. Para esto realizan ejercicios y hace cantar a la estudiante el fragmento varias veces, hasta que lo logra. Resolución de problemas de respiración para el coro de uno de los temas. 	Máximo control del cuerpo, para lograr una interpretación que refleje virtuosismo.	<i>componente técnico</i>	Modelo Pedagógico Tradicional Modelo Práctico
<ul style="list-style-type: none"> La estudiante se siente desmotivada por cansancio vocal. La maestra le sugiere sobrepasar el cansancio, desde el gusto que tiene por la música que han seleccionado en consenso. La maestra marca el ritmo de son sureño para que la estudiante explore variaciones melódicas, desde el gusto que evidencia por esta música. 	Motivación y disfrute del estudiante.	<i>componente técnico e interpretativo</i>	Modelo Pedagógico Escuela Activa Modelo Comunicativo Lúdico
<ul style="list-style-type: none"> Para lograr una buena interpretación, es importante resolver asuntos de afinación, para permitir que en escenario el foco de concentración sea la transmisión del mensaje de la canción. 	Transmisión cultural en el escenario.	<i>componente interpretativo</i>	
<ul style="list-style-type: none"> Ejercicios de vocalización articulados con el repertorio. (Tresillos 	Ejercicios técnicos articulados al repertorio	<i>componente técnico</i>	

<p>ascendentes y descendentes con vocal “u”). Desde este ejercicio se prepara apertura vocal para abordar correctamente el coro del tema.</p>			
<ul style="list-style-type: none"> • La estudiante propone los ejercicios de acondicionamiento físico recorriendo el salón mientras vocaliza. • Luego de hacer correcciones, la maestra se asegura que la estudiante logre apoyar en un fragmento del tema. Luego, la motiva a reflexionar sobre la resolución del problema, con el fin de interiorizar los factores que incidieron en esta acción. 	<p>Identificación y resolución de problemas por parte del estudiante (autonomía).</p>	<p><i>componente técnico</i></p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa</p> <p>Modelo Complejo</p>
<ul style="list-style-type: none"> • La maestra sugiere exploración y toma de decisiones frente a los extremos de su registro, para lograr una mezcla de voz. Esto con el fin de encontrar comodidad en uno de los fragmentos del tema. • Frente a la falta de exactitud en la afinación en uno de los fragmentos del tema, la maestra corrige nota a nota en el piano pero explica a la estudiante las resoluciones melódicas y armónicas, con el fin de que la estudiante construya su propia versión desde la comprensión de la música y no por imitación. 	<p>Construcción autónoma del conocimiento a partir de la investigación y la reflexión.</p>	<p><i>componente teórico-musical y técnico</i></p>	

<ul style="list-style-type: none"> • La maestra sugiere variación de algunas frases, pero la estudiante indica que al hacerlo, es posible que dañe el ritmo característico del son sureño. Sin embargo, la maestra invita a la estudiante a explorar variaciones melódicas con el fin de enriquecer su improvisación. 	Adquisición de saberes desde lo creativo (explorar-componer-innovar).	<i>componente teórico-musical</i>	
--	---	-----------------------------------	--

Entrevistas

Después de realizar las observaciones, se procede a recolectar información mediante una entrevista semi-estructurada a cada maestro de la Licenciatura. La siguiente tabla, presenta las preguntas de la entrevista, clasificadas de acuerdo a las categorías y subcategorías de análisis estipuladas para el proyecto. (Ver tabla 2)

Tabla No.8 Diseño de Entrevistas

CATEGORIA	PREGUNTAS	PROPÓSITO
Del modelo pedagógico tradicional: Modelo académico Modelo práctico	¿Cuáles son las herramientas que implementa para que el estudiante conozca el mecanismo de la voz? ¿Considera que la imitación es un recurso infalible en la enseñanza del canto? ¿Por qué? ¿Considera importante la traducción de sensaciones y propiocepciones	Este grupo de preguntas se diseñó con miras a conocer el acercamiento del maestro al Modelo Pedagógico tradicional, pues el contenido hace referencia a la imitación, la implementación de figuras metafóricas y su importancia, el conocimiento de los conceptos instrumentales desde la ruta trazada por el

	<p>acústicas y fisiológicas, a figuras metafóricas? ¿Por qué?</p> <p>¿Permite que las necesidades particulares del estudiante modifiquen los contenidos del Syllabus? ¿Por qué?</p>	<p>maestro y la sujeción de su acción pedagógica al plan curricular.</p>
<p>Del modelo escuela activa:</p> <p>Modelo comunicativo lúdico</p> <p>Modelo complejo</p>	<p>¿Tiene en cuenta la personalidad del estudiante y sus intereses para la selección y enseñanza del repertorio?</p> <p>¿Realiza la selección del repertorio, en consenso con el estudiante?</p> <p>¿Cómo articula el conocimiento previo del estudiante, con la adquisición del nuevo saber?</p> <p>¿Cómo promueve la investigación sobre el instrumento vocal y la reflexión frente a los diferentes problemas de tipo técnico?</p>	<p>Este grupo de preguntas, busca identificar los rasgos del modelo Escuela Activa en los cinco maestros de canto de la Lic. En Música de la UPN, teniendo en cuenta elementos del aprendizaje significativo, de las teorías humanistas y factores motivacionales del estudiante; propios de este modelo. Por otro lado, se busca indagar sobre la construcción del saber por parte del estudiante a partir de la investigación y la reflexión.</p>

Categorización de información obtenida por entrevistas

Una vez realizada la entrevista a cada Maestro de canto, se lleva a cabo la organización de la información extraída, teniendo en cuenta: las unidades de análisis, los parámetros de categorización y subcategorización y las dimensiones de enseñanza aprendizaje (ver tabla 1), dando como resultado, las tablas expuestas a continuación.

Tabla No. 9

Maestro 1

ENTREVISTA	UNIDAD DE ANÁLISIS	CATEGORIA	DIMENSIÓN DE EA
<p>¿Cuáles son las herramientas que implementa para que el estudiante conozca el mecanismo de la voz?</p> <p>“La persona tiene que conocerse a sí misma, de sus posibilidades como de sus limitaciones, es decir conocer su extensión, conocer su tesitura, conocer su aparato, es muy importante desde la parte de la fisionomía también...”</p>	<p>El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción)</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo complejo)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>
<p>¿Considera que la imitación es un recurso infalible en la enseñanza del canto? ¿Por qué?</p> <p>“En el canto no se trata de imitar, pero sí de saber escuchar, es decir, es importante tener un desarrollo auditivo muy puntual, muy agudo, porque cuando usted enseña a cantar y realmente uno lo que enseña es aprender a escuchar, cuando la persona</p>	<p>Practica instrumental razonada y reflexiva</p>	<p>Modelo complejo (Modelo Pedagógico Escuela Activa)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>

<p>escucha bien produce correctamente, cuando la persona no entiende bien no puede producir lo que se te está pidiendo.”</p>			
<p>¿Considera importante la traducción de sensaciones y propiocepciones acústicas y fisiológicas, a figuras metafóricas? ¿Por qué? “Yo pienso que ayuda, porque pues digamos, como nuestro aparato está interno y no se ve, a veces uno puede escuchar bien a alguien afuera, pero a la final la persona se puede sentir mal, entonces la imagen ayuda mucho.”</p>	<p>Traducción de sensaciones y percepciones, a lenguaje metafórico para el conocimiento del funcionamiento del instrumento.</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Práctico)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>
<p>“[la imitación] no es la única herramienta, hoy en día está todo el elemento científico, hoy en día hay una cantidad de elementos que te dicen esto más esto, te da tal cosa también, entonces hay que recurrir al conocimiento también científico, fisiológico.</p>	<p>El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción)</p>	<p>Modelo Pedagógico escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>Componente teórico y técnico</i></p>

<p>¿Permite que las necesidades particulares del estudiante modifiquen los contenidos del Syllabus? ¿Por qué?</p> <p>“Yo pienso que por eso tenemos las clases individuales, porque cada persona es un mundo, es un universo y no se puede manejar de la misma manera, o sea no se pueden generalizar, hay ejercicios que a unos les va bien y en ese mismo ejercicio a otro le va mal, entonces, no que lo modifique como tal...”</p>	<p>Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	
<p>“...Hay unas cosas que son generales, que son universales y que deben de estar ahí, por ejemplo, un cantante no se le puede pasar por alto que cante desafinado, que lo intelectual no esté, eso no es permitido, por ejemplo el idioma, la música, son cosas intelectuales, ya lo demás es la técnica.”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Conocimiento como eje central. • Sujeto al plan curricular. 	<p>Modelo pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p>	<p><i>componente teórico y técnico</i></p>

<p>“...y ese trabajo (la técnica) es individual y la clase individual es muy importante por eso, porque es un mundo diferente, se necesita encontrar las herramientas que necesita esa persona, y eso se hace en conjunto entre el docente y el estudiante, eso es de parte y parte, es un trabajo mancomunado que se tiene que hacer.</p>	<p>Lineamientos propuestos por el maestro para que el estudiante asuma un papel protagónico en el proceso de aprendizaje</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>Componente técnico</i></p>
<p>¿Tiene en cuenta la personalidad del estudiante y sus intereses para la selección y enseñanza del repertorio?</p> <p>“Si, es muy importante, porque la persona en el repertorio que yo le doy, está lo que la academia pide, pero también contemplo la otra posibilidad de la persona, el gusto, sus intereses, por ejemplo si canta música popular, qué tipo de música popular, a mí me parece que eso es importante porque a la larga es donde se va a desarrollar esta persona, en ese ámbito, en ese ambiente, entonces hay que apuntarle a eso, darle herramientas para</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Motivación y disfrute del estudiante. • Propuestas del profesor, sujetas al gusto del estudiante. 	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Comunicativo Lúdico)</p>	<p><i>componente teórico-musical, técnico e interpretativo</i></p>

<p>enriquecer también el otro proceso que lleva la persona, es importante trabajar las dos cosas.”</p>			
<p>¿Realiza la selección del repertorio, en consenso con el estudiante?</p> <p>“Una parte, hay un espacio que se lo dejo a ellos, que digo bueno ¿qué queremos hacer en lo popular? tiene tales géneros, escoja el repertorio y lo seleccionamos...”</p>	<p>Selección del repertorio en consenso con el estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Comunicativo Lúdico)</p>	
<p>“...pero hay otra que no, porque por supuesto que hay que cumplir con un syllabus, cumplir con las exigencias de la universidad, que también uno sabe que es importante ese desarrollo vocal y que se necesitan ciertos elementos que a lo mejor el estudiante no entiende en el momento o no lo comprende, que de pronto siente esta música alejada, pero que a la larga es lo que le va a dar la técnica...”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El Maestro traza la ruta para la impartición del saber • Sujeto al plan curricular. 	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p>	<p><i>Componente teórico-musical y técnico</i></p>

<p>¿Cómo articula el conocimiento previo del estudiante, con la adquisición del nuevo saber?</p> <p>“Yo pienso que nunca se parte, o sea, una persona no puede decir: “arrancamos aquí”, siempre hay una memoria, siempre hay una historia y eso hay que irlo integrando, hay que ir integrando lo que viene y potencializar, o sea, yo no soy de las personas que dicen: “es que usted ha perdido el tiempo con estos maestros, ha perdido el tiempo haciendo esto”, no, se recoge eso quizás y se redirecciona nuevamente...”</p>	<p>Articulación del conocimiento previo, con el nuevo saber.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente teórico- musical y técnico</i></p>
<p>“Digamos, por ejemplo, en el desarrollo técnico, una persona que va a hacer un montaje, que ya tiene una experiencia en ciertas músicas, nos sirve ese referente de esa vivencia, porque la gente cuando canta por naturaleza, con propiedad, sin la intención de la técnica y sin la intención de la academia, la gente es más espontánea, eso, articularlo con lo otro, es decir, bueno, así como usted</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Acción-vivencia-experimentación. • Sensaciones aproximadas a la música. 	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Comunicativo Lúdico)</p>	<p><i>Componente técnico e interpretativo</i></p>

<p>habla, así como usted canta esto, hágalo de esta manera y eso da unos buenos resultados, que la persona se siente más libre y comienza a entender el contexto como tal...”</p>			
---	--	--	--

