



MINISTERIO DE
educación

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA 

VICEMINISTERIO DE EDUCACIÓN SUPERIOR DE FORMACIÓN PROFESIONAL
VICEMINISTERIO DE EDUCACIÓN REGULAR

PROGRAMA DE FORMACIÓN COMPLEMENTARIA
PARA MAESTRAS Y MAESTROS EN EJERCICIO

PROFOCOM



Unidad de Formación No. 10

Educación Musical

**Música y educación musical
componentes de la educación integral**

(Educación Regular)

Documento de Trabajo



© De la presente edición:

Colección:

CUADERNOS DE FORMACIÓN COMPLEMENTARIA

Unidad de Formación No. 10

Educación Musical

Música y educación musical, componentes de la educación integral

Documento de Trabajo - Segunda Edición

Coordinación:

Viceministerio de Educación Superior de Formación Profesional

Viceministerio de Educación Regular

Dirección General de Formación de Maestros

Instituto de Investigaciones Pedagógicas Plurinacional

Unidad de Políticas Intraculturales, Interculturales y Plurilingüe

Redacción y Dirección:

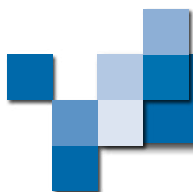
Equipo PROFOCOM

Cómo citar este documento:

Ministerio de Educación (2016). *Unidad de Formación Nro. 10 "Educación Musical - Música y educación musical, componentes de la educación integral"*. Cuadernos de Formación Continua. Equipo PROFOCOM. La Paz, Bolivia.

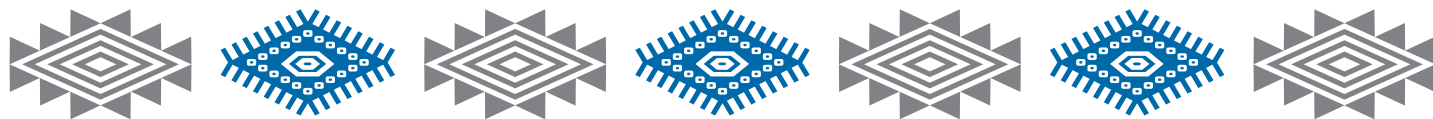
LA VENTA DE ESTE DOCUMENTO ESTÁ PROHIBIDA

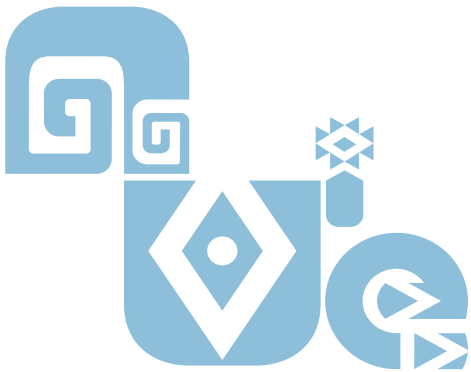
Denuncie al vendedor a la Dirección General de Formación de Maestros, Telf. 2912840 - 2912841



Índice

Presentación	3
Introducción	5
Objetivo Holístico	6
Criterios de evaluación.....	7
Uso de lenguas originarias	7
Momento 1	
Sesión Presencial.....	7
Tema 1	
La música tradicional en función de la educación integral	8
Preguntas Problematizadoras.....	8
Tema 2	
El Mundo Sonoro y la Educación Musical	15
Preguntas Problematizadoras.....	8
Momento 2	
Sesiones de Construcción Crítica y Concreción Educativa.....	22
I. Actividades de Autoformación	22
Lecturas de Trabajo para el Tema 1	23
Lecturas de Trabajo para el Tema 2	39
II. Actividades de Formación Comunitaria	57
III. Actividades de Concreción Educativa	57
Momento 3	
Sesión Presencial de Socialización.....	63
Producto de la Unidad de Formación.....	63







Presentación



El Programa de Formación Complementaria para Maestras y Maestros en Ejercicio PROFOCOM es un programa que responde a la necesidad de transformar el Sistema Educativo a partir de la formación y el aporte de las y los maestros en el marco del Modelo Educativo Sociocomunitario Productivo y de la Ley de la Educación N° 070 “Avelino Siñani - Elizardo Pérez” que define como objetivos de la formación de maestras y maestros:

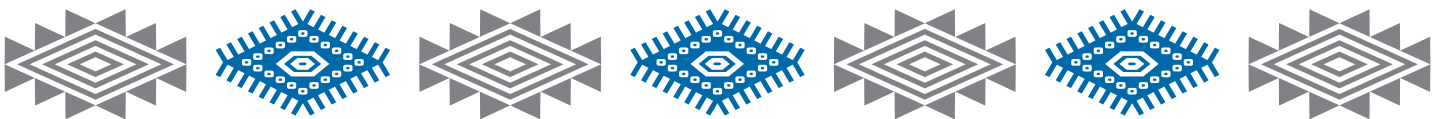
1. Formar profesionales críticos, reflexivos, autocríticos, propositivos, innovadores, investigadores; comprometidos con la democracia, las transformaciones sociales, la inclusión plena de todas las bolivianas y los bolivianos.
2. Desarrollar la formación integral de la maestra y el maestro con alto nivel académico, en el ámbito de la especialidad y el ámbito pedagógico, sobre la base del conocimiento de la realidad, la identidad cultural y el proceso socio-histórico del país. (Art. 33)

Así entendido, el PROFOCOM busca fortalecer la formación integral y holística, el compromiso social y la vocación de servicio de maestras y maestros en ejercicio mediante la implementación de procesos formativos orientados a la aplicación del Currículo del Sistema Educativo Plurinacional, que concrete el Modelo Educativo Sociocomunitario Productivo aportando en la consolidación del Estado Plurinacional.

Este programa es desarrollado en todo el Estado Plurinacional como un proceso sistemático y acreditable de formación continua. La obtención del grado de Licenciatura será equivalente al otorgado por las Escuelas Superiores de Formación de Maestras y Maestros (ESFM), articulado a la apropiación e implementación del Currículo Base del Sistema Educativo Plurinacional.

Son las Escuelas Superiores de Formación de Maestras y Maestros, Unidades Académicas y la Universidad Pedagógica las instancias de la implementación y acreditación del PROFOCOM, en el marco del currículo de formación de maestras y maestros del Sistema Educativo Plurinacional, orientando todos los procesos formativos hacia una:

- “Formación Descolonizadora”, que busca a través del proceso formativo lidiar contra todo tipo de discriminación étnica, racial, social, cultural, religiosa, lingüística, política y económica, para garantizar el acceso y permanencia de las y los bolivianos en el sistema educativo, promovien-



do igualdad de oportunidades y equiparación de condiciones a través del conocimiento de la historia de los pueblos, de los procesos liberadores de cambio y superación de estructuras mentales coloniales, la revalorización y fortalecimiento de las identidades propias y comunitarias, para la construcción de una nueva sociedad.

- ✿ “Formación Productiva”, orientada a la comprensión de la producción como recurso pedagógico para poner en práctica los saberes y conocimientos como un medio para desarrollar cualidades y capacidades articuladas a las necesidades educativas institucionales en complementariedad con políticas estatales. La educación productiva territorial articula a las instituciones educativas con las actividades económicas de la comunidad y el Plan Nacional de Desarrollo.
- ✿ “Formación Comunitaria”, como proceso de convivencia con pertinencia y pertenencia al contexto histórico, social y cultural en que tiene lugar el proceso educativo. Esta forma de educación mantiene el vínculo con la vida desde las dimensiones material, afectiva y espiritual, generando prácticas educativas participativas e inclusivas que se internalizan en capacidades y habilidades de acción para el beneficio comunitario. Promueve y fortalece la constitución de Comunidades de Producción y Transformación Educativa (CPTe), donde sus miembros asumen la responsabilidad y corresponsabilidad de los procesos y resultados formativos.
- ✿ “Formación Intracultural, Intercultural y Plurilingüe”, que promueve la autoafirmación, el reconocimiento, fortalecimiento, cohesión y desarrollo de la plurinacionalidad; asimismo, la producción de saberes y conocimientos sin distinciones jerárquicas; y el reconocimiento y desarrollo de las lenguas originarias que aporta a la intraculturalidad como una forma de descolonización y a la interculturalidad estableciendo relaciones dialógicas, en el marco del diseño curricular base del Sistema Educativo Plurinacional, el Currículo Regionalizado y el Currículo Diversificado.

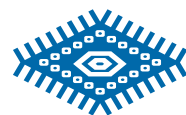
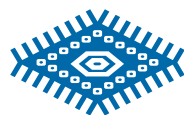
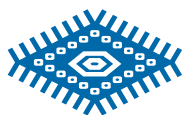
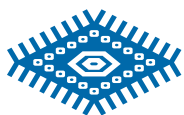
Este proceso permitirá la autoformación de las y los participantes en Comunidades de Producción y Transformación Educativa (CPTe), priorizando la reflexión, el análisis, la investigación desde la escuela a la comunidad, entre la escuela y la comunidad, con la escuela y la comunidad, hacia el desarrollo armónico de todas las potencialidades y capacidades, valorando y respetando sus diferencias y semejanzas, así como garantizado el ejercicio pleno de los derechos fundamentales de las personas y colectividades, y los derechos de la Madre Tierra en todos los ámbitos de la educación.

Se espera que esta colección de Cuadernos, que ahora presentamos, se constituyan en un apoyo tanto para facilitadores como para participantes, y en ellos puedan encontrar:

- ◆ Los objetivos orientadores del desarrollo y la evaluación de cada Unidad de Formación.
- ◆ Los contenidos curriculares mínimos.
- ◆ Lineamientos metodológicos, concretados en sugerencias de actividades y orientaciones para la incidencia en la realidad educativa en la que se ubica cada participante.

Si bien los Cuadernos serán referencia básica para el desarrollo de las Unidades de Formación, cada equipo de facilitadores debe enriquecer, regionalizar y contextualizar los contenidos y las actividades propuestas de acuerdo a su experiencia y a las necesidades específicas de las maestras y maestros.

Roberto Aguilar Gómez
MINISTRO DE EDUCACIÓN





Introducción



A partir de la Unidad de Formación N° 10 se trabajan aspectos más concretos que orientan la aplicación del Modelo Educativo Sociocomunitario Productivo, a través del desarrollo de los elementos curriculares en las Áreas de Saberes y Conocimientos bajo la perspectiva del sentido de los Campos de Saberes y Conocimientos.

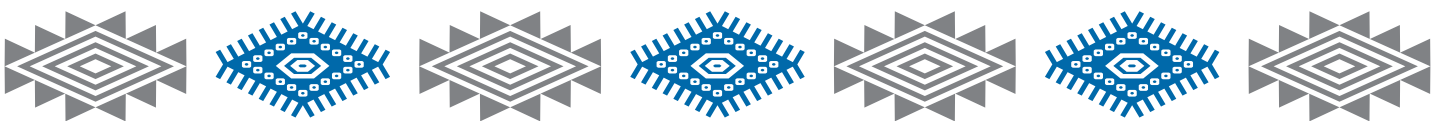
En ese sentido, la Unidad de Formación está orientada a continuar con el desarrollo de los elementos curriculares del Modelo Educativo relacionados al enfoque de las Áreas. Con esta finalidad, el abordaje de los conocimientos se enmarca en la metodología desarrollada en las anteriores Unidades de Formación que parte de la problematización, en este caso, del Área de saberes y conocimientos y de la propia práctica y experiencia educativa de la maestra y maestro participante; el momento de la problematización esta complementado con lecturas de trabajo propuestas en cada uno de los temas (estas lecturas tienen que ser abordadas de manera crítica y reflexiva pues son instrumentos que permiten a la maestra y maestro participante generar su propia reflexión, propuestas y conclusiones, a partir de su experiencia).

Con base en estas orientaciones, las Unidades de Formación de las Áreas de Saberes y Conocimientos están organizadas en tres temas; en cada tema se abordan determinados conocimientos o contenidos del Área que se desarrollan de acuerdo a las orientaciones realizadas en el párrafo anterior. Además la presente Unidad de Formación plantea las orientaciones de trabajo para los momentos de la Sesión Presencial (8 horas), Sesiones de Construcción Crítica y Concreción Educativa (138 horas) en sus actividades de Formación Comunitaria, Autoformación, Concreción Educativa; Sesión Presencial de Socialización (4 horas) y el Producto.

Si bien las Facilitadoras y Facilitadores poseen formación en alguna especialidad y nivel (primaria, secundaria o inicial), deben abordar su trabajo de manera general; por ello, deben conocer el sentido y la estructura de la Unidad de Formación de manera que guíen y orienten adecuadamente la realización de las actividades de la presente Unidad de Formación.

Al inicio de la Sesión Presencial de 8 horas, al presentar la Unidad de Formación, la o el Facilitador debe explicar con claridad lo siguiente:

1. La importancia de trabajar a través de la problematización de las Áreas y nuestra práctica educativa.



2. El sentido crítico con que debe abordarse las lecturas de trabajo a partir de la problematización del texto de lectura en función de las preguntas propuestas.
3. Las áreas de saberes y conocimientos tienen que trabajarse de modo articulado respondiendo al sentido de los Campos y al enfoque del MESP.

La **problematización de las Áreas** se trabajará a través de preguntas problematizadoras y otras actividades relacionadas a la práctica educativa de la o el maestro; problematización de los contenidos del área para su apropiación crítica; problematización de los contenidos de las áreas en función de su vínculo con la realidad. Esta forma de abordar los conocimientos o contenidos de las áreas de saberes y conocimientos debe dar lugar al debate, reflexión y discusión sobre los temas planteados en el desarrollo de la Unidad de Formación y plasmarse en la práctica educativa de maestras y maestros en el desarrollo de las clases con las y los estudiantes.

Es necesario profundizar y problematizar las áreas y sus contenidos desde su articulación con las otras áreas de saberes y conocimientos; por ello se plantean actividades que se orientan a esta articulación en el Momento 2 de Concreción Educativa.

Las **lecturas de trabajo** propuestas deben ser abordadas de manera crítica y problemática; no se trata de leer de manera pasiva, repetitiva o memorística; éstas deben apoyar en la profundización del debate y discusión. No tienen la función de dar respuestas a las preguntas realizadas, sino, son un insumo o dispositivo para que maestras y maestros aperturen el debate y profundicen el análisis de los temas abordados.

Como se ha indicado en párrafos anteriores estas lecturas deben ser cotejadas con nuestras propias prácticas y experiencias para generar conclusiones, explicaciones e interpretaciones de los temas abordados.

Con base a estas explicaciones e indicaciones metodológicas se iniciará con el desarrollo de la presente Unidad de Formación.

En la Sesión Presencial de 8 horas las maestras y maestros participantes trabajarán organizados por Áreas de Saberes y Conocimientos; en las Sesiones de Construcción Crítica y Concreción Educativa (138 horas), será importante trabajar en las Comunidades de Producción y Transformación Educativa y en Sesión Presencial de Socialización (4 horas), la actividad se organizará por áreas de saberes y conocimientos o por las CPTes, según las necesidades para un adecuado desarrollo de la sesión.

Objetivo Holístico

Profundizamos la comprensión y el análisis crítico de la cronología del arte europeo impregnados en los contenidos o conocimientos de las Artes Plásticas y Visuales en nuestros pueblos y naciones, problematizando nuestras experiencias y prácticas educativas relacionando con lecturas de diferentes autores, a través del desarrollo de actitudes de trabajo cooperativo y respeto mutuo, para generar nuestras propias conclusiones que contribuyan a la transformación de la educación.



Criterios de evaluación

SABER: *Profundizamos la comprensión y el análisis crítico de la cronología del arte europeo impregnados en los contenidos o conocimientos de las Artes Plásticas y Visuales en nuestros pueblos y naciones:*

- ◆ Relación de los contenidos con los diferentes aspectos de la realidad.
 - ◆ Explicación de los temas desarrollados desde diferentes puntos de vista.
- Utilización de conceptos y categorías de los temas tratados en el análisis y reflexión de los diferentes temas.

HACER: *Problematicando nuestras experiencias y prácticas educativas relacionando con lecturas de diferentes autores:*

- ◆ Reflexión crítica sobre su práctica educativa.
- ◆ Análisis comparativo de las formas de enseñanza tradicionales, las formas de enseñanza emergentes del Modelo Sociocomunitario Productivo y las lecturas realizadas.
- ◆ Recuperación crítica de su experiencia como maestra o maestro.

SER: *A través del desarrollo de actitudes de trabajo cooperativo y respeto mutuo:*

- ◆ Colaboración entre participantes.
- ◆ Respeto a la opinión de las y los demás participantes.

DECIDIR: *Para generar nuestras propias conclusiones o teorías que contribuyan a la transformación de la educación:*

- ◆ Generación de conclusiones emergentes de la confrontación de la experiencia propia y las lecturas realizadas.
- ◆ Explicación adecuada de las realidades educativas practicadas de forma tradicional.

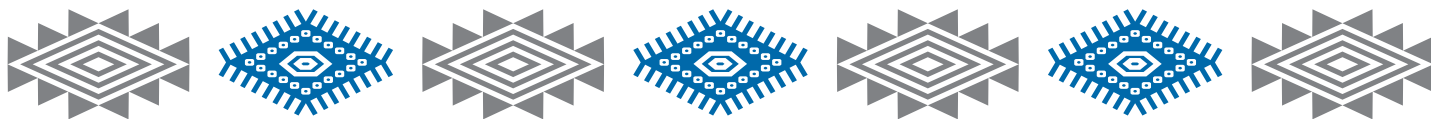
Uso de lenguas originarias

El uso de la lengua originaria debe realizarse en los tres momentos del desarrollo de la Unidad de Formación; de acuerdo al contexto lingüístico se realizarán conversaciones, preguntas, intercambios de opiniones, discusiones y otras acciones lingüísticas aplicando la lengua originaria.

MOMENTO 1:

Sesión Presencial (8 horas)

En esta sesión las y los maestros participantes trabajan organizados por Áreas de Saberes y Conocimientos realizan las siguientes actividades.