<p>¿Cómo promueve la investigación sobre el instrumento vocal y la reflexión frente a los diferentes problemas de tipo técnico?</p> <p>“Bueno, siempre hay que leer, las personas, por ejemplo los músicos, no somos tan dados a leer, ni a escribir, entonces lo primero bueno, si estamos viendo determinados géneros, investigamos el género, investigamos el compositor, investigamos la obra, si es una obra de una ópera que está cantando, un Aria, hay que entender el contexto de la ópera, hay que entender el acto y hay que entender el punto donde está la persona, hay que ir de lo más a lo central o viceversa...”</p>	<p>Conocimiento enciclopédico del contexto sociocultural de las obras seleccionadas y sus autores.</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p>	<p><i>componente teórico-musical y técnico</i></p>
<p>“...Si la persona tiene dificultades, por ejemplo de ansiedad escénica, yo le pongo lecturas correspondientes a la ansiedad, para que la persona pueda estar más tranquila en el escenario, para que la persona pueda más disfrutar, porque es que a veces aquí la falta del disfrute hace que se</p>	<p>Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente interpretativo</i></p>

<p>entorpezca, una persona trabaja muy bien y llegó el momento de mostrar lo que ha hecho y se tranca la persona, se anula la persona, muchas veces por que desconoce que hay elementos psicológicos que le están impidiendo desarrollar...”</p> <p>“...Pero aparte de eso también les genero yo que tengan su propia metodología de trabajo, que la sistematicen, como es que yo hago tal cosa, como es que yo caliento la voz, que ejercicios me sirven, por ejemplo, si tengo ronquera, si no estoy fonando bien, que ejercicios me sirven, que ejercicios me sirven para para la extensión, que ejercicios me sirven para la resonancia y que la persona vaya organizando ese que hacer, ese trabajo, que los sistematicen, para que lo pueda tener como referente para enseñar, porque a veces hacemos muchas cosas que no las sistematizamos y que deben de estar, entonces, eso sí, los pongo a su parte experimental, que la plasmen y que miren como está organizada a ver</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Construcción autónoma del conocimiento. • Lineamientos propuestos por el maestro para que el estudiante asuma un papel protagónico en el proceso de aprendizaje. • Identificación y resolución de problemas. • El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción). • Practica instrumental razonada y reflexiva. 	<p style="text-align: center;">Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p style="text-align: center;"><i>Componente técnico</i></p>
---	---	--	--

<p>también si se le puede dar una cierta oxigenación, el solo hecho que el estudiante piense cómo trabaja ya lo pone a pensar y lo pone a sistematizar, es muy importante eso, que no estén dependiendo que el profesor me tiene que venir a calentar la voz, cómo resuelvo un problema en una escala en la afinación, cómo resuelvo yo estos problemas de adornos, cómo aligero la voz, cómo proyecto más, entonces, todo esto, se les dan los elementos y después los pongo a que, no solamente con lo que yo les he dado, deben recurrir a la historia que ellos han tenido y que nutran todo eso que ya traían más lo elementos que yo les he dado.”</p>			
--	--	--	--

Tabla No. 10

Maestro 2

ENTREVISTA	UNIDADES DE ANÁLISIS	CATEGORÍA	DIMENSIÓN DE EA
<p>¿Cuáles son las herramientas que implementa para que el estudiante conozca el mecanismo de la voz?</p> <p>“Las herramientas son de experiencia y de teoría, le hablo al estudiante sobre la laringe, sus mecanismos, sus cambios, su voz de cabeza, su voz de pecho, cuando se requiere inclinar el cartílago u otro, primero con la información y después con la experiencia o al revés, primero con la experiencia luego con la información, depende del estudiante, depende de los antecedentes del estudiante, entonces ahí avanzo con el tema que se va a trabajar. Entonces desde la teoría o práctica, eso depende del individuo o depende un poco como se haya abordado desde la clase el tema, como se venga trabajando desde la clase, porque a veces es más fácil con algunos estudiantes</p>	<p>Explicación de conceptos. Audición y análisis de obras en su forma y estructura.</p> <p>El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción)</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p> <p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>Componente teórico-musical y técnico</i></p> <p><i>Componente teórico-musical y técnico</i></p>

<p>llevarlos a la experiencia y después si darles la información, hay otros que están más adelantados y tienen muchas preguntas teóricas, entonces uno los lleva al revés, primero les explica y después les hace los ejemplos y los lleva a vivir la experiencia.”</p>			
<p>¿Considera que la imitación es un recurso infalible en la enseñanza del canto? ¿Por qué?</p> <p>“Pienso que la imitación es una de las herramientas, porque pues así aprendemos, nosotros aprendemos por imitación de niños, aprendemos a hablar, aprendemos a hacer un montón de cosas y es una de las herramientas adicionales, no es la única, hay personas que son muy racionales y necesitan más información con solamente la imagen o el ejemplo hecho por el profesor, no es suficiente.”</p>	<p>Adquisición de conocimientos y práctica instrumental por imitación y repetición.</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>

<p>¿Considera importante la traducción de sensaciones y propiocepciones acústicas y fisiológicas, a figuras metafóricas? ¿Por qué?</p> <p>“Pienso que es otra herramientas, uno a través de toda la experiencia que tiene de 20 años de estar en este ejercicio de la docencia, uno se da cuenta que no se puede casar con una sola manera de enseñar, porque todos tenemos diferentes maneras de aprender, tenemos diferentes lenguajes desde lo cultural, desde lo familiar, desde todo lo que somos cada uno de los individuos, entonces la imagen es una herramienta más, hay gente que no le sirve, hay gente que le gusta mucho comprender como funcionan exactamente las cosas y necesita otro tipo de información, pero a todos nos sirve, yo creo que en la medida de la herramienta que se esté ofreciendo, que se efectiva, a todos nos funciona la imagen, porque todos tenemos imaginación.”</p>	<p>Traducción de sensaciones y percepciones, a lenguaje metafórico para el conocimiento del funcionamiento del instrumento.</p> <p>Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Práctico)</p> <p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente teórico-musical y técnico</i></p> <p><i>componente técnico</i></p>

<p>¿Permite que las necesidades particulares del estudiante modifiquen los contenidos del Syllabus? ¿Por qué?</p> <p>“No es que se permita, es que hasta ahora no ha sido... digamos si ha sido a través de los estudiantes, de inquietudes generales que han surgido que el syllabus ha tenido transformaciones, pero realmente ha sido más desde los mismos profesores que desde los mismos estudiantes, que todos hemos hecho como un consenso de cuáles son las cosas que se necesitan y se ha construido y se ha modificado desde ahí.”</p>	<p>Enseñanza sujeta al plan curricular</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p>	<p><i>componente teórico-musical y técnico</i></p>
<p>¿Tiene en cuenta la personalidad del estudiante y sus intereses para la selección y enseñanza del repertorio?</p> <p>“Claro, si hay una base, que es la base que está en un syllabus, que se concibió como se concibió, pero desde ahí se tiene en cuenta al estudiante o también se hace como una negociación, yo</p>	<p>Selección sujeta al plan curricular</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p> <p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Comunicativo Lúdico)</p>	<p><i>Componente teórico-musical, técnico e interpretativo</i></p>

<p>creo que lo que últimamente más hago es eso: ¿usted que quiere cantar? El estudiante me trae unas cosas, de ahí miramos que es funcional para el proceso y que no, entonces yo entro e intervengo a ese chico, para poder llegar a los objetivos”</p>	<p>Selección del repertorio en consenso con el estudiante.</p>		
<p>¿Cómo articula el conocimiento previo del estudiante, con la adquisición del nuevo saber?</p> <p>“Pues es que como ningún estudiante que llega a cantar es tabula rasa, eso no existe, en general siempre se hace eso, se tiene en cuenta que sabe hacer la persona, qué de eso que sabe hacer sirve para el objetivo, digamos del semestre o de la obra o del proyecto de la universidad y qué le falta, entonces uno va poniendo lo que falta.”</p>	<p>Articulación del conocimiento previo, con el nuevo saber.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>
<p>¿Cómo promueve la investigación sobre el instrumento vocal y la reflexión frente a los diferentes problemas de tipo técnico?</p>			

<p>“La investigación tiene muchos frentes: está la investigación que yo puedo hacer desde mi propia experiencia, desde mi propia búsqueda y mi propia observación de lo que soy yo, de lo que estoy aprendiendo y mi propia observación sobre esos mecanismos o esos ejercicios que me están dando y esta la otra investigación que es la investigación sobre los documentos o la observación sobre los demás, el otro, entonces desde la clase se promueve su propia investigación, su autoconocimiento y la documentación a través de libro o de observación de otros cantantes o la escucha.”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Construcción autónoma del conocimiento a partir de la investigación y la reflexión. • El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción) 	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente teórico-musical y técnico</i></p>
--	--	--	--

Tabla No. 11

Maestro 3

ENTREVISTA	UNIDADES DE ANÁLISIS	CATEGORÍA	DIMENSIÓN DE EA
<p>¿Cuáles son las herramientas que implementa para que el estudiante conozca el mecanismo de la voz?</p> <p>“...Me gusta mucho la sensibilización y desde allí concientizar al cantante para poder observarse, observar su cuerpo, como siente desde lo físico, desde lo emocional, desde lo interpretativo y desde lo técnico.”</p> <p>“...para mí lo más importante no es lo cognitivo, primero es como observar la naturaleza de su cuerpo, sentirla, luego reflexionarla y luego empezar a hacerlo paulatinamente, porque eso no es tan rápido, obviamente, es un proceso lento, pero siempre estoy en esos momentos...”</p> <p>“...Otra herramienta es que se conozca a sí mismo, no solamente desde lo físico, lo técnico y lo del canto, sino que entienda que sí es mi instrumento vivo, requiere conocerse para saber cómo quiere cantar, quién es cantando, el canto no puede estar separado del cantante, el cantante es</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Practica instrumental razonada y reflexiva. • Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante. 	<p style="text-align: center;">Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo práctico)</p>	<p style="text-align: center;"><i>componente técnico</i></p>

<p>el mismo canto, entonces, digamos que mi herramienta es que cada vez esa persona, ese cantante se sienta más identificado con el canto, consigo mismo y eso tiene que ver con su salud mental, tiene que ver con su aceptación de sí mismo...”</p>			
<p>¿Considera que la imitación es un recurso infalible en la enseñanza del canto? ¿Por qué?</p> <p>“...Digamos que la imitación es un proceso del aprendizaje, que si mi estudiante lo hace, porque hay estudiantes de estudiantes, hay estudiantes que observan e imitan, pero no todos son así, hay otros que vienen con sus propias formas y tienen que observarse por dentro, pero si en el curso de la clase hay esa clase de estrategias de aprendizaje, de imitación, son válidas, no son las únicas, porque cada uno lo puede hacer, casi nunca creo que digo imita, por que digamos que entre mujeres, por ejemplo, imita mi voz, para para mí eso no es tan bueno, porque la persona va a tratar de imitar un color de voz que no es el de esta persona, porque mis conductos son diferentes a los conductos de otra persona, eso es como una huella, eso es como la sangre, entonces yo realmente en una clase jamás creo que digo “imita”</p>	<p>Practica instrumental razonada y reflexiva. (Para la maestra, la imitación es una herramienta que no siempre usa, pero que a veces está presente.)</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>

<p>pero sí he tenido estudiantes que me dicen: “hazlo que yo imito” y está bien, pero cuando yo veo, no me ha pasado, que tratan de imitar mi timbre de voz, obviamente que yo alerto a la persona, le digo: “ojo, no imites mi color de voz”</p>			
<p>¿Considera importante la traducción de sensaciones y propiocepciones acústicas y fisiológicas, a figuras metafóricas? ¿Por qué? “Es una herramienta, es una estrategia que uno usa para que el estudiante comprenda, entonces yo uso un ejemplo de la vida común y corriente, una emoción, por ejemplo, o una sensación corporal desagradable, una sorpresa agradable, para que entienda algo físico, una sensación interna, digamos que sí, me parece que es una forma que uno puede usar, cuando desde lo cognitivo no se comprende, si me parece importante.”</p>	<p>Traducción de sensaciones y percepciones, a lenguaje metafórico para el conocimiento del funcionamiento del instrumento.</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Práctico)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>

<p>“...puedo usar metáforas, puedo usarlas, pero el estudiante requiere de su propio lenguaje y ahí es donde yo empiezo a conocer al estudiante, empiezo a relacionarme, empiezo a entenderlo, desde su vida familiar, desde su vida interior, desde su ser, porque eso a mí me importa demasiado, porque sé que la persona que canta es el ser que está adentro, entonces ese ser yo lo necesito conocer para saber cómo poderme comunicar.”</p>	<p>Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>
<p>¿Permite que las necesidades particulares del estudiante modifiquen los contenidos del Syllabus? ¿Por qué?</p> <p>“Depende, todo es formativo, cuando veo que a una persona se le sale de las manos hacer alguna cosa por situaciones personales, entonces yo procuro colaborar y apoyar, porque el syllabus está el servicio nuestro, no nosotros al servicio del syllabus, el syllabus se hace como un requisito institucional que es para tener un orden, una guía pequeña, pero eso no puede ser más importante que un ser que está vivo, un papel aguanta todo, pero una persona que está viva necesita otra clase de comprensiones.</p>	<p>Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente teórico-musical, técnico e interpretativo</i></p>

<p>(...) entonces para mí, el syllabus, claro que lo sigo, claro que recojo el repertorio en cada semestre y si una persona no puede adaptarse a esa obra, por cosas personales, por cosas físicas, por falta de entendimiento, porque el proceso de esta persona no es el que requiere ese momento, pues tengo que ser obviamente sensible, inteligente y no irme a dañar la parte emocional y el proceso de un estudiante, no lo haría.”</p>			
<p>¿Tiene en cuenta la personalidad del estudiante y sus intereses para la selección y enseñanza del repertorio?</p> <p>“Sí, yo cuando estoy escogiendo la música, yo me imagino al estudiante, me imagino su sentir y busco lo que más le agrada, desde mi comprensión de que es lo que más le agrada, cuando estoy buscando repertorio para ellos, también pasa que yo les mandó repertorio y me dicen: profe puedo buscar otra música, entonces yo les digo: sí mira puedes hacerlo, pero desde este lineamiento y les explico, entonces ellos me lo devuelven y me muestran que quieren, lo miramos, si está desde los parámetros que se necesitan, lo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Motivación y disfrute del estudiante. • Selección del repertorio en consenso con el estudiante. 	<p style="text-align: center;">Módelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Comunicativo Lúdico)</p>	<p style="text-align: center;"><i>Componente teórico- musical y técnico</i></p>

<p>hacemos, porque me gusta más, es significativo, ahí si como dicen, entonces yo quiero que el estudiante no solamente tenga tropiezo con lo técnico que es tan complicado, que tiene su cuento y además tener un tropiezo con el gusto estético, en la forma como él se identifica con esta música, no todos, hay gente que es más tranquila en ese aspecto y uno le pone un repertorio y lo asume y está bien, a veces por rigidez y a veces porque simplemente lo pueden hacer y está bien, pero si alguien, cualquier y pueden ser todos que me digan, quiero hacer otra canción y me la trae, perfecto, porque además a mí me interesa que se vuelvan autónomos, que no tengan que estar pegados a mí, porque algún día yo me voy, entonces lo importante es que a esta persona le quede un autocontrol, autodominio, auto todo, que pueda decidir.”</p>	<p>Identificación y resolución de problemas.</p>	<p>(Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>
<p>¿Realiza la selección del repertorio, en consenso con el estudiante?</p> <p>“Cuando se necesita sí, cuando alguien me dice: me gusta, maravilloso porque le di, di en el punto.”</p>	<p>Selección del repertorio en consenso con el estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico (Modelo Comunicativo Lúdico)</p>	<p><i>Componente teórico-musical y técnico</i></p>

<p>¿Cómo articula el conocimiento previo del estudiante, con la adquisición del nuevo saber?</p> <p>“Es innegable que son formas diferentes, cuando vienen de otros ángulos de estética, son diferentes, yo puedo usar dos maneras y he tenido casos así: expongo mi forma, si la persona se siente bien y la puede asumir y le parece y se da tiempo para conocerla, pues podemos trabajar. [En otros casos] el estudiante que esté buscando otra cosa diferente (...) el estudiante dice: No, esto no es lo que quiero una vez le propuse a esta persona, le dije: bueno, vamos a empezar de esta manera, vas a mostrarme lo que tienes, como lo tienes y yo solamente te voy a decir qué es lo que me parece que está incómodo un poco en tu cuerpo y tú vas a analizar, sin meterme tanto, tan de fondo, porque no necesitaba psíquica, pero ella quería estar conmigo, esta persona quería estar conmigo y entonces ahí sí pues no hay problema porque da tiempo, da tiempo a comprender, da</p>	<p>El Maestro traza la ruta para la impartición del saber</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional</p> <p>(Modelo Académico)</p>	<p><i>Componente técnico</i></p>

<p>tiempo a ver qué es lo que yo quiero decir, pero todo es de comunicación, entonces digamos que yo lo previo si lo respeto, porque me han pasado muchos casos, pero depende, lo que pasa es que yo no puedo negarme a mí previo tampoco, no puedo negar mi conocimiento, mi vida previa, mi conocimiento y mi aplicación, entonces digamos, cuando hay una persona que no se satisface con mi forma, entonces pues con libertad, cariño y respeto yo permito que sigan su rumbo.”</p> <p>“entonces ¿conciliarlo? ¿Cómo? ¿Cómo articularlo? ¿Qué puedo hacer? Articularlo no se podría, lo que yo tendría que hacer es, dejar que la persona se manifieste en su propio concepto estético y de pronto ayudar en pequeñas cosas, en palabras muy respetuosas y muy cuidadosas que no le vayan a dañar su estética, su gusto estético, pero de pronto que le permitan ver un poquito de comodidad para que pueda lograr hacer algo que no logra, digamos que esa sería mi articulación (...) porque yo no puedo enseñar otra cosa que no es lo que yo he hecho como artista y como profesora, entonces en ese aspecto la articulación es complicada, yo trato</p>			
--	--	--	--

<p>respetuosamente, si alguien me dice: no te metas, desde su lenguaje corporal o verbal, pues yo respeto.”</p>			
<p>¿Cómo promueve la investigación sobre el instrumento vocal y la reflexión frente a los diferentes problemas de tipo técnico?</p> <p>“Bueno, yo pienso que todo el tiempo, lo que pasa es que como lo hago de una forma sensitiva, entonces no pareciera, pareciera una forma muy coloquial y muy subjetiva y esto, pero yo todo el tiempo estoy... todo mi objetivo es llevarlo hacia lo técnico, pero lo que pasa es que no lo menciono. Pues en muchos aspectos es desde lo sensitivo, a veces lo que hago en otros momentos puede ser la investigación o lecturas, depende el estudiante, porque a veces no me da ese tiempo. Uso un material gráfico, desde mis explicaciones les muestro como se ven ciertos órganos, eso podría ser por ejemplo una cuestión de observación y reflexión.”</p> <p>“...en clases de grupo de canto complementario, por ejemplo, hago que ellos se unan y hagan</p>	<p>El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción)</p> <p>Adquisición de saberes desde lo creativo (explorar-componer-innovar).</p>	<p>Modelo pedagógico escuela activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>

<p>averiguaciones sobre la resonancia, la respiración, la fonación y digamos esa investigación la llevo a la práctica”</p> <p>“...pero lo primero para mí y lo más importante y que de alguna forma desde la pedagogía es lo más importante es la experiencia, lo vivencial, pero todo el tiempo estoy pensando obviamente en lo técnico, pero no alejo lo técnico del ser humano.”</p>			
---	--	--	--

Tabla No. 12

Maestro 4

ENTREVISTA		CATEGORIA	DIMENSIÓN DE EA
<p>¿Cuáles son las herramientas que implementa para que el estudiante conozca el mecanismo de la voz?</p> <p>“Lo primero, es explicarle con imágenes, que están al alcance de todo el mundo, porque la tecnología está ahí, cómo nos vemos por dentro, qué es lo que usamos, qué estructuras usamos para cantar, para aplicar la técnica, eso es lo primero, usar la tecnología a favor, por que antes era mucho más complicado porque había</p>	<p>El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción).</p>	<p>Modelo pedagógico Escuela Activa (Modelo complejo)</p>	<p><i>componente teórico-musical y técnico</i></p>

<p>que buscar imágenes impresas o había que imaginarse, no, ahora la tecnología nos ayuda a que el estudiante se vea por dentro, eso es lo primero.”</p>			
<p>¿Considera que la imitación es un recurso infalible en la enseñanza del canto? ¿Por qué?</p> <p>“Es un recurso muy bueno que se utiliza mucho, hay que ver hasta donde se imita, o sea hay que imitar a veces expresiones, a veces se imita una forma de hacer, pero no el hecho en sí de hacer, por ejemplo uno ve un cantante que baja la laringe, imita eso, sin embargo no voy a imitar ese color ni ese timbre de voz, o sea si es un muy buen recurso, pero hay que ver qué es lo que se imita y no siempre es necesario imitar.</p>	<p>Observación directa como base de la imitación.</p> <p>Practica instrumental razonada y reflexiva.</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p> <p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente técnico</i></p> <p><i>componente técnico</i></p>
<p>¿Considera importante la traducción de sensaciones y propiocepciones acústicas y fisiológicas, a figuras metafóricas? ¿Por qué?</p> <p>“...Yo uso mucho la metáfora y sí uso mucho en dependencia del</p>	<p>Traducción de sensaciones y percepciones, a lenguaje metafórico para el conocimiento</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Práctico)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>

<p>estudiante, o sea, todo esto estamos hablando que cada estudiante es un mundo aparte. Entonces, no a todos los estudiantes le sirve esa misma traducción que tú dices de las sensaciones a una metáfora, yo no trabajo tanto con sensaciones sino con metáforas...”</p>	<p>del funcionamiento del instrumento.</p>		
<p>¿Permite que las necesidades particulares del estudiante modifiquen los contenidos del Syllabus? ¿Por qué?</p> <p>“Todo el tiempo, o sea, todo el tiempo y precisamente para eso se hace todos los semestres una reevaluación de lo que hay para ver qué es lo que uno ha hecho y qué es lo que se puede hacer. O sea, el syllabus no puede ser algo estricto, ni esquemático, no, uno trabaja en dependencia de lo que tiene, de lo que ve, de lo que hace y de la experiencia.”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Motivación y disfrute del estudiante. • Acción-vivencia-experimentación 	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Comunicativo Lúdico)</p>	<p><i>componente terciomusical, técnico e interpretativo</i></p>
<p>¿Tiene en cuenta la personalidad del estudiante y sus intereses para la selección y enseñanza del repertorio?</p> <p>“Claro, a veces. Hay estudiantes que uno por la cualidad vocal le pone cierto repertorio pero no lo puede expresar, entonces hay que</p>	<p>Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente técnico e interpretativo</i></p>

<p>cambiarlo, porque ahí vemos lo que yo decía, si uno no siente lo que está diciendo, entonces no hay avance.”</p>			
<p>¿Realiza la selección del repertorio, en consenso con el estudiante?</p> <p>“A veces sí, si el estudiante tiene conocimiento sí, pero es que el repertorio lirico sobre todo los estudiantes empiezan a conocerlo en ese momento, ya cuando el estudiante tiene más conocimiento sugiere y ahí decimos, bueno si o no. Pero depende del nivel de conocimiento que tenga el estudiante de cada género, de cada estilo.</p>	<p>Selección del repertorio en consenso con el estudiante. (esto aplica para los estudiantes que ya conocen aspectos técnicos)</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo comunicativo lúdico)</p>	<p><i>componente técnico</i></p>
<p>¿Cómo articula el conocimiento previo del estudiante, con la adquisición del nuevo saber?</p> <p>“El estudiante no es un lienzo en blanco que yo voy a moldear, ya éste viene con un bagaje cultural, con conocimiento, con algo que yo tengo que incentivar y ayudarlo a que crezca, aumentarle, pero no puedo decir: no usted viene en ceros y ya yo voy a hacer lo que yo quiera, no, yo apropio lo que tiene el estudiante y a partir de ahí vemos hacia dónde podemos encaminar el proceso. ¿Cómo articulo el conocimiento</p>	<p>Articulación del conocimiento previo, con el nuevo saber.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>Componente teórico-musical y técnico</i></p>