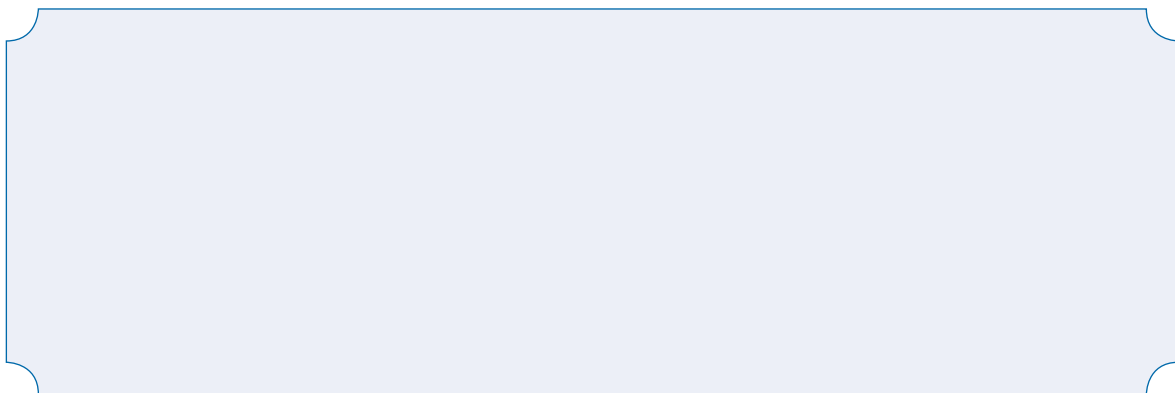


TEMA 1: La música tradicional en función de la educación integral

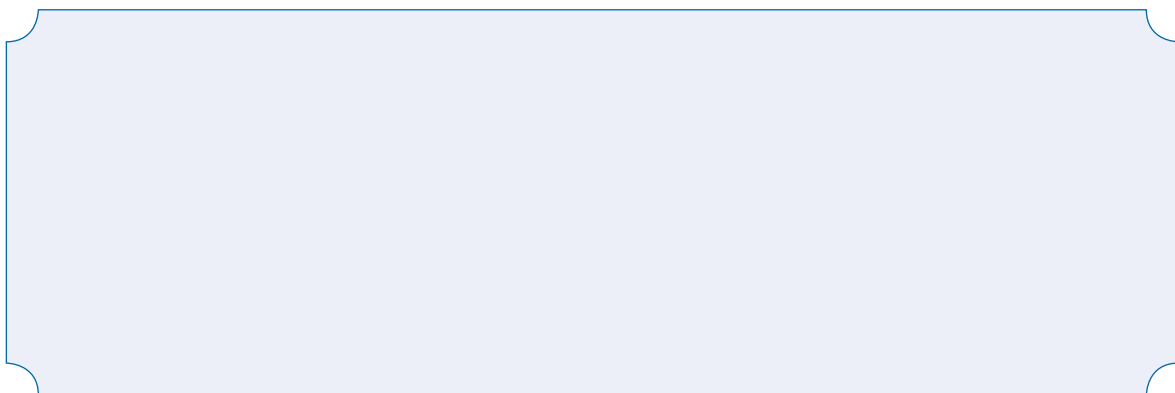
Las preguntas que tenemos a continuación nos deben ayudar a reflexionar sobre los temas tratados en cada una de ellas:

Preguntas problematizadoras

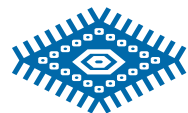
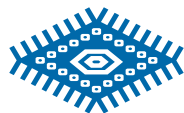
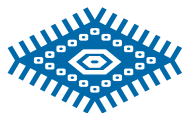
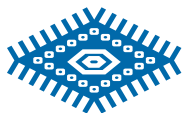
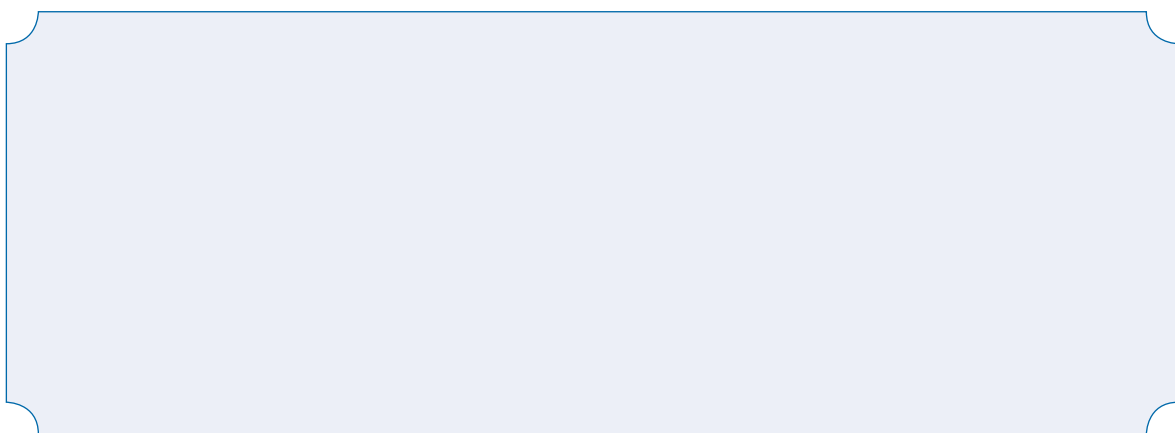
1. ¿Qué características presenta la música ancestral o autóctona producido por nuestras comunidades indígena originarias?



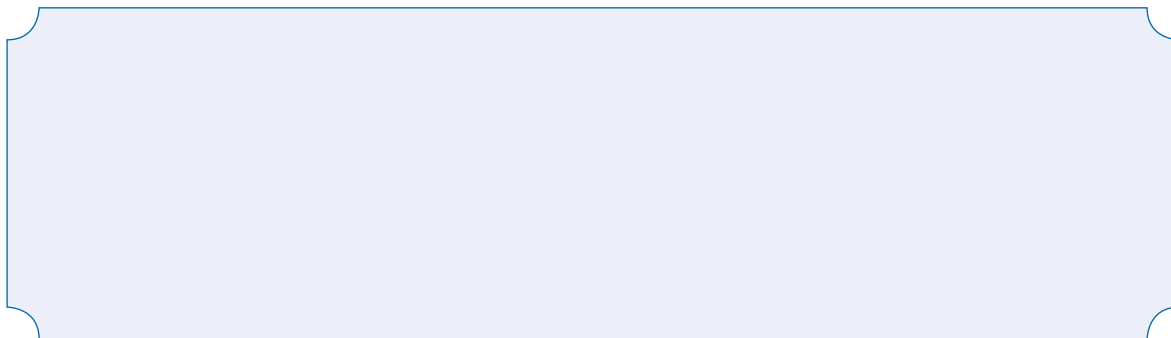
2. ¿Qué evidencia se tiene sobre la práctica y producción de la música elaborada por nuestros ancestros?



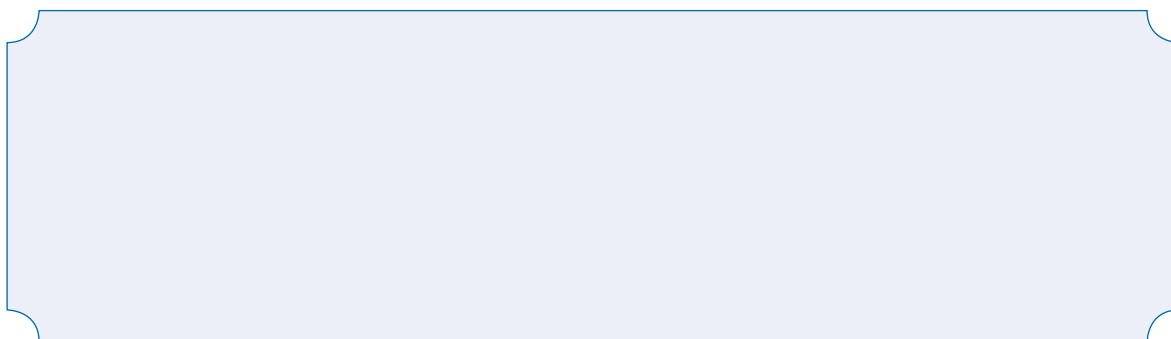
3. ¿Cómo contribuye la naturaleza en la creación de la música?



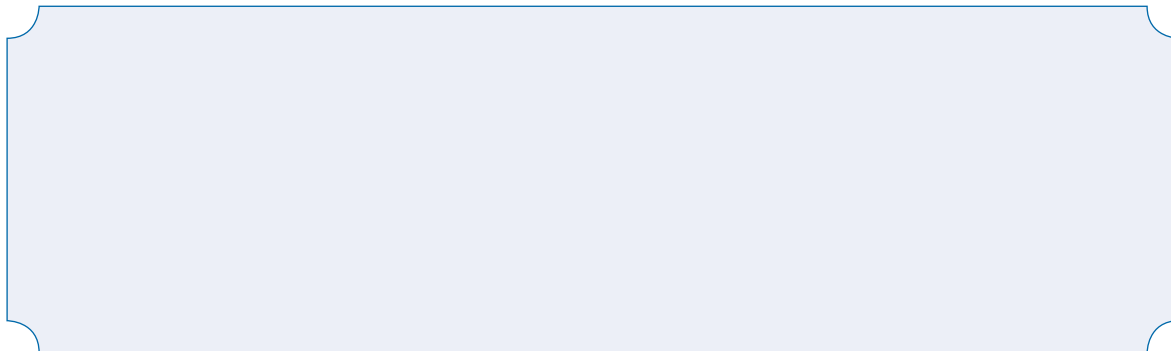
4. Considerando la historia de la música, ¿Qué aportes relevantes identificamos en el proceso de la formación del ser humano?



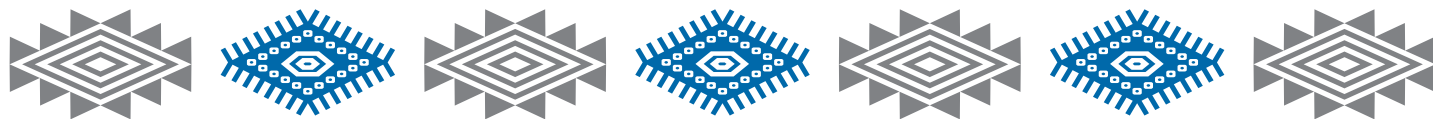
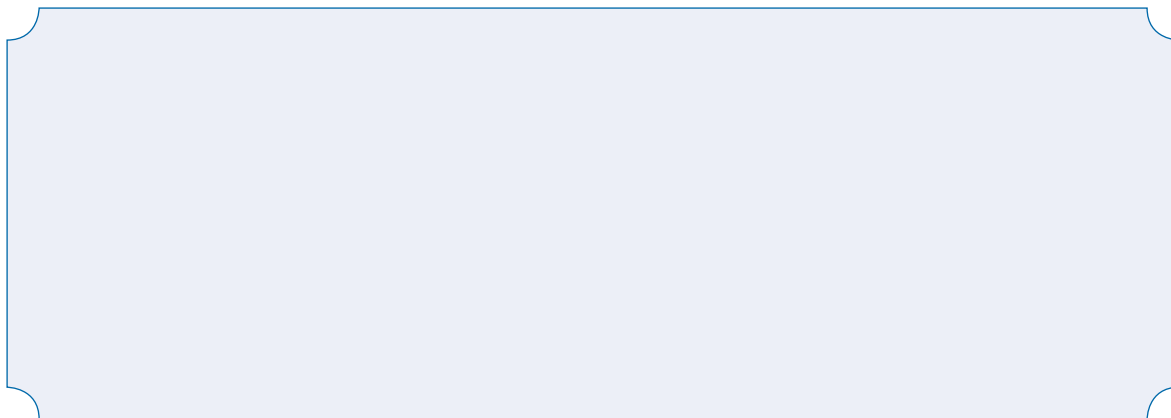
5. ¿Cuál es el análisis crítico que tenemos sobre la música durante el período de la Colonia?



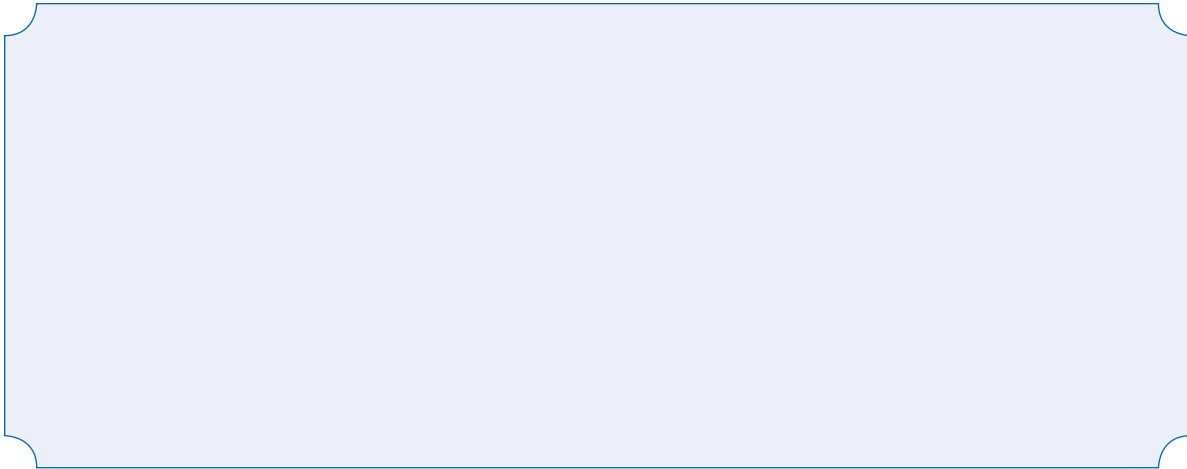
6. Desde tu experiencia ¿Qué implicancia tiene la música en la formación integral del ser humano?



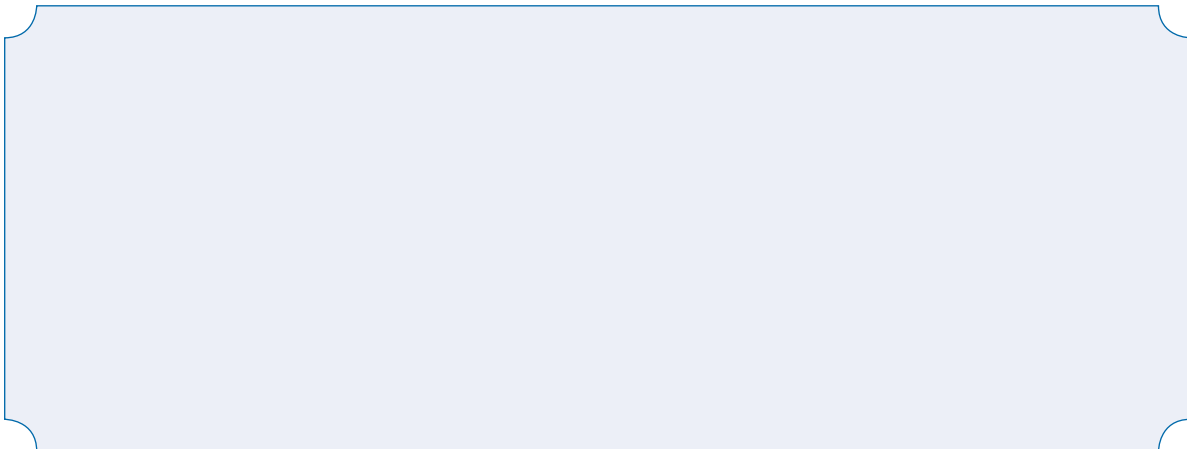
7. ¿Cómo influye la música en la actitud de las personas?



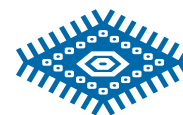
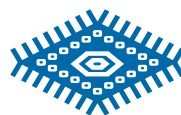
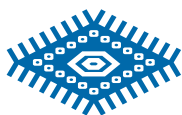
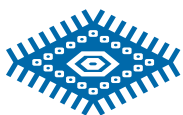
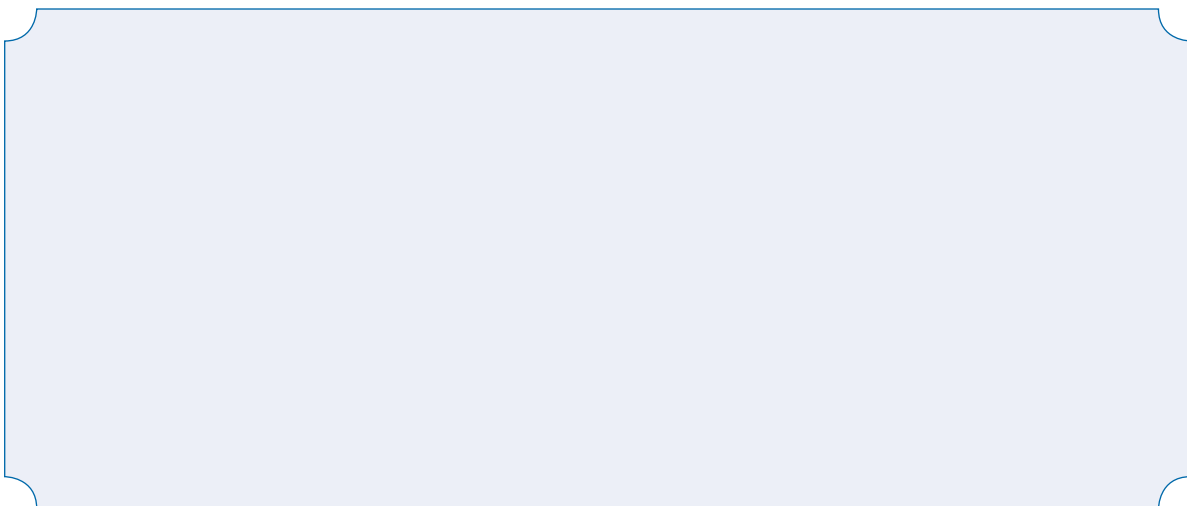
8. ¿La música originaria, folklórica, popular y académica; tienen las mismas intencionalidades en la comunidad y la sociedad?



9. ¿Cómo motivamos a las nuevas generaciones para que se interesen por el mensaje y sentido de la música de nuestros ancestros?



10. ¿Cómo ayuda la música a las personas con capacidades diferentes?