<p>previo del estudiante? por ejemplo, la estudiante que acabamos de ver, ella venía con buen proceso de formación, pero, yo voy a incorporarle de mi base una respiración diferente, una forma de atacar el sonido diferente, o sea a partir de lo que ella trae, yo le empiezo incorporar elementos técnicos con los que ella va a poder desarrollarse técnicamente mucho más tranquila”</p>			
<p>¿Cómo promueve la investigación sobre el instrumento vocal y la reflexión frente a los diferentes problemas de tipo técnico?</p> <p>Todos los días le digo los estudiantes que hay literatura, que busquen, que indaguen, que no se queden con lo que yo digo, que polemiquen, que hay muchas formas de ver el canto y muchas formas de ver las cosas, que esto en si va a enriquecer su proceso de formación, que eso es muy importante.</p>	<p>Construcción autónoma del conocimiento a partir de la investigación y la reflexión.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>Componente teórico-musical y técnico</i></p>

Tabla No. 13

Maestro 5

ENTREVISTA	UNIDADES DE ANÁLISIS	CATEGORÍA	DIMENSIÓN DE EA
<p>¿Cuáles son las herramientas que implementa para que el estudiante conozca el mecanismo de la voz?</p> <p>“Cuando los cojo de cero les muestro imágenes y sobre todo cuando se están formando para ser cantantes, porque si es una persona que simplemente quiere cantar pues eso no le importa mucho y los desanima, pero cuando estamos dentro de la universidad y van a formarse para ser cantantes si les muestro imágenes, les explico cómo funciona y más o menos cuales se pueden sentir, porque no todas se puede sentir, de ahí voy a imágenes mentales, porque las imágenes mentales hacen que uno sienta, entre comillas, cosas que no se sienten normalmente o por lo menos hay la sensación y la sensación también se refleja en lo audible, en el sonido y me gusta mucho la exploración de sonidos diferentes, o sea, que desde un coro, desde una nota, desde lo que sea, no es muy relevante, empiecen a mirar toda la variedad que tiene el instrumento.”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción) • Lineamientos propuestos por el maestro para que el estudiante asuma un papel protagónico en el proceso de aprendizaje 	<p style="text-align: center;">Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p style="text-align: center;"><i>componente teórico-musical y técnico</i></p>

<p>¿Considera que la imitación es un recurso infalible en la enseñanza del canto? ¿Por qué?</p> <p>“Sí, por que logra hacerse antes de entenderse, o sea, la imitación logra que tú lo hagas, y logres sentir y entender que está pasando antes de decir: “ponga la línea arriba o la línea abajo, el velo, el yo no sé qué” que a veces es tan complicado, o sea, uno lo puede entender y hay mucha gente que lo entiende, pero hay otra gente que no vive en su mundo paralelo, entonces cuando tú logras hacer que la persona imite un sonido ya sea tuyo o de otro artista, logra hacerlo para después entenderlo.”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Observación directa como base de la imitación. • Adquisición de conocimientos y práctica instrumental por imitación y repetición. 	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p>	<p><i>Componente técnico</i></p>
<p>¿Considera importante la traducción de sensaciones y propiocepciones acústicas y fisiológicas, a figuras metafóricas? ¿Por qué?</p> <p>“Sí, las imágenes mentales son... me estas preguntando todo lo que yo normalmente utilizo, la imagen, sentir que necesito la presión de una bomba de agua para llegar a que el sonido esté en el quinto piso, el agua llegué en el quinto piso porque el sonido a llegar allá, la “papa caliente” u oler una</p>	<p>Traducción de sensaciones y percepciones, a lenguaje metafórico para el conocimiento del funcionamiento del instrumento.</p>	<p>Modelo Pedagógico Tradicional (Modelo Práctico)</p>	<p><i>Componente teórico-musical y técnico</i></p>

<p>rosa... bueno, un montón de imágenes y de signos mentales que ayudan para que uno sienta cosas. Sin embargo, es importante entender que no a todo el mundo le sirven y que las más van a ser de la otra persona, entonces lo que a mí me puede servir de la “papa caliente” a otro lo bloquea, lo cierra y es lo peor, entonces el estudiante tiene el mismo que explorar y experimentar que le sirve de su imagen mental, unas imágenes que uno propone sirven mucho y otras no.”</p>	<p>Construcción autónoma del conocimiento a partir de la investigación y la reflexión.</p>	<p>Modelo pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>Componente teórico-musical y técnico</i></p>
<p>¿Permite que las necesidades particulares del estudiante modifiquen los contenidos del Syllabus? ¿Por qué?</p> <p>“Claro, porque el syllabus es una guía, el syllabus es un parámetro que utilizamos como para tener un orden en los procesos y tener como una limitante, como decir: listo, tú ya cursaste esto y pasaste a segundo, porque ya superaste ciertas necesidades y ciertas habilidades que tenías que tener para pasar este nivel.”</p>	<p>Enseñanza sujeta al plan curricular</p>	<p>Modelo pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p>	<p><i>Componente teórico y técnico</i></p>

<p>“...sin embargo, no sé, llega una persona a primer semestre que se ha ganado todo lo concursos de música andina colombiana, ¿para qué o cuál es la razón por la cual yo voy a darle un pasillo o un bambuco o bueno cualquiera los géneros de la música andina? no digo que no sirva, sirve, pero tiene que argumentarse se desde otro punto y lo mismo desde el canto lírico, aquí llegan chicos con una experiencia en el coro de la filarmónica, ya han sido solistas a hacer arias antiguas ¿para qué?, o sea, el ya pasó por eso, ya tiene las habilidades sobre eso, entonces yo tengo que enfocarme en lo que él puede hacer en este momento.</p>	<p>Importancia de los afectos, intereses y valores particulares del estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>componente teórico y técnico</i></p>
<p>¿Tiene en cuenta la personalidad del estudiante y sus intereses para la selección y enseñanza del repertorio?</p> <p>“Sí, yo por lo general no obligo a nadie a repertorios, a menos que sean cosas que ellos no conozcan, si me llega gente muy lírica le permito que me proponga repertorios, entonces, yo por lo general les pido tres o cuatro obras de lo que les corresponde cantar en el semestre, yo escucho y de ahí elegimos entre los dos y lo mismo</p>	<p>Conocimiento enciclopédico del contexto sociocultural de las obras seleccionadas y sus autores.</p>	<p>Modelo pedagógico Tradicional (Modelo Académico)</p>	<p><i>componente técnico e interpretativo</i></p>

<p>pasa con lo popular, sino que me gusta mucho que lean antes de proponer, entonces, investiguen contexto sociocultural, histórico, referentes, escojan tres o cuatro, me las propongan, yo les propongo otras cuatro y de esas seis u ocho canciones u obras que vayan de aquí para allá, decidimos que vamos a cantar.”</p>	<p>Selección del repertorio en consenso con el estudiante.</p>	<p>Modelo Pedagógico escuela Activa (Modelo Comunicativo Lúdico)</p>	
<p>¿Cómo articula el conocimiento previo del estudiante, con la adquisición del nuevo saber?</p> <p>“Eso es lo importante, a mí me gusta mucho las primeras clases preguntar para usted que es apoyo, para usted que es mecanismo, qué es resonancia, que es falsete, que es voz de cabeza que es mezcla, uno sabe mucho, ellos no saben nada y de ahí parto, si siento que hay algo que corregir, pues lo hago, si siento que hay algo que es cierto, es verdad, pero pueden haber otras opciones, pues le incluyo esas otras opciones y si estamos en la misma línea, pues seguimos. Con lo de las opciones es importante entender que nos ha regido mucho la palabra “no” en el canto, entonces todo está mal, no haga eso, no haga eso, no haga eso y yo personalmente no voy con eso, porque a mí me parece que cada cosa que usted aprende y que tiene en su propiocepción es importante, es útil</p>	<p>Articulación del conocimiento previo, con el nuevo saber.</p>	<p>Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p><i>Componente teórico-musical y técnico</i></p>

<p>y de repente no es que este mal simplemente está mal ubicada.”</p>			
<p>¿Cómo promueve la investigación sobre el instrumento vocal y la reflexión frente a los diferentes problemas de tipo técnico?</p> <p>“Yo los invito mucho a leer, pero en una época donde todo está en un clic es bastante... o sea, hay que enseñarlos a leer, porque pues ellos le creen a cualquier Wikipedia, o a cualquier cartillita que haya por ahí, de algún loco que escribió, entonces hay que ir a bibliografías mucho más serias y esa clase de cosas, sin embargo es difícil, yo no sé, nuestra sociedad es carente de lectura y eso dificulta mucho la investigación, como lo dije ahorita yo les pido siempre, con todo estudiante que tú veas mío sabe que a comienzos de semestre me tiene que enviar un ensayo sobre los géneros y estilísticas que va a revisar, pero, es casi que si no les pone uno una nota condicional no lo hace. Lo otro que a mí me parece que es súper importante es ver shows, ir a conciertos, involucrarse en el medio musical bogotano y estando en una ciudad con tanta música nadie va a conciertos, nadie pisa un escenario a menos que esté allá parqueado, pero no desde el</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Construcción autónoma del conocimiento a partir de la investigación y la reflexión. • El estudiante es investigador de los componentes científicos del instrumento (observación-reflexión-acción) • Análisis problemático de la cultura y contexto actual. 	<p style="text-align: center;">Modelo Pedagógico Escuela Activa (Modelo Complejo)</p>	<p style="text-align: center;"><i>(Componente teórico-musical, técnico e interpretativo)</i></p>

<p>público que es donde uno aprende demasiado no, hablando con esas personas, eso también es investigación y creo que pobre bastante pobre esa situación.”</p>			
--	--	--	--

Análisis de resultados

El presente capítulo expone un análisis de la información recolectada a través de las observaciones y entrevistas, estimadas de acuerdo a las categorías y subcategorías definidas para el proyecto, teniendo en cuenta también las dimensiones de enseñanza-aprendizaje del canto (ver capítulo 5). De estas clasificaciones, se tomaron en cuenta los resultados de análisis referentes a la implementación de los dos modelos pedagógicos por parte de los maestros de canto de la Lic. en Música de la UPN.

Tabla 14

Análisis de información

MAESTRO	ANALISIS
<p>Maestro 1</p>	<p>Se evidencia gran inclinación hacia el Modelo Pedagógico Tradicional en la enseñanza de componentes teóricos y técnicos. Esto se refleja en el uso de la imitación en la impartición del saber; en la adquisición de información por parte del estudiante a partir del estudio enciclopédico y el seguimiento del plan curricular (Syllabus), aunque este último puede variar de acuerdo a las necesidades específicas de los estudiantes. Asimismo, el maestro demuestra la presencia de este modelo, por el rigor en el acondicionamiento físico del estudiante, prestando especial atención a la disposición del cuerpo en pro de la técnica del canto.</p> <p>Aunque en la línea estilística del maestro (lirica), existe un supuesto de enseñanza desde el modelo pedagógico tradicional, vale la pena añadir que en la impartición de conocimiento de orden técnico, también se vislumbran algunos rasgos del modelo Pedagógico Escuela Activa. Esto se evidencia en la motivación del maestro hacia la investigación y la reflexión en la práctica instrumental, la identificación de problemas del instrumento vocal y la búsqueda de posibles soluciones en el estudio personal del estudiante. En cuanto a la enseñanza del componente interpretativo, el maestro está ubicado dentro de este mismo modelo, pues busca que el estudiante se aproxime a las características históricas y socioculturales de las obras a partir de la</p>

	<p>investigación (Realización del guion interpretativo) con el fin de extraer los elementos aportantes del contexto de la obra, para la construcción de un discurso interpretativo.</p> <p>Según el análisis anterior y teniendo en cuenta las características de cada Modelo Pedagógico (ver tabla 1), la acción pedagógica del maestro tiene una mayor aproximación a una línea tradicional de formación, tomando algunos elementos del Modelo Pedagógico Escuela Activa, en pro de enriquecer su labor en la enseñanza del canto.</p>
<p>Maestro 2</p>	<p>La transferencia de los saberes teóricos-musicales y técnicos, a los campos de comprensión del estudiante, se realizan bajo las características del Modelo Pedagógico Tradicional, pues se evidencia el uso de la imitación, el lenguaje metafórico, la búsqueda del máximo control del cuerpo y el énfasis en el uso adecuado del instrumento vocal en la búsqueda del virtuosismo. Sin embargo, la maestra utiliza algunos recursos del Modelo pedagógico Escuela Activa como la motivación reflexiva frente a los avances de tipo técnico en el estudiante. En este orden de ideas, lo que obtiene la maestra, es una conjugación entre los dos modelos pedagógicos al enseñar los componentes técnicos, pues desde lo tradicional (imitación, control del cuerpo, etc.) expone los conceptos para que, una vez el estudiante se acerque a la experiencia, inmediatamente se inicie un proceso de observación y reflexión sobre el resultado, llevándolo a la fase de interiorización y apropiación del saber.</p> <p>Por otro lado, un aspecto a resaltar sobre la acción pedagógica de la maestra, es la gran importancia que le atribuye a los afectos y valores particulares del estudiante. Para ella, es de gran relevancia el equilibrio emocional, pues este aspecto interviene en la disposición del estudiante frente al aprendizaje, en el avance de tipo técnico, pero sobre todo, en el desarrollo interpretativo de las obras. Este rasgo de tendencia humanista, se encuentra ubicado en el Modelo Pedagógico Escuela Activa y juega un papel importante en el quehacer pedagógico de la maestra, pues con él, consigue un contraste</p>

	<p>interesante entre el rigor de lo tradicional y la importancia del Ser, desde lo activo.</p>
<p>Maestro 3</p>	<p>La enseñanza de los componentes teóricos-musicales y técnicos, se realizan desde un enfoque tradicional en primera instancia. Esto quiere decir que la adquisición de conocimientos y el desarrollo de destrezas técnicas instrumentales, se llevan a cabo desde la ruta trazada por la maestra, convirtiéndose el estudiante en receptor pasivo del saber, rasgo característico del Modelo Pedagógico Tradicional.</p> <p>Dentro de estas mismas dimensiones, (teórica y técnica), se puede observar una intención por parte del maestro: la de modelar en el estudiante un acercamiento hacia la autoconciencia corporal y la reflexión frente a los diferentes componentes de lo que él denomina “canto natural”, basado en un pensamiento de tipo activo (acción- reflexión). Sin embargo, en el discurso del maestro en referencia, se identifica una discrepancia en esa libertad de pensamiento, al dar una instrucción de fluidez basado en el modelo de la escuela activa, pero planteando las correcciones con un límite estructurado en el modelo tradicional. En algunos casos esta confrontación maestro-estudiante, puede llevar a una reflexión más profunda y a un perfeccionamiento de la técnica; pero que al ser ambiguo en ese planteamiento por parte del maestro, se puede desarrollar, por otra parte inseguridad y temor a ser propositivo en su aprendizaje.</p> <p>De acuerdo al análisis anterior, se puede señalar que el maestro se muestra partidario del Modelo Pedagógico Activo, pero aún conserva las estructuras tradicionales como criterio fundamental en su acción pedagógica.</p>
	<p>El maestro en referencia hace especial énfasis en el desarrollo de la técnica del canto a partir de la interpretación. Para él, los componentes de tipo técnico son comprendidos, interiorizados y apropiados, una vez el estudiante ha experimentado sensaciones relacionadas al texto y al contexto de la obra, es decir, si el estudiante logra comprender y sumergirse en las características musicales, en la intención de la historia que narra el texto y conecta sus</p>

<p>Maestro 4</p>	<p>emociones con estos componentes, entonces esto permite que algunos problemas y cuestionamientos de tipo técnico sean resueltos, para luego ser explicados desde la teoría.</p> <p>La conciencia corporal y espacial pensadas en el escenario, también es propuesta por el maestro, como una herramienta en la enseñanza del canto, pues al disponer el cuerpo en un espacio de posible acción artística, junto con la exploración de las diferentes emociones que enmarcan el texto de la obra, proporcionan al estudiante la posibilidad de experimentar, observar y reflexionar sobre diferentes fenómenos vocales y corporales.</p> <p>Lo anterior, está sujeto a las características del Modelo Pedagógico escuela Activa, específicamente relacionado al Modelo Comunicativo Lúdico, en donde se toma como base de la adquisición del conocimiento la acción, la vivencia y la experimentación y en donde la búsqueda de sensaciones aproximadas a la música, ofrecen al estudiante la posibilidad de construir su propia ruta para la adquisición de destrezas teóricas, técnicas y comunicativas.</p> <p>Por otro lado, es importante reconocer que en el proceso de enseñanza del maestro, también se encuentran presentes rasgos del Modelo Pedagógico tradicional, en lo que concierne al acondicionamiento físico y vocal y la imitación encaminada hacia las correcciones de tipo técnico.</p> <p>Se puede señalar entonces, que el maestro en referencia fundamenta su acción pedagógica en el Modelo Escuela Activa, tomando unos cuantos elementos del modelo Pedagógico tradicional.</p>
<p>Maestro 5</p>	<p>Para el maestro, la construcción del saber parte de la riqueza sociocultural que construye la estética de los diferentes géneros musicales. Para ello, es de gran importancia la investigación sobre el contexto de las músicas en estudio, tanto en sucesos históricos, como su repercusión en la actualidad desde los puntos de vista técnico, estético y cultural, pues esto aporta</p>

	<p>elementos a la construcción del discurso artístico y comunicativo del estudiante.</p> <p>Por un lado, el maestro se adhiere a elementos de la escuela tradicional para la impartición de conocimientos elementales del canto, tales como el acondicionamiento físico, resolución de problemas de afinación a partir del estudio riguroso de la obra en su estructura y la implementación del lenguaje metafórico en la definición de algunos conceptos fisiológicos del aparato fonador. Sin embargo, una vez el estudiante ha asimilado estas generalidades, el maestro se direcciona hacia el uso de los diferentes elementos proporcionados por el Modelo Pedagógico Escuela Activa, con el fin de nutrir estos conceptos desde una práctica instrumental razonada y reflexiva, que conlleve a la comprensión e interiorización de las diferentes posibilidades vocales.</p> <p>En este sentido, el maestro incentiva al estudiante a adentrarse en los diferentes ambientes de los géneros musicales desde la investigación, la observación y la reflexión; además de la búsqueda de un sentido estético que convoque al estudiante a hallar un gusto y un disfrute por la música en estudio. Así que para el maestro, no se trata de enseñar canto a partir de una obra descontextualizada, para posteriormente verificar un resultado en la adquisición del conocimiento, sino del estudio a profundidad del género del cual hace parte la obra, con el fin de generar en el estudiante la capacidad de cuestionar e indagar, no solo en la técnica del canto, sino en todo un fenómeno cultural en donde se encuentra inmersa la obra seleccionada.</p> <p>En este orden de ideas, el rigor en la técnica del canto para el maestro en referencia, no parte de métodos mecanizados y descontextualizados, sino de la agudeza y respeto hacia la cultura y la estética de los diferentes géneros seleccionados, lo cual ubica su acción pedagógica dentro del Modelo Pedagógico Escuela Activa, implementando muy pocas veces elementos del Modelo Pedagógico tradicional.</p>
--	---

Conclusiones

El desarrollo del presente documento, permitió en el investigador, un planteamiento de las teorías del aprendizaje y los modelos pedagógicos Tradicional y Escuela Activa, frente a la enseñanza del canto. Dichos modelos, no fueron configurados originalmente pensando en la educación artística, sino estructurados dentro de la visión de escuela, en las épocas a las que corresponden cada uno de ellos. Sin embargo, la indagación, observación y análisis de los mismo, con base en las tres dimensiones de la enseñanza-aprendizaje del canto seleccionadas (Teórico-musical, técnico e interpretativo), permite determinar que son aplicables para la enseñanza del canto. Por otro lado, los cuatro modelos de educación artística, también resultan congruentes con el desarrollo de la enseñanza de habilidades en la técnica del canto. Dicho esto, se puede concluir, que los dos modelos pedagógicos Tradicional y Escuela Activa, son convergentes con la pedagogía del canto.

A partir del análisis de las evidencias extraídas a través de los elementos de recolección implementados en la investigación, se puede determinar que dentro de las tres dimensiones de la enseñanza del canto (teórico-musical, técnica e interpretativa), existe una constante en los cinco maestro objeto de estudio, definidos de la siguiente manera.

1. Componentes teóricos-musicales: Adquisición de conocimiento a partir del modelo pedagógico tradicional. En los cinco maestros, se evidencia el uso de las características de dicho modelo, por tratarse de un rigor específico en las generalidades de conceptos aplicables a la técnica del canto. Esto conlleva a determinar que para la impartición conceptual de dichas generalidades, existe una inclinación hacia este modelo.

2. Componentes técnicos: En esta dimensión, se pueden conjugar los dos modelos pedagógicos. Uno de los resultados que llaman poderosamente la atención del investigador, es que los señalamientos de los modelos pedagógicos no están determinados por la línea estilística a la que corresponde cada maestro, es decir, lo tradicional no se evidencia únicamente en la enseñanza del canto lírico por pertenecer a un conjunto de saberes clasificados dentro de lo clásico; ni en lo popular están presentes únicamente los elementos que corresponden al Modelo Pedagógico Escuela Activa por abordar géneros y formas de cantar contemporáneos. En los dos estilos, se encuentran presentes los dos modelos y es el maestro el que determina la pertinencia en el uso de las características de cada uno, teniendo en cuenta los objetivos establecidos por la universidad a través del Syllabus y las necesidades para cada estudiante.

En este punto de los componentes técnicos, se puede determinar que los dos modelos son funcionales y necesarios. Por un lado, algunas características de orden tradicional resultan necesarias para el reconocimiento y la conciencia del instrumento en el desarrollo de destrezas técnicas, esto es, el acondicionamiento físico, acondicionamiento vocal, corrección por imitación y uso del lenguaje metafórico. Y por otro lado, el traslado del maestro hacia el modelo Pedagógico Escuela Activa, necesario para la experimentación, observación, reflexión y acción del estudiante, con miras a la construcción crítica de las destrezas de tipo técnico.

3. Componentes interpretativos: Generalmente, esta dimensión se aborda desde el modelo pedagógico Escuela Activa, pues su desarrollo está directamente relacionado con la investigación del contexto de las obras y la interiorización de dicha información, para que el estudiante logre involucrarse emocional y corporalmente con los temas propuestos y a partir de esto, su discurso artístico y comunicativo sea enriquecido.

Frente a esto, se concluye que ninguno de los dos modelos pedagógicos resulta ser nocivo para la enseñanza del canto: ni el maestro que tiene una mayor inclinación hacia el modelo pedagógico tradicional, se puede calificar como un docente rígido desactualizado, que no corresponda a las necesidades del mundo actual; ni el maestro que se inclina hacia el modelo pedagógico escuela activa, se puede calificar como carente de rigor. Los dos modelos son conjugables, aunque desde su epistemología pareciera que compitiera el uno con el otro; en la enseñanza del canto, se complementan.

En este orden de ideas, en la enseñanza del canto no se puede omitir lo tradicional, pues es a partir de este modelo que se establecen las generalidades de la técnica del canto que requieren rigor, y tampoco se puede omitir los componentes de la escuela activa, pues es partir de este modelo que el estudiante se hace protagonista del proceso de aprendizaje. Es por esto que se hace necesario, conocer los dos modelos pedagógicos y buscar la articulación de los mismos para dar cumplimiento, tanto a los objetivos establecidos por la universidad a partir del plan curricular, como a la satisfacción de las necesidades e intereses de los estudiantes en su particularidad.

Cada maestro participante, contribuyó desde su conocimiento, su trayectoria artística, su labor como docente, pero sobre todo, desde su disposición, al desarrollo de esta investigación; demostrando que la enseñanza del canto no se trata de una única forma, de una sola teoría, ni de un solo modelo, sino que por tratarse de un instrumento complejo en el que interviene la integralidad del estudiante, es necesario acudir a diferentes fuentes teóricas que configuren el hacer pedagógico del maestro de canto.

Anexos

Anexo 1

Maestro 1

En este espacio, se realiza observación al Maestro en su intervención pedagógica al estudiante. Los primeros minutos, son utilizados para el dialogo sobre un posible repertorio nuevo. El maestro sugiere una obra con la cual el estudiante está de acuerdo.

Seguido a esto, se inicia el acondicionamiento físico con ejercicios corporales, iniciando desde la cabeza. Para ello, el maestro se ubica frente al estudiante para indicar los movimientos que el estudiante debe seguir. Continúa con los hombros en la misma posición frente a frente. Para que el estudiante comprenda un poco más el ejercicio, el maestro menciona una “cuerda imaginaria”, que permite ser conscientes de la energía de los brazos. Este mismo ejercicio se realiza con extremidades inferiores. Este acondicionamiento físico se realiza de manera minuciosa. El maestro insiste al estudiante sobre la importancia de preparar el cuerpo para el canto.