Lectura 1

PANORAMA DE LA MÚSICA TRADICIONAL*Joaquín Díaz, Barcelona 1997*

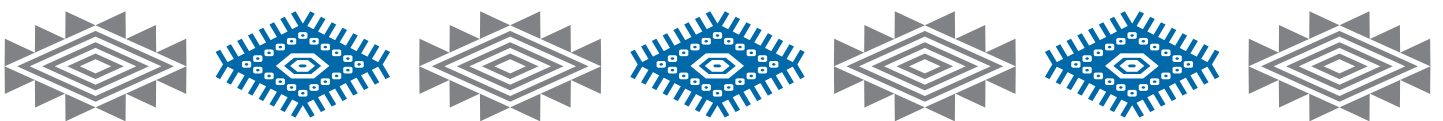
La música tradicional es aquella que, procediendo de diferentes fuentes, ha llegado hasta nuestros días, principalmente con el concurso de especialistas cuya actuación –sea para crear, sea para difundir lo creado– va constituyendo lo que se podría denominar “estilos”, en una forma de interpretación que identifica al grupo cultural de donde procede.

La música tradicional se ha mantenido con preferencia en el medio rural y a su estudio se han dedicado, desde mediados del siglo pasado, antropólogos, etnólogos y musicólogos, y, aunque en los últimos 50 años la sociedad mostró poco interés por estas formas del pasado, hoy día sin embargo crece el acercamiento a este patrimonio cultural cuyo contenido puede ser utilizado con gran provecho en la educación básica del individuo.

El estudio de la música tradicional

Podemos considerar música tradicional toda aquella que, sirviendo para diferentes actividades (danza, baile, canción...) y teniendo una antigüedad más o menos remota, ha llegado hasta nuestros días gracias al concurso individual y colectivo de la comunidad en la que se interpreta. En esa música se encuentra con frecuencia las claves para la mejor comprensión del “estilo” musical de ese grupo étnico, estilo que se ha ido formando con la acumulación de un repertorio adecuado a la idiosincrasia musical de la zona, con la evolución natural de esos cantos y melodías al contacto inevitable con otras tendencias y modas musicales – orales o escritas –, y con la acción caprichosa o arbitraria de los propios intérpretes o creadores que aplican a todo ese repertorio su particular visión de la música. Así pues, estamos ante un corpus extenso (no todas las personas tienen por qué coincidir exactamente en sus gustos), diverso (los gustos de los intérpretes influyen muchas veces en la elección y selección de lo que se va a cantar) y representativo (todas las canciones interpretadas por los miembros) de una comunidad de forma tradicional están “tocadas” de ese espíritu o “estilo” que las caracteriza y les da una personalidad particular, es decir, las identifica con la gente que las posee como patrimonio cultural.

Desde mediados del pasado siglo ha ido creándose una necesidad –sobre todo en determinados sectores del mundo académico–, de acercarse a ese patrimonio, estudiar sus causas, su evolución, su importancia en la vida social y su tipología. A esa tarea innegablemente ardua y muchas veces incompleta, se han dedicado investigadores desde las distintas áreas de conocimiento en que desarrollaban su actividad. Músicos, literatos, filósofos, sociólogos, antropólogos, han ido abriendo con su trabajo nuevos caminos para comprender mejor en su integridad el fenómeno de la música tradicional. La sociedad rural, menos proclive a los cambios provocados por las modas y más aferrada a un complejo mundo de creencias, ritos y costumbres que creaban un entramado difícil de destejer, ha sido la habitual depositaria de ese legado y por tanto el tipo de población elegido por los investigadores para realizar su trabajo de campo, particularmente a través de unos personajes especializados en la comunicación y transmisión de todo ese mensaje musical en quienes la comunidad depositaba, por así decirlo, la responsabilidad de entregar a



las nuevas generaciones el repertorio musical. Esas personas dotadas de un buen oído, una voz llamativa, una habilidad instrumental o una facilidad para la coreografía, a veces añadían también a sus cualidades la de ser “inventores” o creadores de la tradición, introduciendo de forma natural en el corpus conocido sus propias composiciones que encajaban perfectamente dentro del “estilo” tradicional y pasaban pronto a engrosar la colección heredada.

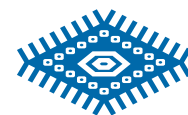
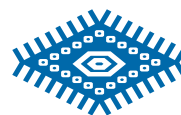
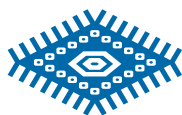
El repertorio tradicional

Así pues podríamos llamar repertorio tradicional al conjunto básico de las diferentes expresiones literarias y musicales que, siguiendo un esquema similar y repetido (producción del tema, interpretación, divulgación, aceptación) responden a un “estilo” común. En el proceso para la formación de ese repertorio, en el que lógicamente intervienen distintos tipos de especialistas (versificador local, músico ambulante, etc.) se producen dos formas de actuación que condicionan la renovación –y en muchos casos la conservación– de aquel corpus: la creación y la repetición. En la primera, como fácilmente se deducirá, el especialista crea o inventa, dentro de un cauce conocido, una composición aplicable a una circunstancia o finalidad concretas; ese “dentro de un cauce conocido” significa ni más ni menos que el creador utiliza formas poéticas y musicales familiares que constituyan un armazón o estructura sobre los que se mueve con facilidad (versos de ocho sílabas, rimas asonantes, frases musicales que oscilan dentro de determinados intervalos y en modos confirmados por la propia costumbre, etc.). Esta estructura tiene pilares fijos; muletillas conocidas, repetidas y funcionales cuyo resultado ante un auditorio se conoce de antemano por ser la parte más tradicional de todo el procedimiento de creación; fórmulas hechas y acuñadas, sobre todo de tipo literario, que condensan pensamientos o resumen, en pocas y eficaces palabras, situaciones que, de otro modo, necesitarían una explicación más prolija.

La segunda forma de actuación es la repetición. Hay buenos especialistas en la difusión del repertorio que jamás han creado; su labor más innovadora consistiría en sustituir o alterar algunas expresiones del texto o de la melodía, produciendo así las variantes correspondientes que dan origen a las versiones, verdadera “piedra de toque” del repertorio tradicional. Como se habrá podido adivinar, ambas formas de actuación –creación y repetición–, no son incompatibles en una sola persona, pudiendo llegar a ser sincrónicas siempre que aceptemos como marco para esa sincronía no el instante concreto de la procreación sino un período de tiempo algo más amplio en el que cabrían holgadamente las dos situaciones.

Los especialistas y la creación

Nuestra época –y por tal entendemos aquella que abarca el lapso de tiempo correspondiente a las cuatro generaciones que pueden llegar a convivir– ha tenido escasos y esporádicos ejemplos de “especialista creador”. Desde hace cincuenta años se viene repitiendo un repertorio cada vez más reducido y, según las zonas, ni siquiera representativo. A los jóvenes que han venido formando grupos para la interpretación de la música y poesía del llamado tipo folklórico, les ha faltado habitualmente el aliciente de la de la creación para evitar que el peligro de que la costumbre se convirtiera en monotonía con sus correspondientes y funestas consecuencias por todos sospechosas. El problema principal es que quienes han formado tales grupos eran, normalmente, de extracción urbana y por tanto poco habituados al contacto con ese estilo cuya asimilación es tan importante para el especialista tradicional. De otra parte, ni siquiera



artificialmente conocían la estructura de diferentes géneros cuya referencia les habría permitido crear “intuitivamente” sobre fórmulas ya decantadas.

Soluciones de futuro

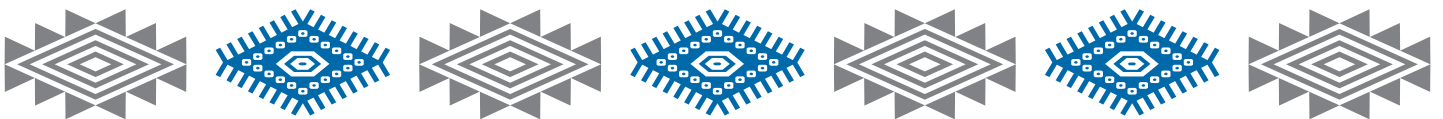
Se impone (todavía estamos a tiempo), que los jóvenes conozcan, no sólo la música denominada pop (por cierto bien cercana a fórmulas folklóricas sajonas) sino las fórmulas más elementales de su propia cultura, utilizadas con acierto en un pasado no tan lejano y susceptibles de ser renovadas, ampliadas y reelaboradas por las nuevas generaciones.

Una información sobre cultura tradicional menos retórica y más llena de contenido produciría un resultado sorprendente, ya que permitiría a los jóvenes crear dentro de esquemas culturales propios y de fácil referencia sin necesidad de recurrir a fórmulas foráneas con raíces extrañas. En esa información, naturalmente, tendrían mucho que ver los medios de comunicación, publicando referencias más y mejor elaboradas y desenmascarando intereses exclusivamente comerciales. Sin embargo existe un divorcio patente entre la mentalidad de quienes tienen a su cargo la programación de cadenas de televisión y radio y los gustos de la sociedad en general; aquellos parecen rechazar cualquier propuesta de programa que tenga que ver con la tradición por considerarlo reflejo de un mundo anticuado y poco vendible. Mientras esto sucede, es cada vez mayor la demanda social por cualquier información que se refiera a fiestas, costumbres o cultura oral; es decir, por todo aquello que suponga un conocimiento o reconocimiento del propio patrimonio. Ante esta disparidad de criterios habría que preguntarse qué postura adoptan los responsables de estos medios de comunicación, sobre todo los públicos. Ya no cabe hablar falazmente de que esos temas no interesan, pues conciertos, reuniones y convocatorias multitudinarias testimonian lo contrario. Hay más bien un prejuicio hacia determinadas formas musicales y coreografías que se alzaron como prototipo del género en tiempos pasados y que, sin embargo, ni son representativas ni constituyeron más que una pequeña parte del extensísimo fondo que la tradición abarca y que, como he repetido muchas veces, todos los jóvenes tienen derecho a conocer.

El profesor y la escuela

Muchos trabajos sobre la tradición oral se han venido realizando durante estos últimos años gracias a la iniciativa de profesoras y profesores de institutos que instaban a sus alumnas y alumnos a conocer el folklore preguntándolo directamente a sus propios familiares en casa (sobre todo a los más mayores). Esto o la curiosidad juvenil pueden constituir motivos ideales para sacar de su mutismo a la generación que, actualmente, más recuerda y retiene elementos tradicionales.

En otro orden de cosas, el mundo de los niños y niñas siempre fue propicio a la creación y recreación de temas tradicionales; no en vano era la niñez la mejor época de la vida para aprender canciones, leyendas o cuentos que después se conservarían a lo largo de la existencia para transmitirse por último en la madurez o en la postrera edad. Sin embargo en nuestros días, este mágico mundo de conocimientos ha sufrido una evolución acerca de cuyo alcance aún no podemos opinar, pero que varía sensiblemente el panorama con respecto al de hace unos años; por una parte han desaparecido juegos y canciones de índole comunitaria, entre ellos todos los



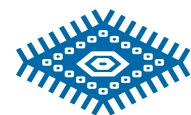
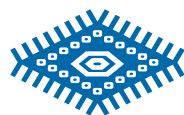
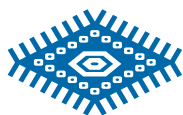
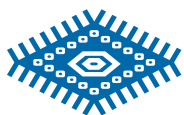
que contribuían a una formación cívica o colectiva de los niños y niñas. Han desaparecido esas reglas de juego cuya observación era un anticipo de las normas o leyes que después regirían la sociedad adulta. No es que los niños y niñas de ahora tengan más posibilidades de delinquir en el futuro al verse privados de esos preceptos, sino que el respeto a una serie de puntos y su acatamiento eran una práctica forma de hacer entender el acatamiento a prescripciones comunes; se respetaban los turnos, se respetaban con paciencia soluciones dependientes sólo de la suerte y, lo más importante a mi modo de ver, se participaba en muchos juegos en los que la competición brillaba por su ausencia. Ciertamente se han inventado nuevas diversiones, no faltaba más, pero casi siempre de carácter preferentemente individual y sin canciones o textos que puedan ser coreados. Los niños y niñas, y aun algunos maestros y maestras de hoy día, prefieren recibir canciones y juegos de la televisión antes que aceptar la existencia de cientos de temas similares, decantados por la tradición. Además hay que tener en cuenta que la mayor parte de los sonnetes, cancioncillas, retahílas y fórmulas para jugar utilizados en la cultura oral contienen las bases rítmicas y sonoras de un lenguaje (el de cada grupo cultural) cuya importancia para el desarrollo posterior de la locución o el acento son elementales. Aquí no sólo no se ha creado, como se hizo en otros países, un sistema eficaz que introdujera el folklore musical en las escuelas a través de un aprendizaje sencillo y entretenido, sino que además se ha ido haciendo perder poco a poco el interés a los maestros y maestras y, con ello, la posibilidad de que los pequeños tengan ese contacto beneficioso con su pasado cultural.

Integración de la tradición en la vida

En cualquier caso no conviene que todo este material del que hemos hablado se le ofrezca a los niños y niñas como algo ajeno a sus vidas; como algo lejano y desvinculado de su entorno: una segunda educación contrapuesta a la moderna, a la de hoy en día. Adquiere así la cultura un carácter antifolclórico que en realidad no tiene. El lenguaje con todas sus formas de expresión, los ritos, las costumbres y, sobre todo, ese modo de afrontar la existencia sin hacer tabla rasa del pasado y procurando respetar lo precedente como legado precioso de nuestros antepasados, debe servirnos para el presente. No esperemos sin embargo soluciones extraordinarias milagrosas; el esfuerzo ha de ser personal y común.

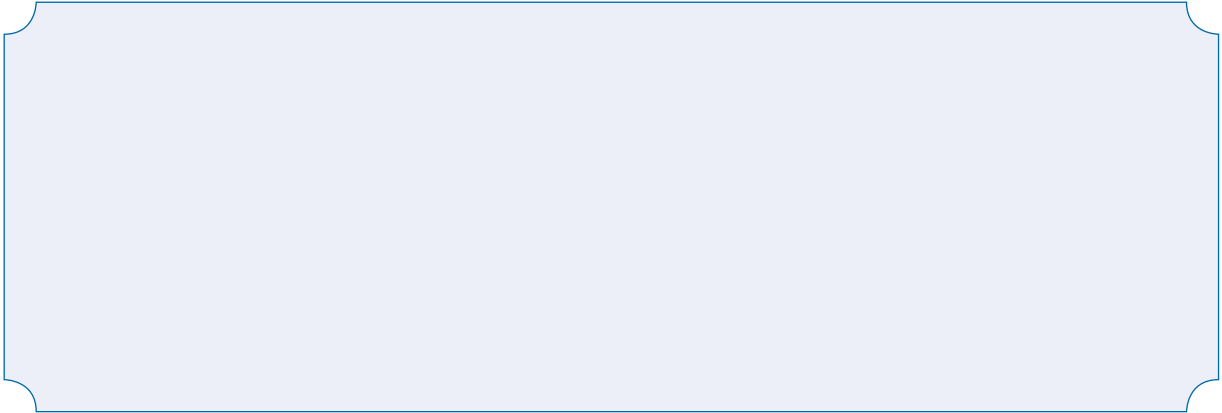
Actividad 1

De las reflexiones anteriores sobre nuestra práctica docente y la lectura realizada, escribimos una opinión acerca de la música tradicional en nuestro contexto.

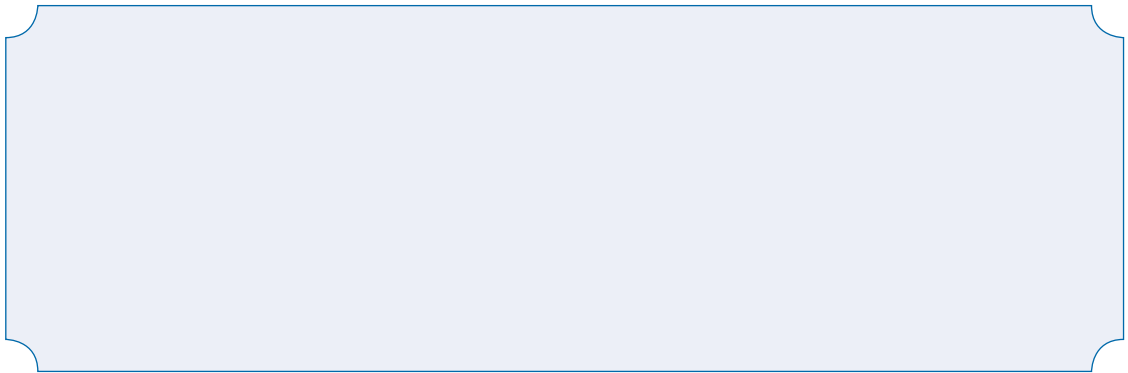


Actividad 2

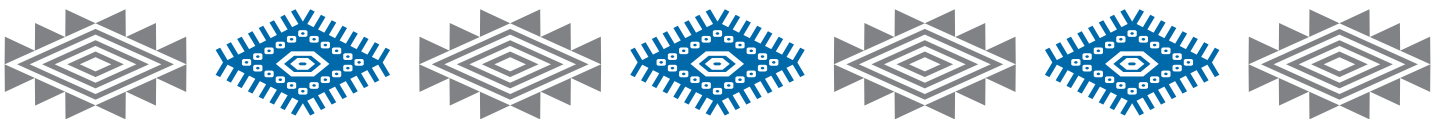
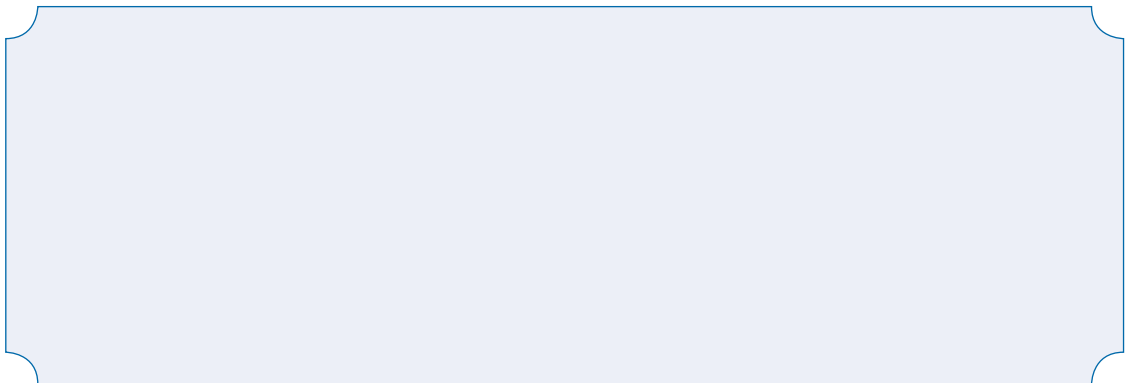
¿Cómo incorporaríamos las características de la música tradicional en actividades de la educación musical en nuestra Unidad Educativa?