Una vez terminados los ejercicios corporales, inician ejercicios de respiración. El primer ejercicio consiste en tapar una fosa nasal e inhalar por la otra, para luego invertir este orden en la exhalación. El maestro indica al estudiante un ejercicio en donde se debe inhalar poniendo los pies en punta (empinándose). En este momento el maestro se detiene para observar al estudiante y corregirle la postura. El estudiante debe inhalar y exhalar lentamente y luego cambiar la dinámica cuando el maestro se lo indique con una palma. Esto se repite varias veces.

Para los primeros ejercicios de vocalización, el maestro sugiere la reproducción de un sonido “redondo” y “profundo”, a partir del sonido de resonancia “om”. Esto se realiza en registro medio para luego descender. El maestro se detiene a explicar que lo anterior es conveniente, puesto

que la exploración de los agudos y graves, debe hacerse desde un registro cómodo para el estudiante.

Continúan los ejercicios de vocalización, utilizando la secuencia “angue-engue-ingui” utilizando los cinco primeros sonidos de la escala modulando de forma ascendente. El estudiante ya conocía este ejercicio, por lo que le maestro no tuvo necesidad de explicarlo. Al culminar este ejercicio, el maestro pregunta si el estudiante ha estado enfermo o con agotamiento vocal, pues nota que su voz esta algo “airosa” y “oscura”.

Continuando con el acondicionamiento vocal, el maestro realiza movimientos de las manos ubicándose de frente al estudiante, explicando una apertura vocal haciendo movimiento con las manos. Luego el estudiante, por su propia iniciativa, decide caminar en el salón, poniendo sus manos en la cabeza buscando sentir la resonancia en los sonidos agudos. Al no poder colocar la voz en sonidos graves con la vocal “o”, el maestro sugiere cantar la vocal teniendo el molde vocal de la “a”.

Seguido a esto, el maestro sugiere ejercicios de vocalización en la tonalidad de la obra de estudio, modulando de forma ascendente. También tiene en cuenta algunas consonantes con las que inicia la primera parte de la obra para realizar una aproximación a la dicción del idioma.

El estudiante conoce su instrumento de tal forma, que para cada ejercicio, el maestro no debe explicar minuciosamente lo que debe hacer. El estudiante propone también otra serie de ejercicios en busca de una mayor apertura y calidad sonora en los agudos.

Finalizando el acondicionamiento corporal y vocal, el maestro pide al estudiante revisar los métodos que están desarrollando, a lo que estudiante responde con una negativa en su estudio

debido a su disfonía. Ante esto, el maestro sugiere cuidados relacionados con la hidratación y descanso.

El estudiante junto con su maestro, han seleccionado un repertorio de 10 temas, los cuales revisaran en el transcurso del semestre, dando especial énfasis a los seleccionados para los exámenes parcial y final de canto. El maestro manifiesta que este repertorio ha sido seleccionado siguiendo el plan de estudio correspondiente para este semestre.

Para iniciar el estudio de repertorio dentro de esta clase, el estudiante selecciona un Recitativo. El maestro hace que el estudiante lea el texto con el fin de revisar la dicción y los acentos característicos del idioma. Se procede a cantar la primera parte de la obra; el profesor nota que el estudiante tiene “apretada” la voz y para esto, sugiere que se ubique frente al espejo cantando solo con vocales. Las correcciones se hacen a través de la imitación pero también a través de la reflexión del estudiante frente a su ejercicio.

Luego de la lectura del texto, el profesor propone realizar la melodía de la primera parte de la obra con “sirenas” mientras que el maestro lo acompaña haciendo cada nota de la melodía con el piano. Al llegar a los agudos, el estudiante tiene dificultades. Frente a esto el maestro sugiere que mientras realiza el ejercicio, el estudiante levante su mano para tener un efecto quinestésico sobre el sonido agudo. Para esto el maestro se ubica frente al estudiante y hace el ejercicio para que tenga una referencia visual. Una vez hecho este ejercicio, el maestro nota que el estudiante está débil en su apoyo diafragmático en el ejercicio anterior, haciendo que el estudiante se siente. Le hace una serie de acotaciones que llevan al estudiante a la reflexión de su mecanismo de apoyo. Como resultado de la reflexión, el estudiante reconoce inconveniente en el ataque o primer momento de la frase, corrigiéndose a sí mismo con la ayuda del piano.

En la observación al maestro Rodolfo, vale la pena hacer énfasis en sus movimientos de manos frente al estudiante. Pocas veces utiliza su voz para poner los ejemplos de lo que el estudiante debe hacer, usando recursos corporales más que vocales.

Una vez el estudiante inicia la obra cantando con el texto, se evidencia un resultado positivo respecto a los agudos. El maestro pide al estudiante tener en cuenta desde ya, las dinámicas propuestas en la obra.

En el avance del estudio de repertorio, el maestro no interrumpe al estudiante para corregirlo hasta que haya terminado una frase o una idea. Una vez concluye, el maestro procede a corregir afinación, apertura vocal, dinámicas y disposición corporal; esto lo hace utilizando frases como: “tenga la sensación de que la música camina”, refiriéndose a que debe hacer las frases más legato. Otro error que corrige utilizando movimientos corporales, es mantener el molde vocal y la disposición corporal una vez haya terminado una frase antes del intermedio instrumental para no perder conexión con la obra. Este final se hace en un agudo que al estudiante le cuesta y para lograrlo, el maestro sugiere que el estudiante levante los brazos y doble las rodillas.

Al finalizar la clase, el maestro pide al estudiante el guion interpretativo adelantado para las obras seleccionadas, esto con el fin de avanzar en la interpretación y el desarrollo de elementos técnicos.

En esta observación, el maestro se encuentra con tres estudiantes en una reposición. Realiza acondicionamiento corporal comenzando desde la cabeza hasta las extremidades inferiores, con ejercicios de rotación articular. Continúa con acondicionamiento vocal haciendo ejercicios por grado conjunto y triadas

Con la primera estudiante, revisan una de las obras del repertorio con la vocal “o” y luego con la vocal “i”. El maestro se detiene para corregir afinación y ritmo de unas de las frases. Para el avance en el aprendizaje de la línea melódica, el maestro “dibuja” la melodía con la mano en el espacio, haciendo que la estudiante imite este movimiento y cante.

En este proceso, también el maestro corrige el molde vocal que hace que el color “oscuro” no se mantenga. Para esto, sugiere que el estudiante se ayude con las manos poniéndolas en las mejillas, conservando así el molde.

Al finalizar la obra, el maestro le pregunta a la estudiante las sensaciones a las que se aproxima con la música y el texto, pues manifiesta que la siente desconectadas sus emociones, con la música que está haciendo. Le sugiere al estudiante realizar la guía interpretativa y memorizar el texto para lograr una conexión con el mensaje.

Con el segundo estudiante, realiza montaje de una obra, la cual no tiene clara por falta de estudio. El maestro sugiere al estudiante un estudio más consiente en casa, para que en el espacio de la clase, se pueda optimizar más el tiempo en cuanto a la técnica.

Una vez el estudiante tiene claro un fragmento de la obra, el maestro indica que su voz está muy “pequeña” por falta de proyección. Para abordar este problema, el maestro se ubica frente al estudiante, a una distancia de 4 mts. aproximadamente, simulando con las manos la acción de halar la voz del estudiante. Una vez comienza a cantar siguiendo estos movimientos, el maestro da la instrucción de cantar con más energía. Una vez el estudiante termina la frase, le explica que esa energía a la que se refiere, está relacionada con la disposición corporal, con la apertura vocal y con una imagen relativa a la llenura del espacio con su voz.

La manera en que el maestro corrige la disposición corporal del estudiante, es sugiriéndole mantener una postura “elegante”, que no tenga tensión en los hombros y que la posición del pecho sea “abierta”. Además de esto, realiza un gesto de bostezo para comprender la amplitud necesaria. Además de las sugerencias del maestro, el estudiante reconoce que la pérdida de su calidad vocal en los agudos, se debe a la falta de apoyo y apertura en su nota de paso.

En el avance de la obra, la estudiante pierde el eje tonal. El maestro menciona que aparte de la falta de estudio, perder ese eje también está relacionado con la no conexión con el texto, lo que hace también que su cuerpo no esté involucrado en la interpretación de la obra. La estudiante se compromete a estudiar la obra en casa.

Con la siguiente obra, el estudiante manifiesta no sentirse cómodo con el tempo y le enseña al maestro una versión más lenta. El maestro por su parte permite al estudiante hacerlo en el tempo más cómodo y explica que no afecta en nada la interpretación.

En esta obra, el estudiante se muestra inseguro y nervioso, lo que hace que su voz salga descontrolada. El maestro recomienda más estudio para que, al estar más seguro, se puedan enfocar en asuntos técnicos. En este diálogo, el estudiante manifiesta sentir cansancio vocal por su trabajo y el maestro recomienda reposo.

Para finalizar la clase, el maestro le pide traer para el próximo encuentro la traducción literal y contextual del texto de las dos obras, con el fin de desarrollar la guía interpretativa. Explica que es muy importante indagar sobre esta información para no solo cantar la obra, sino también contarla. Hace especial énfasis en que este repertorio no se debe preparar solo como ejercicio para presentarlo en un examen, sino que se debe preparar muy bien, pensando en la historia que narra y en los aportes interpretativos que puede brindar al estudiante. Frente a esto, el maestro anima a

la estudiante a estudiar más en casa. Hace énfasis en que el trabajo lo deben adelantar los estudiantes y que el maestro es solo un guía.

Maestro 2

La maestra inicia la clase realizando ejercicios de vocalización, usando grados conjuntos, triadas y escalas completas. Utiliza las consonantes “pr” (burbujas) y la combinación vocálica (ui) en orden ascendente y descendente. Una vez realizado el acondicionamiento físico, la estudiante inicia una de las obras leyéndola en la partitura, pero la maestra la detiene para corregir la colocación a través de la narración del texto. Ella manifiesta que la voz está muy “oscura” y explica a la estudiante que es por mantener la laringe muy baja; así que recurre a la voz hablada para corregir este movimiento inapropiado.

Una vez la estudiante inicia la narración del texto, la maestra insiste en disminuir el espacio, es decir, no bajar la laringe. De nuevo lo hace hablando y pregunta a la estudiante cuál es su voz de cabeza, llevándola a una reflexión frente a los diferentes resonadores (pecho y cabeza). Preguntas como: ¿Cuál es tu nota de pecho?, ¿Cuál es tu límite?, ¿Has explorado estos sonidos?; hacen que la estudiante se cuestione sobre las diferentes posibilidades vocales. Una de las posibilidades que la maestra menciona para lograr llegar a los agudos, es la inclinación del cartílago tiroideo. Al parecer, la estudiante comprende el concepto, pues realiza de nuevo el ejercicio aplicando la recomendación, dando como resultado agudos más “libres”.

La estudiante inicia de nuevo la obra avanzando sin ser interrumpida por la maestra. Al terminar un fragmento, la maestra Alexandra pregunta a la estudiante de nuevo si lo hizo con voz de pecho o cabeza, con el fin de llevarla a una reflexión acerca de sus resonadores. Sugiere entonces, volver a cantar el último fragmento indicando hacer un gesto de sonrisa para mejorar la calidad del sonido. Luego, realiza un ejemplo con voz hablada aguda como de “niña consentida”

o de “Mickey Mouse” para explorar el sonido de cabeza. Sumado a esto, mientras la estudiante imita estas sonoridades, la maestra le pide que incline su cuerpo hacia adelante y hacia los lados con los brazos estirados, con el fin de liberar tensiones.

En el avance de la obra, la estudiante no logra terminar una frase por falta de aire. Ante esto la maestra sugiere que se ponga las manos en la espalda para buscar la sensación de apertura en las costillas. Esto también hace que haya una mejor calidad de sonido, según comenta la maestra. Lugo de esta corrección, la maestra dice a la estudiante que su sonido está un poco “apretado” y añade además que es porque la laringe se subió, en un agudo de la frase melódica. Pregunta a la estudiante: “¿por qué crees que se sube la laringe?” llevándola a reflexionar sobre este movimiento involuntario.

Por otra parte, la maestra considera que las frases melódicas deben hacerse en legato. Para que la estudiante entienda de qué se trata, hace primero lo que la estudiante está cantando de manera exagerada, con el fin de dar énfasis al error, para luego corregirlo y que la estudiante imite esta nueva forma de fraseo. Una vez más, la maestra menciona que la voz se volvió a “cerrar”. La estudiante manifiesta no ser consciente de esto, a lo que la maestra responde con una motivación a la atención que debe prestar en el momento que la estudiante logra hacerlo correctamente y así reproducir el mismo sonido siempre. Al intentarlo de nuevo, la estudiante logra emitir el sonido esperado y frente a esto, la maestra pregunta cómo lo hizo para que a partir de la descripción, se interiorice los movimientos internos del instrumento.

Respecto a la interpretación, la maestra sugiere cantar un fragmento de la obra, con la sensación de enojo para darle carácter. La estudiante aun no canta la obra de memoria y según la maestra, es de gran importancia, pues al memorizar, durante la clase sólo se abordan aspectos de orden técnico e interpretativo. Al ver que la estudiante aun no logra conectar su cuerpo a la emisión

vocal, pregunta cómo es su tiempo de estudio. Ella responde diciendo que estudia en su casa voz baja mientras se aprende la música, pero la maestra solicita que su estudio sea más consciente, en un lugar apropiado para cantar con voz proyectada y movimientos corporales, pues esto optimiza la calidad vocal que se requiere.

Por último, ante la problemática de falta de estudio, la maestra también pregunta si el repertorio es de su gusto y por lo tanto le motiva a estudiar, a lo que la estudiante da una respuesta afirmativa, comprometiéndose a buscar optimizar su tiempo de estudio en lugares apropiados-

Observación 2: Antes de comenzar la rutina de acondicionamiento vocal, la maestra pregunta a la estudiante sobre su estado de ánimo y su cuadro de ansiedad, a lo que la estudiante responde que se ha sentido mucho mejor. La maestra comenta los efectos que estos estados surten en el canto, por tratarse de un instrumento interno en el que intervienen las emociones. Se da inicio a los ejercicios de vocalización, utilizando grados conjuntos descendentes con el juego de vocales “u-i”. La maestra solicita a la estudiante ponerse en cunclillas cerrando los puños cuando está emitiendo el sonido y relajándolos mientras se efectúa la modulación. Esto con el fin de darle más “cuerpo” al sonido desde el apoyo.

Al notar que la estudiante tiene dificultades con el ejercicio, la maestra se detiene para explicar la importancia del equilibrio emocional para el canto. Ella describe al cantante como un solo instrumento, por lo tanto no se puede desligar la acción fonatoria con las emociones, los pensamientos y lo fisiológico. Menciona además que el cantante debe velar, no solo por la salud física, sino también por la emocional y enriquecer su confianza día tras día. Se realiza el mismo ejercicio por grado conjunto mientras que la maestra menciona la palabra “confianza” en cada modulación, para motivar a la estudiante.

Al revisar la primera obra del repertorio, la maestra solicita que se realice con solfeo, pero la estudiante tiene dificultades al parecer por falta de estudio. La maestra Alexandra le sugiere a la estudiante preparar la música en sus tiempos de estudio, para que en la clase se puedan abordar temas de orden técnico e interpretativo. Sin embargo, la maestra ayuda a la estudiante a resolver los problemas de solfeo acompañando la melodía con el piano.

Cuando han finalizado, la maestra da la instrucción de hacerlo de nuevo pero con la sílaba “vi”, con el fin de disminuir “oscuridad” a la voz y colocarla más al frente. Frente a esto, la estudiante manifiesta que al tener más brillo, siente que no es su voz, pues su voz hablada es “oscura”; pero la maestra la invita a explorar nuevas sonoridades, (así no las sienta naturales), que le permitan enriquecer el montaje de las obras.

Luego de esta reflexión, se revisa el idioma del texto (alemán), pero a la estudiante se le dificulta, manifestando que no es de su gusto. Sin embargo intentan leer frase por frase, corrigiendo la dicción por imitación, grabando audios para estudio en casa. Seguido, se realiza lectura del texto con el ritmo propuesto en la partitura. Por último, la maestra sugiere la traducción del texto para lograr una interpretación coherente con la idea del mismo.

Maestro 3

Se da inicio a la clase, seleccionando el repertorio abordado para el segundo corte. El estudiante manifiesta que solo quiere cantar repertorio lírico, puesto que en el primer corte, se hizo solo popular. Se da inicio al condicionamiento vocal a través de un ejercicio propuesto por la maestra, el cual consiste en la producción de sonidos con “burbujas” (uso de las consonantes p y r simultáneamente), pero el estudiante manifiesta no poder hacer este ejercicio, así que sugiere hacerlo solo con la “R”.

La maestra pregunta en donde siente la circulación del aire, pero el estudiante no logra explicarle con certeza su sensación, así que la maestra se detiene y se le acerca para explicarle que contiene tractos en donde el aire circula y que debe dejar que esa circulación se haga de manera natural. Se cambia el ejercicio por las vocales “ui” con segundas mayores ascendentes y descendentes. En este ejercicio la maestra sugiere al estudiante emitir las vocales sin deformar el molde vocal, pues nota que la “i” suena como una “e”.

Se hace especial énfasis en la circulación del aire en el esternón y no presionar intencionalmente. Se cambia el ejercicio por la combinación de vocales “ia”, pero para la maestra, aún hay una deformación de las vocales. Así que ella realiza el ejercicio para que el estudiante observe e imite.

Seguido a esto, la maestra Marisa hace una reflexión sobre la comodidad del cuerpo al momento de cantar, pues eso permite que el aire circule naturalmente: “el aire debe estar muy tranquilo dentro de ti. Tu cuerpo debe estar muy cómodo”. A partir de esta premisa, la maestra se acerca al estudiante y señala su pecho y abdomen, imitando el paso del aire hasta llegar a la laringe, que es donde se produce el sonido. La maestra pide al estudiante observar su cuerpo mientras canta el ejercicio y menciona que el cuerpo del cantante habla, no solo para transmitir un mensaje al público, sino también para expresar comodidad, incomodidad, tensiones, enfermedades, etc. Así que pide al estudiante que mientras relaja el cuerpo, perciba el movimiento del aire tanto en la inhalación como en la exhalación y la emisión del sonido.

Por otro lado, dentro de esta misma reflexión, la maestra lleva al estudiante a ser consciente de su diafragma, sugiriéndole no hacer presión o fuerza para que no haya una tensión en el esternón ni en la laringe. Para buscar esta sensación, la maestra pide al estudiante que cierre los ojos y

busque la sensación de “flotar” para poder liberar todas las tensiones de su cuerpo y aun del diafragma.

Continúan con el ejercicio “ia” en segundas mayores, teniendo en cuenta estos parámetros de acondicionamiento físico y corporal, pero la maestra lo detiene, pues nota que su voz no tiene volumen ni “cuerpo”. Ante esto la maestra pide que deje el sonido más libre en la zona nasofaríngea. Se cambia el ejercicio con la vocal “o” en las mismas segundas mayores ascendentes y descendentes. En los sonidos agudos, al estudiante le cuesta mantener la conciencia corporal sobre la cual se había reflexionado anteriormente. Así que la maestra insiste en el cambio de molde vocal; para ella la forma de la “o” debe mantenerse en cualquier registro. Para ayudar al estudiante a corregir, pide que no haga vibratos mientras el ejercicio para que el sonido salga más “cristalino”

La maestra hace énfasis en que el cuerpo responde a lo que el estudiante decide hacer. Si decide hacer una “o” con el molde que corresponde, el cerebro manda esa orden al cuerpo, el cual responde. Si no está sucediendo, es porque el cuerpo ya está acostumbrado a hacerlo de otra manera y se debe desaprender. La maestra usa el término “descolgar” para referirse al sonido que no está al frente sino atrás, realizando un movimiento horizontal en la apertura de la boca. Así que para corregir que las vocales no suenen diferentes a su molde, ella menciona que la vocal se dice en los pliegues y solo es necesario que el tracto esté libre. El estudiante logra corregir basado en las sugerencias de la maestra, pero ella hace otra acotación respecto al abdomen del estudiante, pues lo nota bloqueado. Para que el estudiante tenga claridad en lo que la maestra le solicita, ella realiza el error de manera exagerada para luego corregirlo, buscando que el estudiante lo imite.

El siguiente ejercicio, se realiza con la frase “yo te querré mi amor” en grado conjunto ascendente y descendente. Frente a este ejercicio el estudiante logra articular las reflexiones

anteriores. La maestra sugiere buscar el centro del cuerpo para lograr un equilibrio. Ante esto, el estudiante manifiesta que, por la subjetividad del instrumento, se crean mapas mentales y para él, la emisión de la voz se siente adelante, a lo que la maestra responde que ese es un buen camino, pues la ruta para el canto es sentir, pensar y hacer.

Seguido a esto, la maestra explica el recorrido del oxígeno en los seres vivos: “El oxígeno entra para darte vida, pero debes eliminar el dióxido de carbono. En el canto está saliendo este dióxido, déjalo salir. Cantar es vida, no te contamines con tu dióxido de carbono, todo esto para decir que debes dejar salir el aire. Conclusión todo es vida y muerte, todo es equilibrio”. La maestra hace esta reflexión porque nota que el estudiante no está dejando salir el aire libremente y por lo tanto no hay proyección en su voz.

La maestra insiste en los movimientos naturales del cuerpo para cantar. Ella menciona que el cantante viene programado desde el vientre de su madre para realizar ciertos movimientos y que la enseñanza del canto no puede modificar esa naturalidad. Para explicar dichos movimientos, la maestra usa sus manos explicando la apertura y la sensación de libertad que debe tener el estudiante en su laringe y cavidades nasofaríngeas.

Luego del acondicionamiento físico y vocal, se da inicio al estudio del primer tema del repertorio, un Huapango. Para esto, se hace una escucha del tema y luego el estudiante comienza a cantar. La maestra interviene para sugerir al estudiante que no lo debe hacer atrás, sino que debe conservar los parámetros de la vocalización, es decir, el canto natural. En este sentido, el estudiante manifiesta, que siente más comodidad haciéndolo de la manera que propone el intérprete del audio y que él lo siente atrás, pero la maestra le pide que lo haga adelante para que la voz tenga mayor calidad. Vuelven a revisar la vocal “o”, porque la maestra considera que se está deformando el

molde y eso hace que la voz se “caiga” para atrás. Ella hace una comparación con la forma de cantar de Vicente Fernández y menciona que no es sano deformar las vocales.

Frente a esto se produce un dialogo entre el estudiante y la maestra, pues ella sugiere que al deformar la vocal, el estudiante se encuentra incómodo, a lo que el estudiante responde que no siente dicha inconformidad. La maestra insiste y reitera que hay incomodidad aunque él no sea consiente. Sin embargo, el estudiante desarrolla el tema como la maestra sugiere.

Al llegar al fragmento de los falsetes (característicos del huapango), la maestra sugiere que se deben hacer adelante desde el canto natural. El estudiante realiza el falsete imitando un poco lo que escucha en el audio y frente a esto la maestra insiste en que no se debe hacer de esta forma, pues al tener una apertura de “bostezo”, se alteran los componentes del canto natural que deben estar presente siempre. Una vez hecho el falsete, se realiza la siguiente frase con voz plena y el estudiante manifiesta incomodidad, pues siente que esta “golpeando”. Frente a esto, el mismo estudiante tiene la iniciativa de reflexionar sobre lo que está sucediendo con la voz. A esta reflexión, la maestra añade que una vez terminado el falsete, el estudiante puede hacer un calderón para pasar a la voz plena, con el fin de pensar lo que debe hacer.

Retomando un poco el tema del falsete, la maestra sugiere al estudiante hacerlo de manera proyectada y que para lograr esto, debe pensar en lo que está haciendo su abdomen, ella pide al estudiante que piense en la “profundidad” de su zona abdominal con el fin de proyectar.

Para el siguiente tema, se realiza un ejercicio de escucha con el audio de la canción. Luego de esto, el estudiante canta y pregunta a la maestra si lo está haciendo correctamente. Ante esta pregunta, la maestra responde que depende de cómo él lo sienta porque es muy importante cómo el cuerpo esta se está involucrando al cantar. El estudiante manifiesta que se siente bien.

El estudiante olvida un fragmento de la canción. La maestra sugiere realizar imágenes pre verbales, es decir, la combinación de gestos con movimientos de manos, esto con el fin de contar la historia y enriquecer la interpretación. Ella afirma que cuando a un texto no se le da vida, se convierte en un ejercicio automático que no transmite nada. El estudiante sigue la instrucción, pero al no estar conectado aun con el mensaje del texto, la maestra se pone frente a él y le repite en varias ocasiones “no te creo” con el fin de motivar al estudiante a conectar más sus emociones con el texto y la técnica del canto. Finalmente el estudiante logra esa conexión.