**TEMA 2: El Mundo Sonoro y la Educación Musical****Preguntas problematizadoras:**

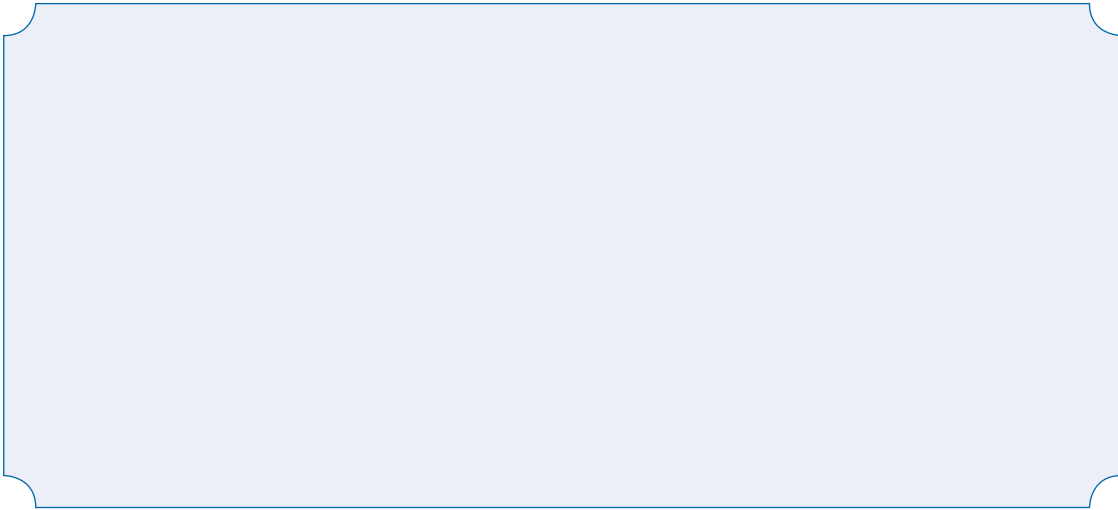
1. ¿Cómo es una persona musicalmente “educada”?



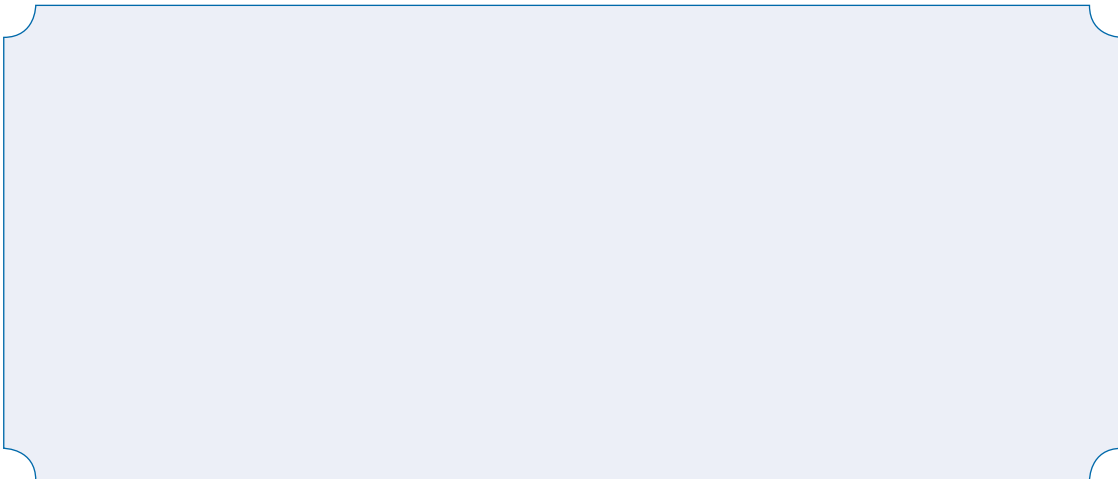
2. ¿Qué importancia le damos al sonido y a sus cualidades, en el proceso del desarrollo de la práctica musical?



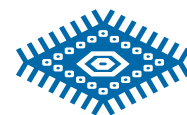
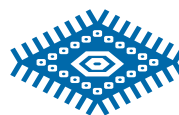
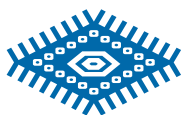
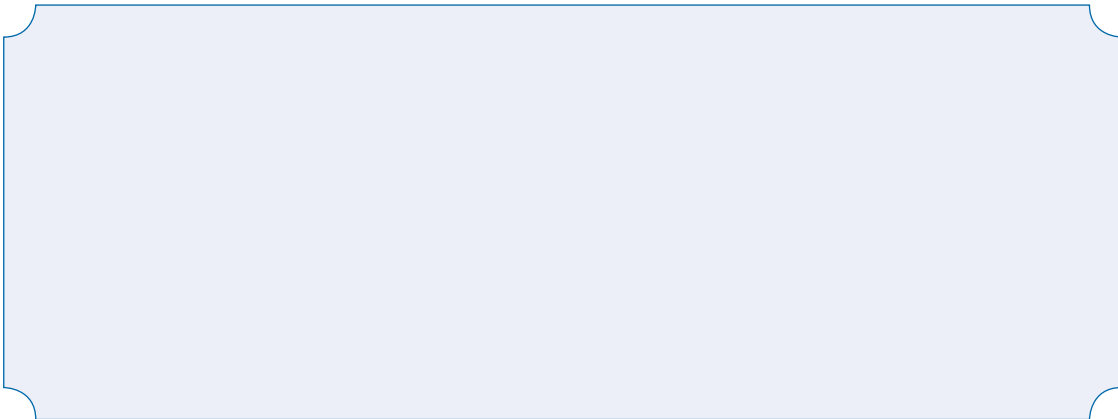
3. ¿Cómo desarrollamos y/o aplicamos las particularidades de las cualidades del sonido, en la práctica musical?



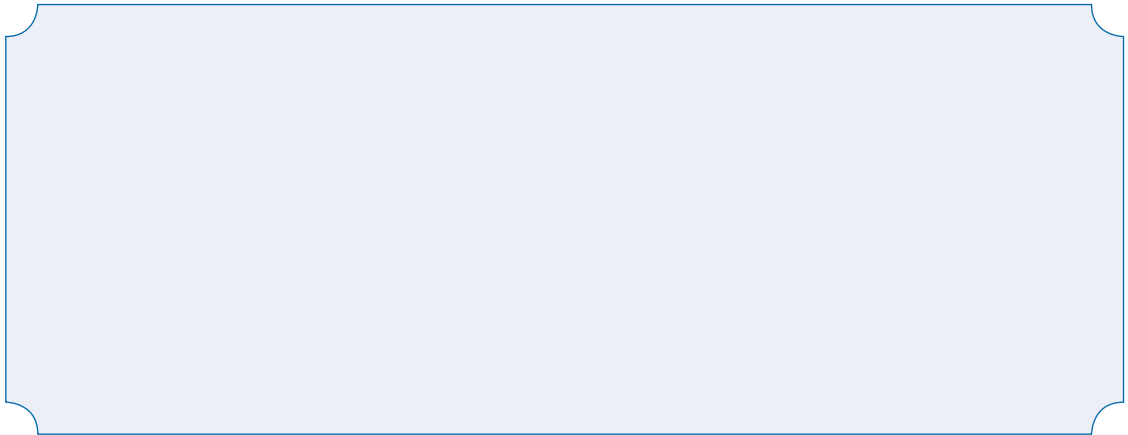
4. Desde nuestra experiencia, ¿qué aspectos o elementos, consideraríamos relevantes para el desarrollo de los parámetros del sonido?



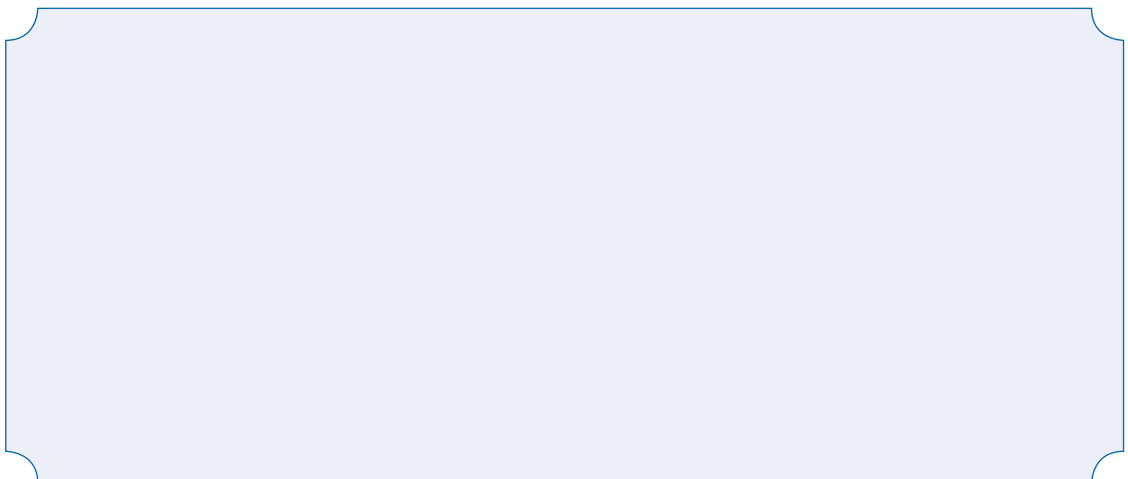
5. Considerando nuestra experiencia y formación profesional, ¿cómo estableceríamos una definición de la música?



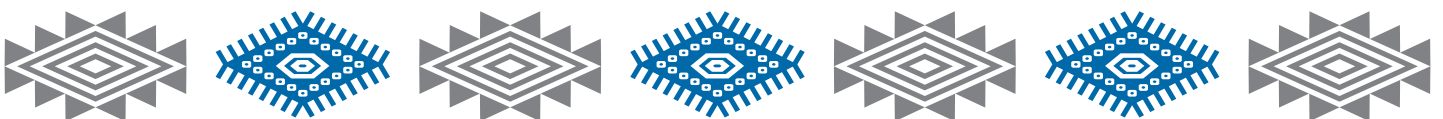
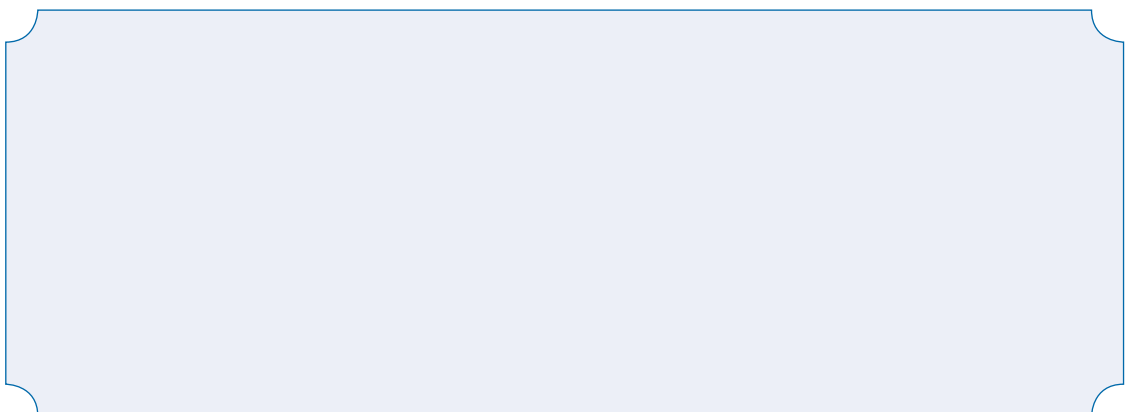
6. Teniendo en cuenta nuestra formación inicial y la experiencia como docente especializado en el área, explicamos el proceso que seguimos para desarrollar la educación musical en nuestro contexto.



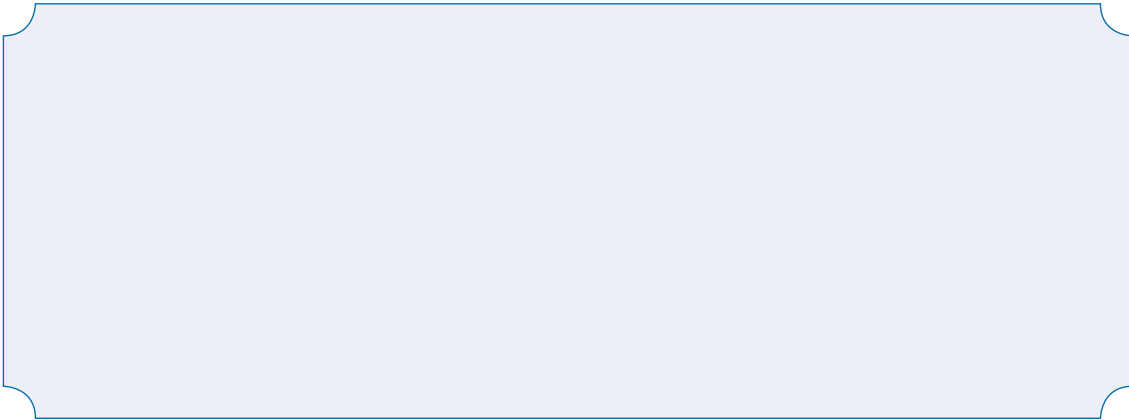
7. ¿Por qué es importante que las y los estudiantes reconozcan y consideren en la vida práctica las unidades de medida de los parámetros del sonido, en función de la salud preventiva?



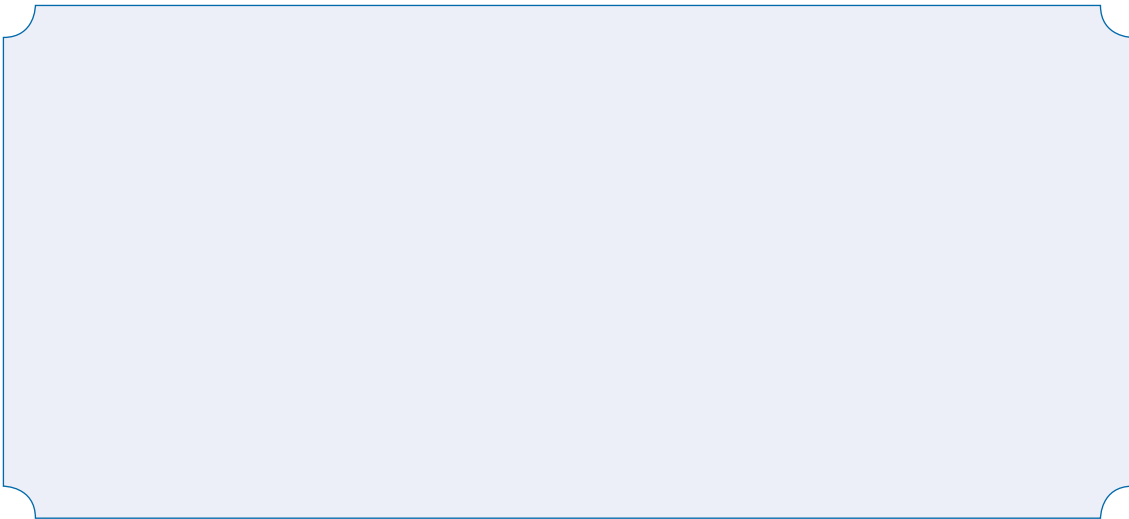
8. ¿Qué relevancia le asignas a la educación musical en la Unidad Educativa donde te desempeñas?



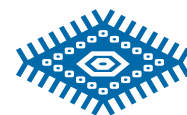
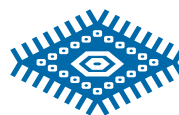
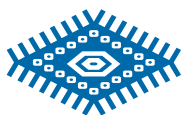
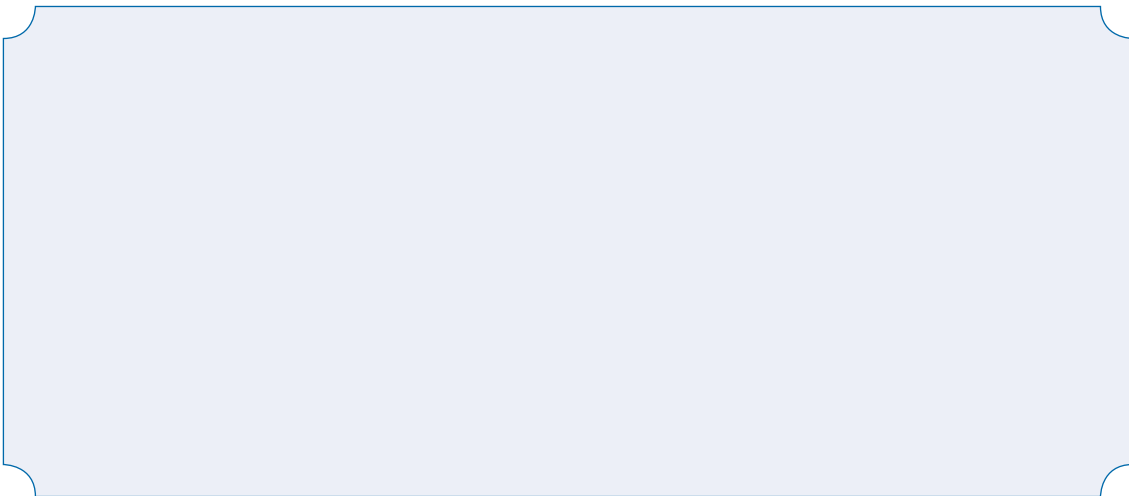
9. ¿Cuál es la importancia de la aplicación de dinámicas, matices y articulaciones en actividades musicales en el desarrollo de la estética musical?



10. ¿En qué medida la práctica de la educación musical, es pertinente en la implementación del Modelo Educativo Sociocomunitario Productivo?



11. ¿Cómo explicamos las características de la forma y textura de los géneros musicales originarios y folklóricos que se practican en el contexto de la región?



12. Aquello que para unas personas es molesto o ruidoso, para otras puede llegar a ser agradable e incluso musical. ¿qué tiene el ruido de especial para que lo tengamos que sentir como algo agresivo? ¿por estamos de acuerdo o en desacuerdo respecto del que los ruidos sean considerado sonidos?

Lectura 2

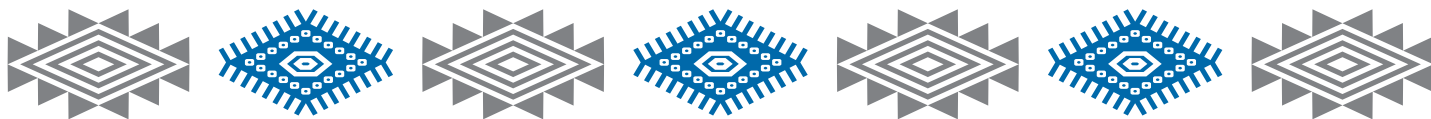
¿QUÉ ES UNA PERSONA MUSICALMENTE EDUCADA?

Ma Ángeles Galán Bueno, Barcelona 1995

La mayoría de las opiniones que se emiten en nuestra sociedad sobre lo que debe ser la educación musical, están basadas en deseos personales no satisfechos al respecto, inclinándose en las preferencias hacia una formación como intérprete especialista. Hay que diferenciar tres ámbitos de educación musical: el profesional, el de aficionados y el de la educación básica para todos los ciudadanos. En esta última se desarrollan capacidades básicas además de las específicamente musicales entre las que no podemos olvidar la creatividad. Actualmente es importante consensuar criterios pedagógicos para los desarrollos curriculares que lleven a una formación armónica en todos los ámbitos del currículo.

¿Qué piensa la sociedad de la educación musical?

En nuestra sociedad no existe todavía una idea clara sobre lo que es la educación musical y el derecho a la misma, en qué consiste, cuándo y cómo se desarrolla. Cuando preguntamos a alguien qué considera que es una persona musicalmente educada, las respuestas son de lo más variable. Hay quien opina que consiste en tener unos conocimientos básicos del lenguaje musical, representado principalmente por el conocimiento de la teoría de la música y de la capacidad de poder leer partituras: otros, además del lenguaje musical, consideran que pensando en la música como arte deben conocerse las grandes creaciones e intérpretes de la historia de la música (entendiendo ésta como la historia de la música occidental entre 1600 y 1900); una orientación diferente está representada por los que opinan que es poder tocar un



instrumento y leer música, lo más cerca posible de un intérprete profesional de música clásica o ligera.

En este mismo sentido hay quien identifica la buena educación musical con poder tocar y cantar de oído cuantas tonadas se escuchan, pudiendo interpretar en el tono adecuado a cada circunstancia e incluso hacer arreglos e inventar músicas; y hay quienes opinan que la buena educación musical se demuestra en el perfecto conocimiento del “opus”, las fechas de composición, el lugar de estreno, las grabaciones de la obra, es decir, en una especie de enciclopedia musical que sirve generalmente para demostrar una cultura un tanto libresca pero muy útil para el aficionado.

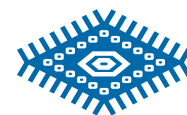
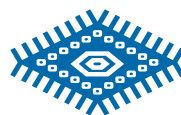
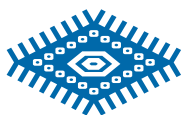
Por otra parte, una gran cantidad de personas sienten la necesidad de la música en sus vidas, entienden que es una fuente de placer y de disfrute, consideran su importancia como medio de relación consigo mismo y con los demás pero se conforman con lo que la sociedad pone a su alcance productos musicales listos para el consumo (grabación, y actuaciones en directo), cuyo éxito depende tanto de la calidad de la música y de la interpretación como de una buena campaña de mercado. Para ello se tiene en cuenta la permeabilidad de los oyentes y su formación musical.

La práctica musical (cantar, tocar un instrumento, bailar), es una costumbre poco frecuente en nuestra sociedad salvo en ciertos momentos de euforia colectiva o de personas que participan en minoritarios conjuntos de aficionados (coros, agrupaciones instrumentales de diversos estilos y de baile), debido en parte al uso masivo de música grabada, pero también a la escasa formación musical en este sentido.

Al hablar de educación musical como parte de la educación artística de niños y de jóvenes, debemos plantearnos dónde y cómo se educan hoy los individuos en nuestra sociedad: en el ámbito familiar, en la escuela y a través de los medios de comunicación, principalmente. Pero debemos considerar que existe una estrecha y recíproca relación entre la sociedad, la cultura musical y la educación, que cualquier cambio en una de ellas se refleja en las demás y que, teniendo en cuenta la experiencia de la relativa influencia de la educación en la sociedad (Small, 1980, pág. 206), parece oportuno revisar el planteamiento de la música en el sistema educativo.

Observamos que hoy en día hay una creciente demanda de educación musical que se corresponde con alguno de los planteamientos antes expuestos de la opinión que tiene la sociedad acerca de lo que debe ser la educación musical. Un reflejo de esa demanda aparece con frecuencia en los medios de difusión cuando en los meses de septiembre y octubre se celebran las pruebas de admisión y se realizan las matrículas en conservatorios y escuelas de música: quejas por las largas colas, la imposibilidad de elegir el instrumento deseado, problemas para compatibilizar horarios con los estudios generales. Por otra parte, la respuesta que dan los centros es su intención de atender el mayor número de los aspirantes sabiendo la masificación que se produce en el nivel educativo elemental y la preocupación por no perder a los más dotados.

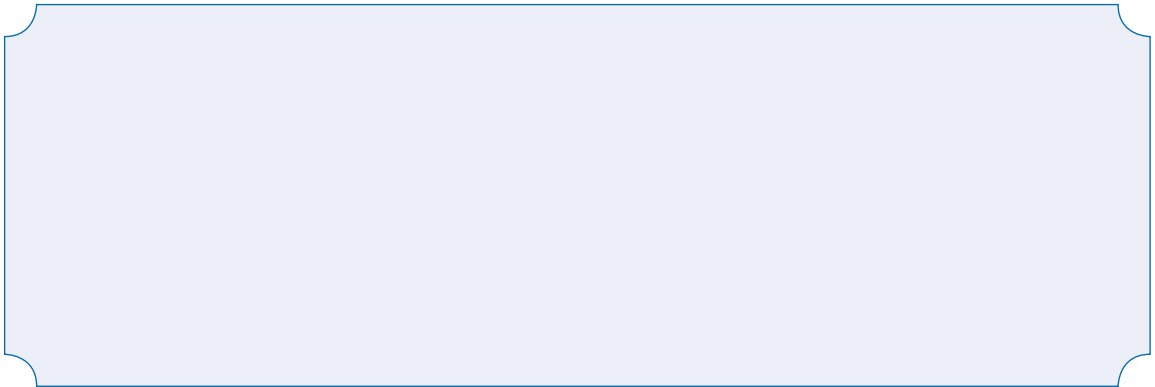
No se debe dejar pasar por alto este hecho, ¿por qué hay un interés tan grande por este tipo de información?, ¿se conoce verdaderamente la finalidad de estos estudios?, ¿no existen otras alternativas que puedan desarrollarse y satisfagan el derecho a recibir una educación musical?



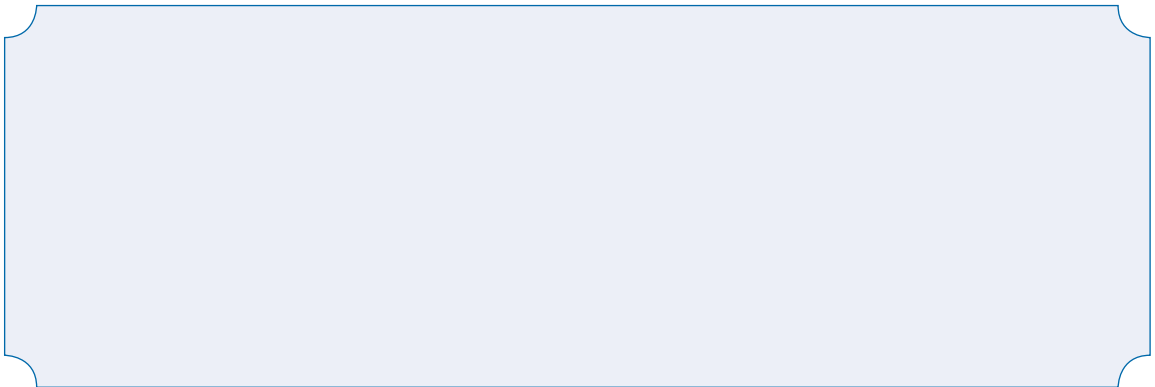
Actividad 1

Comentamos las siguientes afirmaciones en relación al título del artículo:

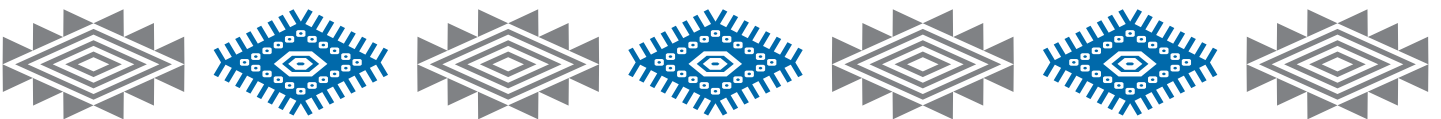
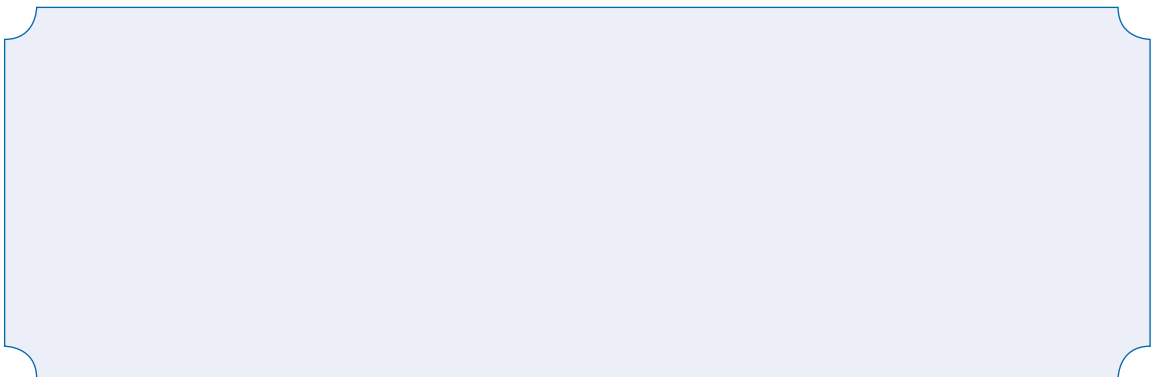
- La mayoría de las opiniones que se emiten en nuestra sociedad sobre lo que debe ser la educación musical, están basadas en deseos personales no satisfechos, al respecto. Explica, como especialista del área ¿Cómo tiene que ser practicada esta área de saberes y conocimientos?



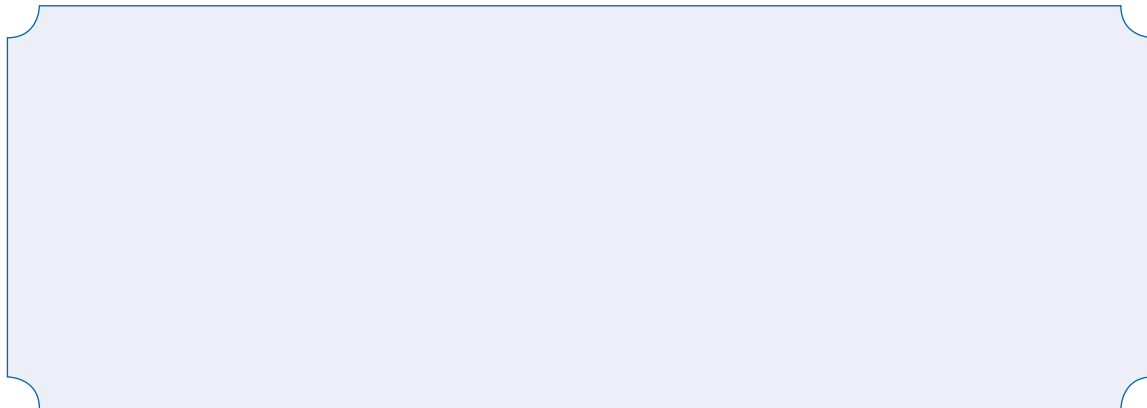
- En nuestra sociedad no existe todavía una idea clara sobre lo que es la educación musical y el derecho a la misma, en qué consiste, cuándo y cómo se desarrolla.



- En este mismo sentido hay quienes identifican la buena educación musical con poder tocar y cantar de oído cuantas tonadas se escuchan, pudiendo interpretar en el tono adecuado a cada circunstancia e incluso hacer arreglos e inventar músicas.



- La práctica musical (cantar, tocar un instrumento, bailar), es una costumbre poco frecuente en nuestra sociedad salvo en ciertos momentos de euforia colectiva o de personas que participan en minoritarios conjuntos de aficionados (coros, agrupaciones instrumentales de diversos estilos y de baile).



Momento 2.

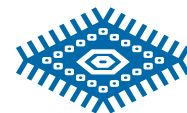
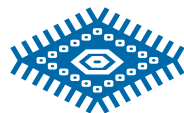
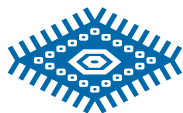
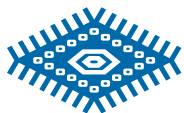
Sesiones de Construcción Crítica y Concreción Educativa de 138 horas.

En este momento de formación es importante trabajar en las Comunidades de Producción y Transformación Educativa. A él corresponden las actividades de Formación Comunitaria, de Autoformación y las de Concreción educativa.

I. Actividades de Autoformación

En la autoformación cada maestra o maestro desarrolla procesos de reflexión sobre su formación, debe realizar acciones que vayan en favor de ese cometido; para ello, se proponen las siguientes actividades:

1. Lecturas complementarias de nuestra área de saberes y conocimientos a partir de la problematización de los temas trabajados en la actual Unidad de Formación.



Lecturas de trabajo para el Tema 1

Lectura 1

Recrear la espiritualidad ancestral a través de la danza y la música como formas de educación propia

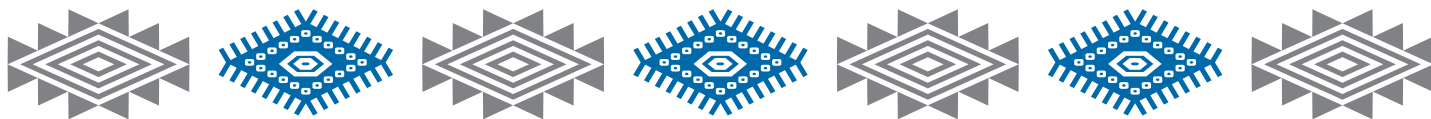
Blanca Myriam Estrada Nasner, Medellín 2007.

Las comunidades indígenas venimos afrontando el deterioro de nuestro territorio, de nuestra identidad cultural y espiritual, desde el mismo instante en que fuimos sometidas a elementos culturales extraños, pues el conocimiento del otro no le permitió conocer la realidad propia. Y mataron a nuestros ancestros para atribuirse lo nuestro como suyo, propagándose, así, en nuestro territorio, con sus ritos católicos, su lengua castellana, sus juegos sus trajes, sus instrumentos musicales. Desde allí nunca más se volvió a tener la tranquilidad en nuestros ríos, en nuestros sueños, en nuestra vida: no respetaron nuestro territorio, nuestros lugares sagrados – que es donde aprendemos, por ser un espacio natural y cósmico del conocimiento y la sabiduría, al cual se conoce caminándolo, mirándolo, sintiéndolo y percibiéndolo-. Sin embargo, y en medio la violencia, el alma andina buscó el equilibrio entre las culturas, recreando el espíritu entre los azotes del invasor, con expresiones como las danzas, transmisoras de conocimiento, esencia de una cultura que muestra los distintos momentos de un proceso de sobrevivencia.

Nuestras culturas andinas, desde tiempos ancestrales, han hecho de los rituales lugares de convergencia. En los rituales se ofrenda, se diviniza, se purifica, se acerca a los espíritus mayores y a los dioses, para recibir de ellos la luminosidad de las energías del cosmos y del resplandor de la espiritualidad.

Dentro de los rituales se encuentra la danza y la música, y es a través de ellas como se recrea y apropia una serie de conocimientos. Saberes y prácticas que permiten transmitir el pensamiento propio, conectar con la espiritualidad y sacralidad ancestral y natural. Con la danza se comparte el sentir y actuar de una comunidad, y se transmite el conocimiento, asegurando a futuro la permanencia de los pueblos originarios. En ello radica su importancia como una forma pedagógica de aprender haciendo. Sin embargo, el blanco, que desconoce su profundidad, se limita a recrear la vista, mirándola como un espectáculo antropológico, y no como un elemento significativo, producto de la tradición de una cultura y un territorio propio. En las comunidades indígenas, las danzas y las fiestas son el espacio en donde converge todo el universo de dioses, hombres y mujeres que se acercan y estrechan en el tiempo y en el espacio, acompañados de la herencia ancestral: la chicha, fruto de la Madre Tierra.

No negamos que estamos en un gran territorio que ha sido globalizado por los sistemas económicos. Es para estas situaciones que nos debemos preparar como pueblos, pues el que las personas jóvenes salgan de nuestro territorio sin la firme convicción de quienes somos, puede ser suicida para la cultura, ya que las presiones a enfrentar en el presente y el futuro impuesto son nuevas y pueden llevar a la confusión, como sucede con algunos/as jóvenes indígenas universitarios(as que, al salir de su territorio y encontrarse con un mundo diferente, en un contexto totalmente distinto, y sin haberse preparado para este cambio, sencillamente



se dejan absorber por lo nuevo, y de manera individual y frágil se incluyen en un contexto modernizador, perdiendo así la comunidad s los/as herederos/as de su territorio y su cultura.