La maestra sugiere que otro factor aportante a la interpretación de la canción, es analizar a la autora. Ella es afrodescendiente y aunque la maestra no está insinuando que la imite, si le pide que la observe y que tenga en cuenta su contexto socio cultural para que él pueda extraer elementos que aporten a la construcción de su propia versión e interpretación del tema.

Por otro lado, la maestra sugiere que el estudiante omita algunos arreglos u ornamentos como glisandos, melismas y variaciones melódicas, pues considera importante estudiar el tema con notas reales. Más adelante considera pertinente la inclusión de estos arreglos en la construcción de su propia versión.

Maestro 4

La maestra manifiesta antes de la observación que la estudiante ya viene con conocimientos previos y que a partir de ellos, se está construyendo el avance en la técnica vocal del canto lirico. Se da inicio a esta clase con ejercicios de acondicionamiento vocal usando triadas en ascenso y en descenso. Al llegar al registro agudo, la maestra sugiere a la estudiante una apertura más amplia para una emisión de sonido con mayor calidad.

Terminados los ejercicios, la maestra sugiere la revisión del repertorio que se va a presentar en el examen de primer corte. Para esto, la estudiante recibe un acompañamiento melódico en el piano, pues aún tiene dudas. La maestra corrige a la estudiante sin interrumpir la fluidez de la obra y una vez terminado el primer fragmento, hace correcciones de afinación y “colocación” de la voz a partir de movimientos en sus manos. Luego que la estudiante ha hecho la corrección, continúan con el estudio de la obra.

Al finalizar, la maestra pregunta a la estudiante si conoce la traducción del texto, a lo que responde con negativa. Para la comprensión del texto que permita una interpretación más fluida., la maestra reflexiona sobre las imágenes de la época en que fue escrito y explica que los poemas no se traducen de forma literal sino contextual para mayor comprensión. Además, ejemplifica a partir de una frase que se debe hacer con un carácter de autoridad, para que luego la estudiante imite el ejercicio. La estudiante procede a imitar lo que la maestra le sugiere, pero le cuesta y manifiesta que por ser pasiva en sus expresiones, no logra aun interiorizar la idea del texto.

Seguido a esto, la maestra hace especial énfasis al fraseo en legato y para esto realiza movimientos con las manos como ayuda visual para la comprensión de la estudiante. La maestra se detiene de nuevo para volver a enfatizar sobre la interpretación. Ella menciona que la mayoría de problemas técnicos son resueltos desde la interiorización del texto y la interpretación de la obra completa, es decir, la idea escrita y la música. “La finalidad del canto, es decir”, esta frase la maestra la menciona como premisa, pues para ella, si hay una narración entendida e involucrada con las emociones del cantante, fácilmente las tensiones que afectan el componente técnico, van disminuyendo.

En la revisión de la segunda obra, la maestra nota que se presenta el mismo problema con la interpretación y por ende, surgen problemas de tipo técnico como tensiones y falta de rigor en la afinación. Así que retoma la reflexión concerniente a la importancia de resolver estos problemas a partir de una conciencia interpretativa y para esto, menciona dos maneras de ver la interpretación: 1) Desde lo que el autor quiso plasmar y 2) lo que el intérprete añade a esa primera intención. Resalta que el cantante debe seguir la ruta del autor adoptando su discurso inicial, para luego, añadirle componentes de su propio discurso.

Otra forma en que la maestra propone al estudiante adentrarse en una buena interpretación de la obra, es buscar experiencias similares a la idea que se narra y tratar de llevar estas vivencias a lo que quiso decir el autor. Si esto no se da de forma literal, es decir, si no hay una experiencia que se pueda relacionar con el texto, entonces sugiere buscar experiencias diferentes, pero que sean aplicables a la obra.

Una vez que se dio claridad a los aspectos interpretativos, la estudiante comienza a cantar, acompañada en la línea melódica por el piano. Al finalizar el primer fragmento, la maestra sugiere cantar con sentimiento de resignación, ajustándose a lo que dice el texto. Ella propone el ejemplo para que la estudiante entienda cómo debe hacerlo. Sin embargo, la estudiante tiene problemas para reproducir lo que la maestra sugiere, pues se evidencia dificultad para conectar la voz con la interpretación. Ante esto, la maestra menciona: “La interpretación es la que da la técnica, no al contrario. La técnica no da la interpretación”.

A partir de esta premisa, se reitera que cantar es decir algo, contar una historia. La maestra entonces, comparte su experiencia de vida contando que había sido motivada a cantar porque “habían cosas que no podía decir hablando”. Así que lleva a la estudiante a reflexionar sobre la

importancia de adquirir destrezas técnicas a partir de analizar, vivenciar y sentir lo que el texto y la música sugieren.

Luego, la maestra hace una analogía frente al canto popular y la importancia de entender las diferentes músicas, la cultura y la vivencia del autor, concluyendo que la dinámica interpretativa se da en cualquier estilo. Cita como ejemplo, canciones populares que tienen estribillos con expresiones como “Oh”, llevando una línea melódica. Este tipo de intermedios posiblemente expresan una idea o por el contrario, son puestos como estrategia comercial por el autor. Pero cualquiera que sea la intención, la maestra concluye que cantar, es un acto de comunicar que no solo se realiza a través de un texto, sino que intervienen otros factores como los gestos y las acciones corporales en el escenario.

Maestro 5

Al iniciar esta observación, la estudiante manifiesta presentar cansancio vocal debido a su rutina con niños en la práctica pedagógica. La maestra le sugiere, iniciar un acondicionamiento vocal cómodo y suave, desde un ejercicio de tresillos en grado conjunto ascendente y descendente con la vocal “u”. Para buscar acondicionar el cuerpo, la estudiante camina en el salón levantando los brazos y haciendo movimientos circulares. Mientras se avanza con el ejercicio, la maestra explica que para el primer que va a ser abordado, se debe tener una apertura mayor en el coro y para esto, debe preparar dicha apertura desde el ejercicio de vocalización que se está realizando.

Seguido a esto, se inicia el estudio del primer tema. La estudiante manifiesta que se cansa mucho en el coro porque la respiración se acaba, pues en esta parte del tema hay mucho texto y frases que no se pueden cortar para tomar de nuevo aire. La maestra explica que no solo es por la falta de aire que se presentan inconvenientes, sino porque está cantando todo el fragmento con el límite de su voz de pecho. La maestra observa por otro lado, que la estudiante canta airosa y logra

los agudos con dificultad; así que insta a la estudiante a sobreponerse al cansancio y permitir que la voz salga con mejor calidad: “Piensa en que tu cansancio, no puede ser una opción técnica. Debes sobrepasar la situación de cansancio”

Al avanzar con el tema, la estudiante manifiesta que, tanto sus agudos como los graves, están en un punto de dificultad al cantar, pues su voz media es la que utiliza con comodidad. Frente a esto, la maestra sugiere la toma de decisiones desde el estudio personal constante, es decir, la estudiante debe explorar las diferentes posibilidades vocales dentro de estos extremos de su registro, buscando lo que sea más cómodo para ella y que se ajuste a la interpretación del tema.

En este punto de la interpretación, la maestra sugiere darle más intención desde la voz de mezcla y pide a la estudiante cantar de nuevo la frase dando mayor énfasis al apoyo para que su voz no suene débil. La estudiante sigue las instrucciones y efectivamente el problema es resuelto. Ante esto la maestra pide que la estudiante reflexione sobre lo que acaba de suceder, con el fin de interiorizar las acciones fisiológicas que permitieron optimizar la emisión vocal en este punto del tema.

La estudiante evidencia poca claridad en la línea melódica de una frase. La maestra la apoya desde el piano nota a nota explicando la resolución melódica y armónica que se presenta en este fragmento. La estudiante manifiesta que ha tenido confusiones en este punto, porque ha escuchado varias versiones que le proporcionan diferentes elementos melódicos. Así que la maestra sugiere que, aunque escuche varias versiones, es importante la construcción de su propia versión a partir de la comprensión y musicalidad propia, pues el apropiarse de su música, disminuye el riesgo de errar en la afinación. Se concluye que el problema de tener dudas melódicas (señala la maestra) es que se canta con inseguridad desde el principio de la obra, hasta el final.

Una vez hecha la reflexión, entre las dos definen una variación melódica para este fragmento, el cual repasan varias veces con el fin de memorizar. Esto se realiza con la ayuda del piano nota a nota y muy lento, teniendo en cuenta los intervalos entre cada nota.

Al llegar al coro del tema, la maestra resalta el buen trabajo que la estudiante realiza en cuanto a la resonancia de la voz, pero le sugiere que debe ser óptima en la respiración, para que ese avance no se pierda. Se presentan también dudas frente a la afinación y lo que sugiere la maestra, es variar la frase. Pero la estudiante manifiesta no querer dañar la música, es decir, pasar de Son Sureño, a sonar Pop. Sin embargo, la maestra insiste en intentarlo, así que le pide cantar nuevamente el coro como lo ha venido haciendo, para proponer nuevas posibilidades de fraseo.

Para el acompañamiento de este tema en el examen, la estudiante decide omitir una parte cantada, para que se haga con instrumentos y quede así como un intermedio. Revisando esta parte, la maestra marca el ritmo del Son para que la estudiante realice variaciones melódicas antes del intermedio, es decir, propone un rubato.

El siguiente tema, es un huayno que requiere otro tipo de colocación de la voz. La estudiante lo repasa de principio a fin, mientras la maestra aprueba sus agudos y el color de la voz. Esta canción se repasa solo una vez por la premura del tiempo.

Referencias Bibliográficas

Orozco, B, (sf). La descripción analítica: Criterios metodológicos. México. *Memoria electrónica. Ponencia*. Recuperado de: www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/

Álvarez, J.L. (2003), *Cómo hacer Investigación Cualitativa*. México. *Paidós Iberica*.

A. Ortiz (2013). *Modelos Pedagógicos y Teorías del Aprendizaje*. Cuba. *Ediciones de la U*.

Saldarriaga P., Bravo G., Rivadeneira M. La teoría constructivista de Jean Piaget y su significación para la pedagogía contemporánea. *Revista Electrónica Científica*. (2) p 130. (2016)

García M. (2014), Evolución de los métodos pedagógicos para la enseñanza de música a lo largo de la historia, *Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades*. 28. 147-159

Gomez M., Polanía N. (2008) *Estilos de Enseñanza y Modelos Pedagógicos: Un estudio con profesores del Programa de Ingeniería Financiera de la Universidad Piloto de Colombia (tesis de maestría)* Universidad de la Salle, Bogotá, Colombia.

Alessandroni, N. (2012) *El paradigma del diagnóstico en la pedagogía vocal contemporánea: orígenes y aplicaciones en la enseñanza de la técnica vocal*. *Repositorio institucional de la Universidad Nacional de la Plata*. P.2 La plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40695>

Alessandroni, N. (2014) *Estructura y Función en Pedagogía Vocal Contemporánea: Tensiones y debates actuales para la conformación del campo*. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, año 2, pp23-33. La plata, facultad de Bellas Artes UNLP

Mauléon-Stäheli, C. (2015). Arte y ciencia. Hacer y pensar la Pedagogía Vocal. *Revista De Investigaciones En Técnica Vocal*, 1, 78-87. Recuperado de <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2061>

Narváez, Eleazar (2006), Una mirada a la escuela nueva. *Educere* 2006, 10 (Octubre-Diciembre) : recuperado de:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35603508>> ISSN 1316-4910.

Subiría, J. (2004) *Los Modelos Pedagógicos*. Editorial Magisterio. Colombia.

Jorquera, M. (2010) Modelos Didácticos en la enseñanza Musical: El caso de la Escuela Española. *Revista Musical Chilena*. (214) pp 52-74. Recuperado de: <file:///C:/Users/ASUS/Documents/MONOGRAFIA/lecturas%20monografia/modelos%20musicales.pdf>

Calixto, P. (2015), Método Heurístico y su incidencia en el aprendizaje del álgebra (tesis de pregrado), *Universidad Rafael Landívar Facultad de Humanidades Licenciatura en la Enseñanza de Matemática y Física*, Guatemala.