Es importante resaltar que la universidad es un espacio que vivimos temporalmente, pues debemos volver a nuestras comunidades. Las comunidades y la universidad deben complementar, por lo tanto, su conocimiento, generando espacios donde sepamos quiénes somos en medio de la diferencia, reafirmando que nuestra lucha por los pueblos indígenas debe continuar y que, además, no estamos solos, que son muchos los pueblos que lo están haciendo. Es allí donde la universidad no debe limitarse a generar seminarios, electivas o cursos de extensión, donde nuestro pensamiento sigue siendo objeto de estudio de otros, sino complementar nuestro conocimiento con el conocimiento foráneo, el cual es muy importante, pues nos da a conocer otras formas de ver el mundo, otros saberes, otras interpretaciones, en las cuales nos encontramos todos.

Considero que dentro de los espacios que se deben fortalecer en las comunidades y universidades, como elementos de un “aprender haciendo”, están las danzas y la música propia, elementos fundamentales, pues ellas liberan nuestra alma, permiten revitalizar lo que somos, lo que llevamos más allá del corazón; permiten unir, y a través de ellas, se logra que las personas jóvenes se identifiquen con sus valores, con sus tradiciones, que vuelvan a escuchar a sus mayores, a entrar y compartir en cualquier contexto, sin sentir miedo de dar a conocer lo que se ha heredado y no caer en contradicción consigo mismo. Si partimos de que todo ser humano necesita integrar su propia expresividad con todas las formas de expresión que le rodean, estos espacios despiertan el deseo, las ganas de un pueblo de seguir viviendo, fortaleciendo cada vez su espíritu ancestral, coordinando sus proyecciones como pueblo, a partir de valores el legado de sus ancestros, de vivir en armonía con la naturaleza, de luchar por lo que somos, repensar nuestra forma de vida actual.

La danza y la música son un tejido diverso de diferentes colores, tramas y diseños que, en conjunto, forman una sola red de pensamiento, costumbres y formas de ver el mundo, conectándose a través ella con la espiritualidad y sacralidad ancestral.

Reconstruir nuestra espiritualidad indígena, a través de la danza y la música, permite rehacer el recorrido de nuestro territorio y repensar quiénes somos, qué buscamos, hacia donde vamos; nos permite retomar la importancia de estas expresiones como forma de comunicarnos con los demás, para que ellos sepan por qué nuestro espacio es diferente. Esta es una tarea que tenemos que retomar. La danza y la música propia deben asumirse como una forma pedagógica ancestral que vincula a las familias con su territorio, no quedándose en una manifestación externa de folklore, si no de constante investigación, conocimiento y recreación de la espiritualidad, pues están ancladas en las tradiciones, en el saber ancestral guardado en la memoria de los mayores, que se comparte a través de las mingas de pensamiento, con el sentido que ellas tienen para una comunidad o un grupo étnico.



Actividad 1

1. En la perspectiva de la actividad complementaria entre la práctica reflexiva y la lectura realizada, explicamos: ¿de qué manera, hacemos posible la revalorización de la música de nuestros ancestros en el desarrollo curricular del área.

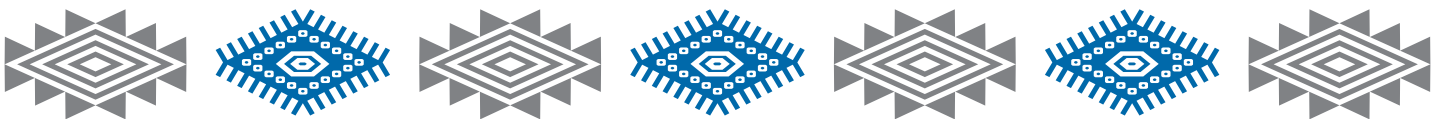
2. Describimos algunas danzas y músicas tradicionales del contexto, que nos transportan al pasado ancestral.

Lectura 2

La Música en la Educación Integral a partir del Desarrollo de la Interculturalidad y la Intraculturalidad

Olivio Patty Tito, La Paz, 2012

Bolivia, es un país que tiene una enorme riqueza de música tradicional y vernácula, especialmente referida a la gran variedad de danzas y músicas existentes en sus diversos géneros y formas, ligados especialmente a los instrumentos musicales y danzas del contexto, “Para comprender la estructura del pensamiento aymara hay que ver todas sus manifestaciones como un conjunto que relaciona todas las formas de conocer y expresarse. Así por ejemplo, los grandes eventos rituales van acompañados de una música especial, de modo que el año ritual se entiende como una larga composición musical con sus tiempos fuertes – correspondientes a las fechas importantes del calendario, como las siembras y las cosechas y sus tiempos menores que



son acontecimientos de vida individual: nacimiento, boda, muerte”¹. La herencia cultural de nuestros ancestros, no fue tomada en cuenta en la asignatura de educación musical, y en el sistema educativo boliviano.

Se considera importante la revalorización de la cultura aborigen a través del uso de los instrumentos nativos y prácticas de formas musicales originarias, y actividades moralizadoras para el servicio y beneficio de la educación boliviana, en función del desarrollo y aplicación de la educación en su dimensión intracultural, “La educación intracultural promueve el reconocimiento, la revalorización y desarrollo de la cultura originaria y pueblos urbano populares, a través del estudio y aplicación de los saberes, conocimientos y valores propios en la vida práctica y espiritual, contribuyendo a la afirmación y fortalecimiento de la identidad cultural de los pueblos indígenas originarios y de todo el entramado cultural del país”². Amerita generar propuestas de intervención pedagógica basados en la revalorización de los elementos de la cultura ancestral, argumentando posibilidades y necesidades de incorporar la investigación de los diversos géneros musicales en función de la educación musical, efectuar análisis organológico a los instrumentos nativos: aerófonos, cordófonos, idiófonos y membranófonos principalmente; éstos, pueden constituirse en excelentes medios de enseñanza y de gran efectividad, especialmente por sus cualidades tímbricas, sistema de ejecución masiva, y otras bondades artísticas, respaldadas por las tradiciones culturales, es decir, están contruidos y estructurados para tocar y ejecutar en grupos y tropas, viable para la participación de todo el alumnado sin discriminación alguna, apelando a la tradición oral para el aprendizaje y la producción de la música tradicional, complementando con metodologías especializadas que optimicen el desarrollo de la educación en función de la educación integral.

Por otra parte, el Vivir Bien o buen vivir se constituye en un slogan filosófico que expresa en el fondo una meta, un objetivo, una utopía, y como un pensamiento orientador para tomar muy en cuenta en los proyectos educativos “En estos tiempos en que la modernidad está sumergida en el paradigma individualista y la humanidad está en crisis, es importante escuchar y practicar la herencia de nuestros abuelos, esta cosmovisión emergente que pretende reconstituir la armonía y el equilibrio de la vida, con la que convivieron nuestros ancestros, y que ahora indudablemente es la respuesta estructural de los pueblos indígena originarios que es el horizonte del Vivir Bien o buen vivir”³.

La realidad de la educación musical en Bolivia, presenta un panorama bastante heterogéneo y quizás arbitrario atribuido a causas culturales, económicas, sociales, carencia de políticas educativas y otros factores. Corresponde conocer las prácticas musicales efectuadas en las comunidades, pues, en muchos casos, obedecen al calendario de actividades agrícolas, festividades religiosas y otras actividades que posibilitan valorar técnicas y estrategias especiales para el aprendizaje y cultivo de la música tradicional, la creación de metodologías propias y adecuadas para la construcción de un sistema de didáctica especial para la enseñanza – aprendizaje de los instrumentos nativos, y que se aproximen al paradigma del “Vivir Bien” (paradigma comunitario de la cultura ancestral indígenas originarios), y se circunscriben en el

1 ALBÓ, Xavier. (1988): Raíces de América: El mundo Aymara. Compilaciones. UNESCO. ALIANZA.p.220.

2 Ministerio de Educación y Culturas, (2008): “Compilado de documentos curriculares”, 1er. Encuentro pedagógico del Sistema Educativo Plurinacional. La Paz. P.23.

3 HUANACUNI, Fernando, (2010): Vivir bien/buen vivir. La Paz. III-CAB. p.13



enfoque pedagógico histórico cultural, descolonizador, sociocrítico emancipador y productivo, a partir de la revalorización de las experiencias y conocimientos tradicionales del ancestro y la práctica de la investigación de la pedagogía musical. Las aspiraciones hacia una educación basada en valores de las culturas ancestrales se anteponen sobre las teorías tradicionales de la educación clásica.

La música

En la formación del hombre, la música juega un rol formativo muy importante en cuanto al desarrollo auditivo, rítmico, psicomotricidad y la valoración artística propiamente dicha. De esta manera la música se constituye en un componente espiritual del hombre, sujeto o acorde a su desarrollo cultural y evolutivo. La sociedad en sí, se vale de ella para expresar diversos sentimientos circunstanciales, actividades culturales, motivos folklóricos, y otros como la musicoterapia. Así para Díaz: “la música es parte integrante de las manifestaciones espirituales de la humanidad, o sea, reflejo de su evolución cultural, ya que aquellos ha seguido una línea paralela con los demás factores de la civilización en la sociedad organizada; y esto hace ya miles de años”⁴.

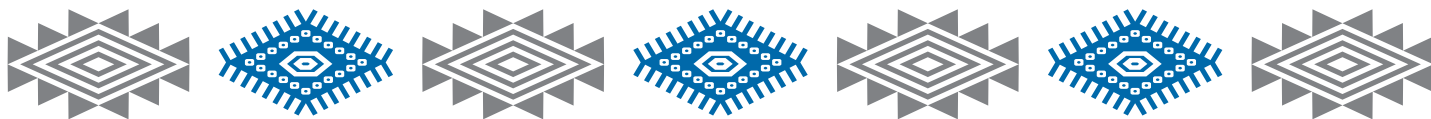
Hablar de la música, es hablar a partir del seno de la cultura misma, y así, el sentido de las expresiones musicales se ve afectado por cuestiones psicológicas, sociales, culturales e históricas. A partir de esta concepción, surgen múltiples y diversas definiciones que pueden ser válidas en el momento de expresar qué se entienden por música. Ninguna, sin embargo, puede ser considerada como perfecta o absoluta. Así por ejemplo, una definición bastante amplia determina que música es sonoridad organizada, según una formulación perceptible, coherente y significativa. Esta definición parte de que —en aquello a lo que consensualmente se puede denominar “música”— se pueden percibir ciertos patrones del “flujo sonoro” en función de cómo las propiedades del sonido son aprendidas y procesadas por los humanos.

Según el compositor Claude Debussy la música es “un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor”. La definición más habitual en los manuales de música se parece bastante a esta: “la música es el arte del bien combinar los sonidos en el tiempo”. Esta definición no se detiene a explicar lo que es el arte, y presupone que hay combinaciones “bien hechas” y otras que no lo son, lo que es por lo menos discutible.

Algunos eruditos han definido y estudiado a la música como un conjunto de tonos ordenados de manera horizontal (melodía) y vertical (armonía). Este orden o estructura que debe tener un grupo de sonidos para ser llamados música está, por ejemplo, presente en las aseveraciones del filósofo Alemán Goethe cuando la comparaba con la arquitectura, definiendo metafóricamente a la arquitectura como “música congelada”. La mayoría de los estudiosos coincide en el aspecto de la estructura, es decir, en el hecho de que la música implica una organización; pero algunos teóricos modernos difieren en que el resultado deba ser placentero o agradable.

En sus múltiples formas de manifestación, la música significa para casi todas las personas algo especial, si bien algo diferente. El esfuerzo en pro del cultivo de la música en todas las capas sociales tiene muchas dimensiones: de estética general, específicamente musicales,

4 DIAZ, José. (1962): Historia Musical de Bolivia. Potosí. Ed. Univ. T. Frías : P.1



antropológicas y político sociales; por lo que la música se constituye en un componente espiritual del hombre, sujeto o acorde a su desarrollo cultural y evolutivo. La sociedad en sí, se vale de ella para expresar diversos sentimientos circunstanciales, actividades culturales, motivos folklóricos, y otros como la musicoterapia.

A lo largo de la historia de la cultura universal, la creación intelectual científica y artística ha sido planteada de varias maneras y en diferentes circunstancias de tiempo y espacio, según las necesidades de la humanidad. La música cautiva el oído, interesa a la imaginación y a menudo exalta el alma. Se constituye en un lenguaje universal, destinado a fortalecer la fe en la vida, no tiene fronteras, credo ni raza. En el transcurso de su milenaria existencia se transforma en patrimonio cultural de los pueblos y está presente en todo acto y circunstancias de la existencia del hombre y se manifiesta de manera espontánea. A propósito; Howard Gardner, en su libro: Estructuras de la Mente, cita la definición de Arnold Schönberg "La música es una sucesión de tonos y combinaciones de éstos, organizada de tal manera que produzca una impresión agradable en el oído y es comprensible su impresión en la inteligencia... estas impresiones tienen el poder de influir en las partes ocultas de nuestra alma y de nuestras esferas sentimentales y ... esta influencia nos hace vivir en el país del ensueño de deseos cumplidos o en un infierno soñado" (1994:143).

Hoy en día es frecuente trabajar con un concepto de música basado en tres atributos esenciales: que utiliza sonidos, que es un producto humano (y en este sentido, artificial) y que predomina la función estética. Si tomáramos en cuenta sólo los dos primeros elementos de la definición, nada diferenciaría a la música del lenguaje. En cuanto a la función "estética", se trata de un punto bastante discutible; así, por ejemplo, un "jingle" publicitario no deja de ser música por cumplir una función no estética (tratar de vender una mercancía). Por otra parte, hablar de una función "estética" presupone una idea de la música (y del arte en general) que funciona en forma autónoma, ajena al funcionamiento de la sociedad.

Finalmente, la música es entendida también como una expresión genuinamente artística que impulsa y desarrolla la creatividad y sensibilidad del hombre, como indica Casanovas: "La música es la expresión artística que con mayor propiedad hace aflorar nuestra sensibilidad, expresado a través de él, los más altos valores humanos. La música tradicional es la fuerza armónica que emana desde lo profundo de la tierra para conquistarse en el espíritu de los pueblos, dando a ellos características propias según sea su ubicación en el espacio"⁵. Se trata esencialmente de una experiencia educativa que se suscita inicialmente en el orden personal como colectivo. La música en la educación general así como la matemática o el lenguaje no apuntan a la formación de especialistas en un área dada, sino a la promoción del desarrollo pleno en las facultades totales del hombre. Siempre en orden al pleno aprovechamiento personal y colectivo de las potencialidades individuales.

Educación musical

La educación musical, es una disciplina que presenta una dualidad significativa y que se traduce por parte del docente en el dominio simultáneo: música y educación; desde el punto de vista teórico de la música y la pedagogía. Así Frega, define la educación musical: "En su doble aspecto de educación y música, la educación musical es un proceso de enseñanza aprendizaje que

5 CASANOVA, María Lucy: Cultura Tradicional, Base para la Acción Educ. Santiago, 1994, p.72.



partiendo de las posibilidades expresivas por la voz y la ejecución instrumental, crea situaciones de aprendizajes de amplio espectro, ayudando al sujeto en su proceso de cognición, ejercicios de valoración de este lenguaje artístico, promoviendo inclusive su elección vocacional en los casos de capacidades específicas evidentes”⁶. La educación por la música y para la música comprende un doble juego de funciones: 1) la de transmitir información sobre el conocimiento acumulado por la humanidad y, 2) la de propiciar el desenvolvimiento de las facultades naturales del sujeto que se educa, colaborando en su proceso de crecimiento como persona. El conocimiento musical con sus técnicas y destrezas como el conocimiento pedagógico y artístico, deben asociarse en la disciplina de la educación musical en forma equilibrada, en función de la dimensión educativa intercultural, “La educación intercultural propicia la generación y acceso a los saberes, conocimientos, valores, ciencia y tecnología de los pueblos y culturas que conforman el Estado Boliviano, en su más estrecho diálogo, valoración, intercambio y complementariedad con los conocimientos y saberes de las culturas y con el mundo”⁷. Bajo esta perspectiva la educación musical ve en la música no sólo como una profesión sino como una actividad colectiva propia de la sociedad. Contiene aspectos cualitativos y cuantitativos, atiende a las cualidades de las composiciones, interpretaciones y estudios individuales, acentuando la atención a la producción y expresión musical del pueblo en general. Expresa la vitalidad creativa de una organización social progresiva que existe dentro de las fronteras nacionales y, como que constituye la base del ethos cultural que permite identificar las sociedades en función de la complementación entre la intraculturalidad e interculturalidad, constituyéndose en el medio de promoción más importante para la integración cultural hemisférica. De acuerdo a esta apreciación y concepto, la educación musical es una disciplina que requiere reorganización a través de proyectos educativos en la disciplina y, reorientación en sus objetivos y propósitos de tal manera que su implementación sea factible y ejecutable en función de la optimización de la asignatura de educación musical del subsistema de educación regular.

Por su parte Swanwick sostiene que: “La teoría sobre educación musical más antigua y mejor fundamentada sea la que defiende que los alumnos son herederos de una serie de valores y de prácticas culturales, que necesitan dominar ciertas destrezas y acumular información para tomar en los temas musicales. La tarea del educador musical consiste primordialmente en iniciar a los alumnos en las tradiciones musicales reconocibles”⁸. De acuerdo con esta teoría, las diversas unidades educativas: públicas y privadas pueden considerarse como agentes relevantes en este proceso de transmisión; La educación musical no está aislada del contexto educativo, sino que está inmerso dentro del proceso y desarrollo de la práctica musical premeditada, en cierta manera, es un medio vital para promover una educación activa, dinámica e integral.

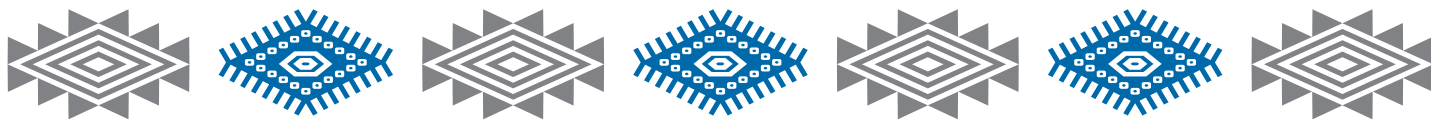
Para lograr estos predicamentos, el educador deberá tomar en cuenta en su planificación y ejecución, la fusión de los aspectos de la habilidad artística con el aporte científico de la pedagogía musical. “Desde ciertos puntos de vista, la educación musical se diferencia de la enseñanza musical tradicional. Una de las tareas de la nueva pedagogía es unir sensatamente los aspectos artísticos y científicos de la música y armonizar el saber, la sensibilidad y la acción.

6 FREGA, Ana Lucía. (1995): Escuelas de Música, Bilbao, Graó, p. 17.

7 Ministerio de Educación y Culturas, (2008): “Compilado de documentos curriculares”, 1er. Encuentro pedagógico del Sistema Educativo Plurinacional. La Paz. P.24.

8 SWANWICK, K.: Música, Pensamiento y Educación, Madrid, 1991, p.14.

9 WILLEMS, Edgar: Las Bases Psicológicas de la Educación Musical, Buenos Aires, 1979, p.14, 15.



Vida y formas, cultura y técnica, deben complementarse en la educación musical, para contribuir al advenimiento de un nuevo humanismo conforme a las necesidades de nuestra época⁹. Si se concibe así, la educación musical conducirá hacia una formación integral de la persona en sí misma y en la relación con los demás, proporcionando los conocimientos musicales que conducen a la expresión y a la comunicación mediante el canto individual y coral, y de la actividad instrumental de conjunto. Con perspectivas de lograr extensión y difusión cultural en la sociedad. Y por último aseverar que la meta principal de la educación estética en general, y de la música en particular, debe ser la realización de la forma expresiva que conduce al sentido de la vida, o a la importancia artística.

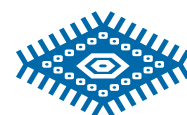
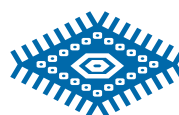
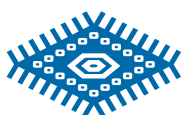
Conforme al desarrollo y evolución del área de conocimiento de educación musical, sustentados en los nuevos enfoques pedagógicos descritos, las expectativas acerca del desarrollo de la educación musical aumentan, de tal manera que las clases de aprendizajes, son orientadas a experiencias vivas, sensoriales, y de orden interpretativo individual y grupal. Es decir, la educación musical en Bolivia, tiene esperanza de crear su propia pedagogía musical, sobre la base de elementos propios, ya sea de carácter folklórico y/o étnico, sin marginar a los instrumentos populares, clásicos y a sus características idiomáticas.

Finalmente, la enseñanza de la música no está exenta de componentes ideológicos. En cierta manera, la Música es considerada como portadora del capital cultural, como una forma de otorgar legitimidad a formas de conocimiento y prácticas sociales. El capital cultural, no se expresa solo en los contenidos conceptuales, sino también en determinadas maneras de hablar, actuar, moverse, vestirse, y socializarse que son institucionalizadas por la unidad educativa. Desde este punto de vista, contenidos como el uso correcto de la voz, el papel del silencio, algunas de las normas que rigen la interpretación en grupo así como ciertas actitudes durante la ejecución instrumental y vocal, etc., pueden ser leídas como una forma de reproducción de modelos muy concretos. Por ello, es importante que la labor docente, sea consciente del componente ideológico en el desarrollo de los contenidos, valorando también otras actitudes que representan maneras distintas de concebir la música.

Actividad 1

Con base en la práctica, la experiencia reflexiva, y la lectura realizada, construimos otras definiciones de las siguientes expresiones que no se señalan en el texto, tomando en cuenta los factores y/o elementos que consideremos indispensables y necesarios para la construcción de éstas.

Expresiones	Definiciones construidas y ejemplos
Educación intracultural	
Música	
Educación musical	



Actividad 2

Considerando que los instrumentos originarios se constituyen en excelentes medios de enseñanza aprendizaje y de gran efectividad en la práctica musical, realizamos trabajos de investigación sobre los instrumentos musicales utilizados en la producción de la música ancestral según la clasificación que se señala:

INSTRUMENTOS MUSICALES DE NUESTROS ANCESTROS				
Región	Membranófonos	Idiófonos	Aerófonos	Cordófonos

Lectura 3

EL PODER DE LA MÚSICA

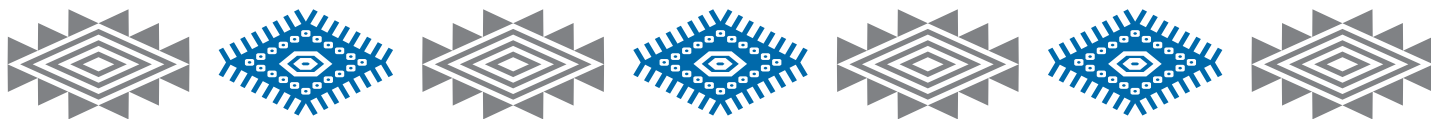
Jorge Alcalde, Buenos Aires 2004

La música es tan antigua como el ser humano, activa los más profundos mecanismos neuronales, modifica el estado de ánimo y puede curar algunos males. Éste es el poder de las notas musicales. La ciencia estudia su impacto en la salud física y mental. Si no existiera, habría que inventarla, la música no sólo es una experiencia agradable, sino que su poder evocador supera el de cualquier otra sensación.

Bien mirada, la música no es más que una secuencia de sonidos ordenados, una especie de encarnación del paso del tiempo a base de ruidos, silencios y ritmos. Sin embargo, su poder para provocar reacciones emocionales en los humanos, desde la depresión hasta el éxtasis, es tal que se ha convertido en una característica de nuestro comportamiento como especie. Además del lenguaje, la capacidad para disfrutar de la música es una de las pocas habilidades que nos diferencian del resto de los animales. Y al igual que nos ocurre con el habla, se hace difícil pensar en un día en el que no escuchemos ni una sola nota.

Un nuevo estímulo para la neurología.

¿Realmente la música es tan importante para nuestras vidas? Los últimos hallazgos en neurología, psicología y biología parecen demostrar que sí: escuchar melodías agradables no sólo modifica nuestro estado de ánimo, sino que puede tener una influencia muy positiva en el desarrollo cognitivo humano, en el estímulo de nuestra inteligencia e incluso en la salud. Tanto que es así que hace muy poco, el estudio de las relaciones entre música y bienestar, se ha convertido



en una fértil fuente de investigaciones y, gracias a ellas, empezamos a encontrar respuestas a algunas preguntas. ¿Existe algún mecanismo fisiológico que controle la cascada de emociones que sugiere la música? ¿Nuestra capacidad de apreciar y crear melodías está relacionada con el funcionamiento de nuestro organismo? ¿El amor por la música se hereda?

Una de las teorías más defendidas al respecto señala que la naturaleza humana dicta las condiciones que debe tener una secuencia de notas para que la interpretemos como una pieza musical. De hecho, es posible que la música remede lejanamente la organización de ritmos internos de nuestro cuerpo, como el latido del corazón, el tempo de la respiración o la sonoridad vocal de las palabras.

De ese modo podría explicarse por qué todas las manifestaciones musicales del mundo cuentan con una base emocional común. Por muy diferentes que sean su estructura, tonalidad o ritmo, las músicas del planeta comparten una línea básica: un japonés, aunque no sepa una sola palabra de nuestra música popular, es capaz de detectar que una chacarera transmite sensaciones alegres y un tango produce emociones más tristes.

Los psicólogos británicos John Sloboda y Patrik Juslin, de la Universidad Keele, estudiaron en profundidad este fenómeno y lo relacionaron con la capacidad de sorpresa del ser humano. Sloboda asegura que “la base de nuestro comportamiento emocional es la capacidad de respuesta a situaciones que, de algún modo, nos sorprenden”. Ganar la lotería produce un cambio repentino en nuestras vidas casi siempre para mejor, y eso genera emociones positivas. Enterarnos de que una persona amada está enferma también nos sorprende, en este caso negativamente, y produce emociones de tristeza, “parece que la música –dice Sloboda- pone en marcha los mismos mecanismos de asombro”. Los humanos, incluso los musicalmente legos, somos capaces de reconocer sutiles estructuras coherentes en una pieza musical y proyectar expectativas sobre ellas, como si anticipáramos qué secuencia de notas va a venir después. Cuando la música nos asombra con cambios respecto de lo esperado, genera una reacción emocional en nosotros. Los buenos compositores de canciones de éxito manejan a la perfección este mecanismo.

Lo mejor es su capacidad de sorprendernos

Según Juslin y Sloboda, el origen de esta sensación está en el lenguaje. Todos los seres humanos compartimos un código heredado para interpretar el habla. En cualquier idioma, la ira se manifiesta gritando y el cariño susurrando. No importa cuál sea la raza a la que pertenezcamos, los mínimos rudimentos emocionales del habla son reconocibles universalmente. Con la música ocurre lo mismo. Los estudios de estos dos psicólogos con cientos de voluntarios demuestran que, indefectiblemente, las melodías lentas y con cadencia descendente generan en los que las escuchan sensaciones de tristeza mientras que las cadencias ascendentes producen sentimientos estimulantes. La conjunción de estos efectos provoca una cascada de emociones en el cerebro humano.

Pero la cuestión principal es saber si este mecanismo es biológico o cultural. ¿La música actúa así porque lo dictan nuestros genes o es que la cultura humana ha desarrollado un tipo limitado de manifestaciones sonoras?



Amusia: cuando el sonido no dice nada.

Como en otros estudios neurológicos, la primera aproximación a las bases cerebrales del conocimiento musical, que datan de principios del siglo XX, se basó en el estudio de pacientes con dificultades. Se trata de identificar si existe alguna zona del cerebro que, cuando se ve dañada, perjudica la capacidad de aprehender música. La experiencia demuestra que muchas personas con afecciones de los centros de procesamiento del habla no pierden necesariamente la función musical. Incluso se han detectado casos de personas aquejadas de Amusia (incapacidad total para distinguir notas musicales) que escuchan palabras y hablan sin problemas.

Más recientemente, el estudio anatómico de cerebros de enfermos fallecidos y las técnicas de neuroimagen permitieron establecer que el conocimiento musical se procesa globalmente en varias partes del cerebro a la vez. Por ejemplo, las personas con enfermedades que aquejan al lóbulo temporal izquierdo pueden tener problemas para identificar escalas de notas, mientras los que padecen que los que padecen males en el lóbulo temporal derecho muestran dificultades con el contorno musical, es decir, la interpretación de si la melodía es ascendente o descendente.

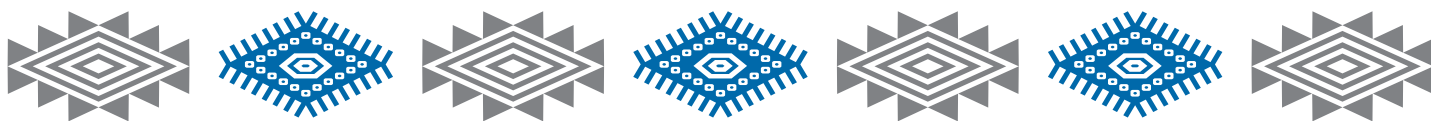
Con el cerebro oímos, vemos y recordamos notas

El neurólogo francés Herv Platel usó tomografías de emisión de positrones para determinar más concretamente qué áreas del cerebro están dedicadas a la música. Los resultados fueron sorprendentes ya que los cerebros estudiados manifestaron una increíble actividad, no sólo en las áreas de procesamiento del sonido y el lenguaje, sino incluso en centros ajenos como los destinados a la visión. Parece que el poder evocador de las melodías es prácticamente total: estimula la imaginación visual, el entorno lingüístico, la memoria...

Luego de avanzar en la identificación de zonas cerebrales involucradas en nuestro comportamiento musical, el siguiente paso consiste en determinar si estos conocimientos pueden ser de alguna manera clínica. ¿Escuchar mucha música tiene algún efecto funcional en nuestro cuerpo? Una serie de estudios recientes confirman que sí. Al igual que el ejercicio físico hace que aumente la masa muscular, el ejercicio musical podría estimular el entrenamiento mental. Neurólogos del centro médico Beth Deacones de Israel demostraron que los músicos profesionales tienen más desarrolladas las áreas de proceso auditivo y de control psicomotriz que el resto de los mortales. La diferencia de tamaño de estas zonas de la masa gris puede llegar hasta el 50 por ciento.

Por lo tanto, no es extraño que la experiencia musical pueda producir un efecto beneficioso para la salud. De hecho, un estudio de la Universidad de California demostró en 1997, que escuchar melodías agradables reduce los niveles de estrés en medio de una intervención quirúrgica. La gastroscopia es una prueba realmente desagradable a la que tienen que verse sometidos cientos de pacientes cada día. El estudio californiano se basó en permitir que los enfermos eligieran un tipo de música para escuchar mientras se las practicaba la prueba. Los niveles de cortisol, ACTH y otras hormonas propias del estrés se redujeron sustancialmente.

En la misma línea, la doctora Bárbara Miluk – Kolasa midió los niveles de cortisol en enfermos a los que se les anuncia una mala noticia clínica mientras se los expone a un estímulo musical.



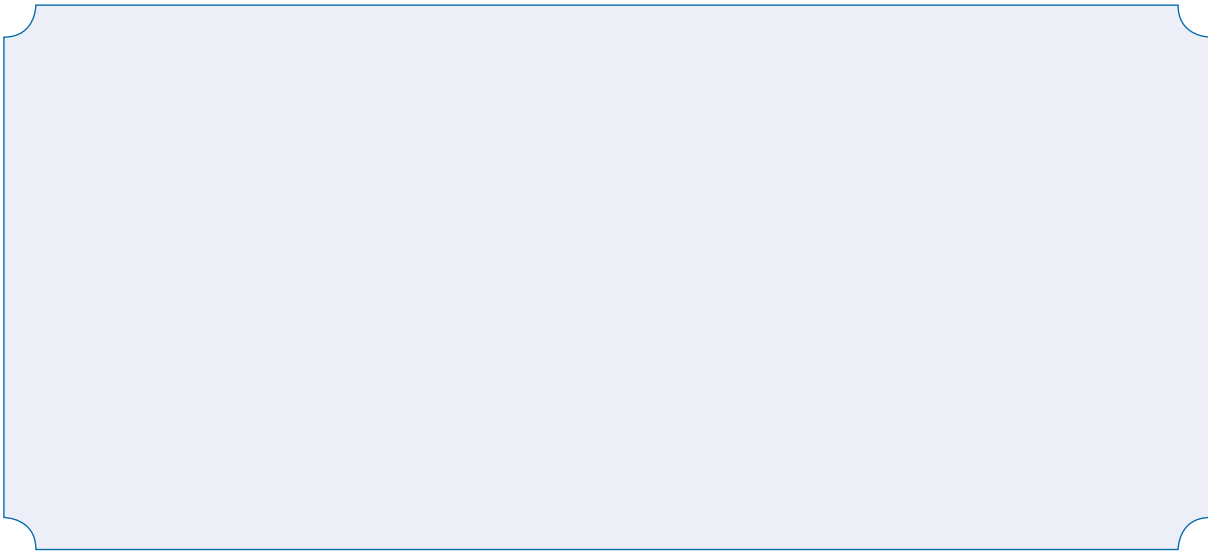
Su reacción es mucho más sosegada que en los casos en los que no hay música de fondo. Pero el efecto no es universal. Otros estudios demuestran que la música rítmica y a gran volumen aumenta la cantidad de hormonas estresantes en la sangre de atletas durante los entrenamientos.

Nadie puede negarlo. El ser humano es un animal musical y ese prodigioso lenguaje de notas y ritmos que ha ideado la especie forma parte de nuestra naturaleza.

Responde a las siguientes preguntas:

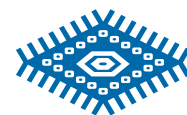
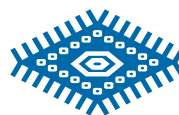
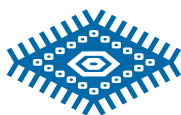
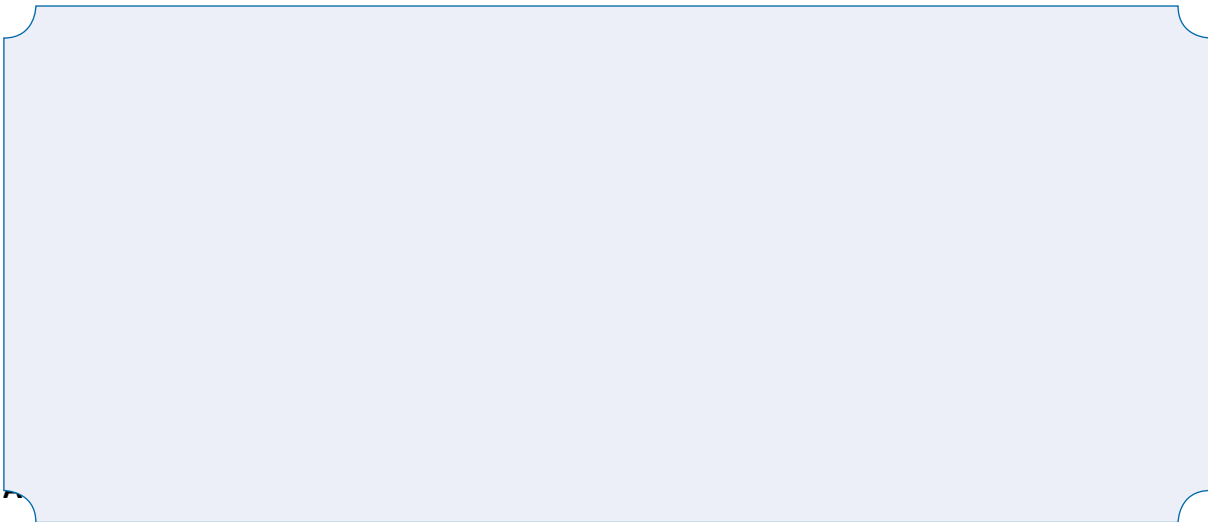
Actividad 1

¿Qué estrategias podríamos asumir como unidad educativa para prevenir los estados de estrés propios de las y los adolescentes?



Actividad 2

¿Cómo detectamos casos de amusia, que pudieran manifestarse en las y los estudiantes?



¿Qué actividades podemos realizar a partir de la música y la educación musical para enfrentar los problemas propios de la edad de las y los estudiantes?



LECTURA 4

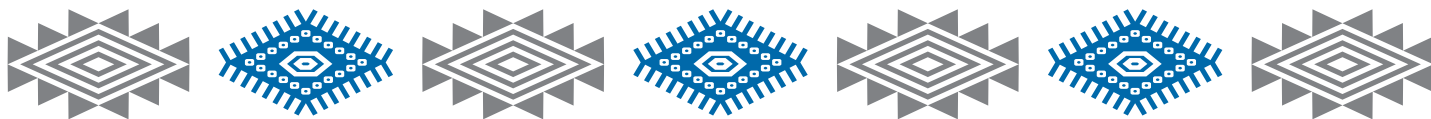
Cosmovisión y Cultura Musical en los Andes Centrales

*Música, danza y ritual en Bolivia por Ramiro Gutiérrez y E. Iván Gutiérrez,
La Paz 2009.*

Política y control, y cambio de la cultura musical en la colonia

Cuando llegaron los españoles, los Incas ya había anexado el Qollasuyo al imperio, por lo que sus fronteras estaban delimitadas, si bien se había logrado alianzas, la dinámica interna de los señoríos seguía vigente. Los señores Mallkus de los señoríos empezaron a demandar a la corona española una serie de reivindicaciones que fundamentalmente tenían que ver con el reconocimiento de los títulos de propiedad colectivos de las tierras. Con el surgimiento de las ciudades en la colonia y la imposición de nuevos patrones de asentamiento y de distribución de las tierras, los antiguos sistemas de posesión vertical de las tierras fueron destruidas con las encomiendas, limitando el acceso a recursos y obligando a participar a los comunarios de una economía de mercado basado en la moneda.

El modelo de administración colonial rompió todos los principios básicos de organización del espacio y del tiempo, se impuso una nueva religión y un nuevo calendario, rompiéndose el ordenamiento basado en los ciclos productivos. En este proceso de dominación colonial, se impuso el calendario religioso católico que trató de suplantar el ordenamiento religioso de los quechuas y aymaras. Se impusieron una serie de normas para extirpar las prácticas festivas y religiosas. Según Estenssoro, a principios de la colonia (1560 – 1669) la corona española desarrolló una política para cambiar la religión, esto implicaba también que se debía cambiar



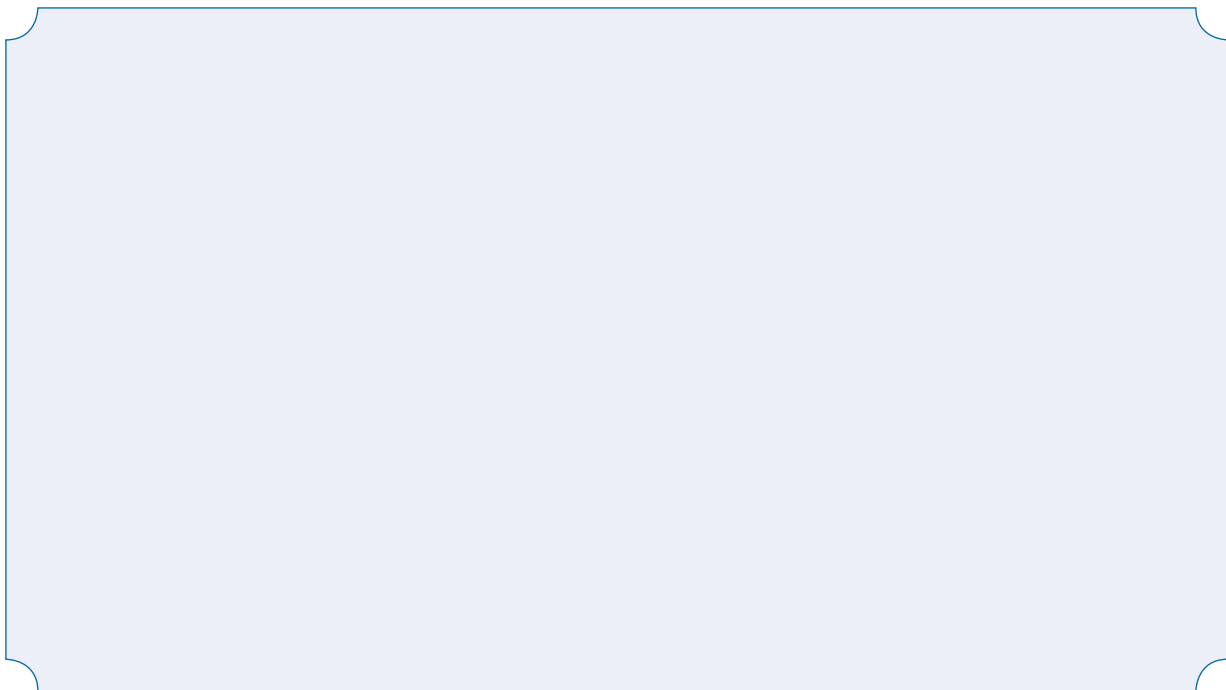
las manifestaciones artísticas y festivas basadas en ceremonias y ritos a las deidades locales y calendarios productivos.

Las prohibiciones pronto se convirtieron en normas, se sacaron ordenanzas prohibiendo la práctica de ciertas fiestas o celebraciones asociadas con cultos tradicionales. Estenssoro señala que en el caso del Perú las danzas “representaban un peligro social”, por lo que surgió la preocupación por eliminarlas e incorporarlas a las ceremonias católicas, esto dio lugar a superposiciones y sincretismos religiosos que repercutieron en el ámbito musical. Sin embargo posteriores ordenanzas fueron tolerantes con la presencia de danzas indígenas en celebraciones religiosas del calendario católico. Ciertos religiosos pensaban que si bien los indígenas participaban de celebraciones católicas, por detrás los indígenas seguían cumpliendo sus fines religiosos...

La política colonial llegó a ser tolerante en algunos momentos y en otros totalmente intolerantes, Gruszczynska citando a Arriaga señala: “en el período de la cristianización, las flautas, junto con otros instrumentos musicales tradicionales, fueron registrados como objetivos relacionados con la idolatría (1995: 127). En Bolivia es probable que se hayan emitido este tipo de ordenanzas que toleraban ciertas prácticas como parte de una política de control o prohibición como señala Estenssoro para el caso peruano. Si bien no se puede evaluar la aplicación de la ordenanza de Toledo y su impacto en las prácticas musicales, lo que se ve en la práctica es que la cultura musical andina y las danzas tradicionales han logrado pervivir hasta la actualidad, manteniendo en algunos casos las mismas características materiales y significados sociales asignados, desde tiempos precoloniales.

Actividad 1

Realizamos una breve explicación acerca de la política, el control y cambio de la cultura musical en la colonia.



Lectura 5

Educación Musical en el Coloniaje

Atiliano Auza León, Sucre 1982.

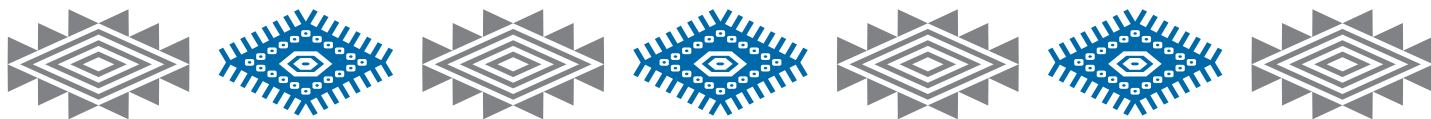
El período colonial se constituye en una etapa crítica por ser un acontecimiento luctuoso para la sociedad indígena – originaria debido a la invasión de los españoles a territorio del Alto Perú. En esta etapa de la historia, los españoles eran milicianos y aventureros de toda laya que pertenecían a las clases más bajas de la sociedad española de aquella época. La ambición por la riqueza, cargos y títulos, presidía todos sus actos. Sin lugar a dudas, la invasión ha ocasionado el surgimiento de sociedades dominantes y dominadas exageradamente pronunciadas con diferencias culturales, sociales y económicas.

Por otra parte, el interés político – económico fue el canon primordial de los conquistadores, hasta producirse los primeros factores mestizantes entre españoles e indígenas. A esto debe añadirse que diversas órdenes religiosas y sacerdotes centraron su atención en la evangelización y les enseñaban un nuevo orden de cosas a partir de conceptos religiosos y el temor a Dios, utilizando para ello diversos cantos de la Santa Misa, el canto llano y la catequesis obligatoria. Asimismo, los franciscanos abrieron las primeras escuelas de oficio y los primeros internados, en donde maestros y alumnos convivieron bajo el mismo techo y en los cuales, practicaban la música, artes domésticas y principalmente una sólida formación religiosa. Según Atiliano Auza, en su libro: Historia de la Música Boliviana, señala: “la conquista del Nuevo Mundo se produjo en tres dimensiones: 1) Interés político y expansionista, 2) Interés financiero y económico, y 3) Interés religioso por la conquista espiritual de los nativos y sus congregaciones indígenas”.

En la primera etapa de este período predomina la música popular española y se introduce la polifonía instrumental como: guitarra, arpa, vihuela, trompetas, pifanos (flautas), tambores, violín, órgano, etc. La presencia sonora de los instrumentos señalados daba aliento y marcialidad a los desplazamientos de los conquistadores. Se conoce la práctica de la polifonía vocal o música “culta”, con nuevas formas y sistemas musicales, produciéndose el surgimiento de la música criolla y posterior mestización de la música indígena.

La segunda etapa del período colonial, se caracteriza por la imposición de ritmos europeos, especialmente la música de salón. Con estos nuevos aportes se forma el cancionero popular altoperuano, que llega hasta nuestros días; hay mestización de mestización. La música culta es más elaborada y aparecen connotados compositores. Por su parte, los jesuitas, difundieron métodos educacionales sobre la enseñanza del romance castellano, tales como las canciones de cuna, juegos infantiles, villancicos. En música popular profana se destacan: vales, tonadas, fandangos, tiranas, boleros y otros; siendo el vals, el bolero y la tonada que subsisten hasta nuestros días, ejecutada por bandas militares del Ejército Boliviano y otras formas de agrupaciones musicales.

Finalmente, Según Teófilo Vargas: PRÓLOGO “Aires Nacionales de Bolivia” señala: “Los conquistadores como los conquistados se influenciaron mutuamente, en su sensibilidad artística, especialmente en la musical. Los naturales escucharon las melodías españolas; y estos, ya sean



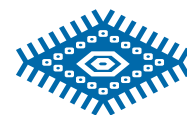
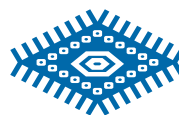
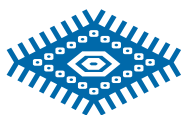
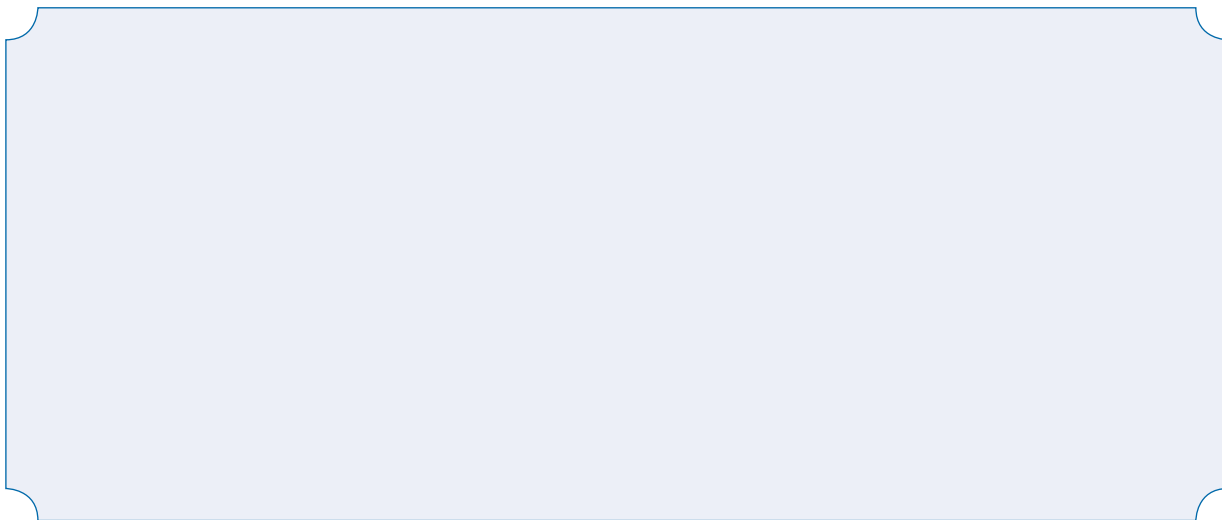
seglares o religiosos atraídos por la originalidad de los cantos incásicos, procuraron asimilarse en dicha música; los religiosos dieron un paso más: en su afán de propagar su fe por todos los medios posibles, se valieron de la enorme influencia, que, sobre la sensibilidad ejerce la música, congregaron a las iglesias a los habitantes del lugar y les hicieron cantar los himnos religiosos en tonadas de carácter incásico”.

A nivel de educación escolar y/o regular, es importante saber que en esta época las escuelas existentes fueron solo de adoctrinamiento y de enseñanza elemental, dirigida a los hijos varones de colonizadores, criollos y caciques. Un ejemplo de esto es la primera escuela en Bolivia fundada por el padre Alfonso Bárgano en 1571 en la ciudad de La Paz, la cual persiguió el objetivo de “descubrir vocaciones eclesiásticas” en los estudiantes. Solamente en las misiones jesuíticas se dio una educación dirigida a los indígenas; sin embargo, al estar dirigida a satisfacer las necesidades de la colonia, condujo a una desestructuración radical de la organización sociocultural, económica y política de los “pueblos reducidos”, llamados así por el reacomodo poblacional que hicieron los colonizadores debido a la escasa y dispersa población.

La organización económica, política y social del coloniaje no consintió una educación para la mayoría de la población indígena originaria, sino solamente para los hijos de los caciques, quienes tuvieron acceso a una educación religiosa de alienación cultural. Los conquistadores tuvieron el propósito de explotar los recursos naturales a costa de la mano de obra indígena, para lo cual era necesario negar todo tipo de educación que los acercara a la comprensión de la mentalidad europea. La educación estaba dirigida a los hijos de los criollos, mestizos, funcionarios, comerciantes adinerados y terratenientes, que recibían instrucción de lectura y escritura a domicilio por maestros llamados leccionistas. En resumen, no hubo en la colonia instrucción primaria gratuita obligatoria ni particular para la mayoría de la población indígena originaria. De esta manera, la única acción educativa en la época colonial fue la catequística, negando toda posibilidad de valoración cultural propia.

Actividad 5

Elaboramos un mapa conceptual del artículo “Educación musical en el coloniaje” por Atiliano Auza.



Lecturas de trabajo para el Tema 2

Lectura 1

El mundo sonoro. Acústica musical

Ángel Lomas, Barcelona 1995.

El sonido

El sonido es la sensación auditiva que se produce cuando un objeto se pone en vibración. El movimiento del objeto produce una onda sonora que se transmite a través del aire y que llega a nuestros oídos excitando nuestro sistema auditivo (el oído) y el cerebro.

Imagina que un grupo de personas o de fichas de dominó se coloca formando fila, muy cerca unas de otras. La última de la fila empuja a la siguiente suavemente sin desplazarla de su lugar, y ésta a la siguiente, etc. Así, la señal llegaría al extremo de la fila de la misma forma que la vibración de un objeto se transmite a través del movimiento de las moléculas del aire.

Por lo tanto, los sonidos son el resultado de ondas sonoras que se desplazan mediante las vibraciones en la presión del aire (u otro medio elástico).

Los elementos de la onda sonora

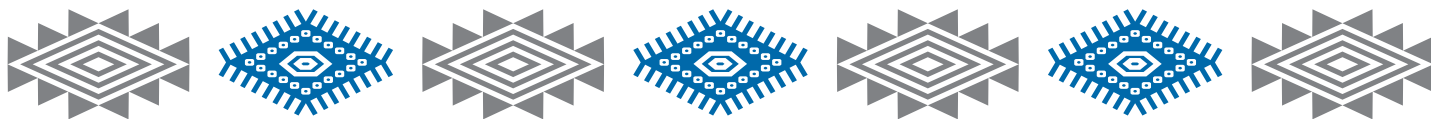
La forma más simple de describir una onda sonora es lo que los matemáticos llaman onda sinusoidal. Se trata de una onda con un movimiento homogéneo en zigzag, como el segmento de una cuerda en vaivén. Con ella pueden representarse las variaciones de la presión del aire en el tiempo. Los principales elementos que definen esta onda son tres: la amplitud, el periodo y la fase.

- La amplitud se refiere a cuánto varía la presión del aire en esa onda.
- El periodo define el tiempo que transcurre entre dos momentos de amplitud máxima.
- La fase es el momento en el tiempo en el que se produce el cambio de presión.

Tipos de sonidos

Con todo lo que sabemos de las ondas sonoras, podemos distinguir entre los distintos tipos de sonidos que oímos habitualmente:

- El tono es una vibración sinusoidal aislada (tono puro), como el sonido de un diapasón.
- El sonido es la suma de tonos sinusoidales que se funden en un todo de tonos armónicos o parciales, como la voz humana o la mayor parte de los instrumentos musicales.
- El ruido es un conjunto de vibraciones aperiódicas y con una gran densidad de tonos parciales, como el ruido al arrastrar una silla.
- El estampido son las vibraciones aperiódicas y breves, como el sonido de un petardo.



Aunque se habla del sonido como de un tipo concreto de onda sonora, este término se utiliza para referirse a cualquier sensación auditiva (incluyendo el tono, el ruido y el estampido).

El sonido en el espacio

Habitualmente oímos sonidos que se transmiten a través del aire, pero el agua u otros materiales también transmiten las ondas sonoras (sólo existe el silencio absoluto en el vacío).

La velocidad del sonido a través del aire es de 344 metros por segundo. A través del agua, 1,435 m/seg (a 8°C). A través de un tubo de hierro, 5,000 m/seg.

Durante el proceso de propagación del sonido se producen otros fenómenos que influyen en nuestra audición. A veces cuando se toca un instrumento o se canta, se puede percibir que otro objeto cercano se pone en vibración. Este fenómeno se llama resonancia, que consiste en que un objeto está preparado para recibir determinado tipo de vibraciones y cuando algo las produce cerca de él comienza a vibrar por simpatía (así, en algunas ocasiones un vaso de cristal comienza a sonar si se tocan determinadas notas). Cualquier instrumento, por ejemplo un violín, produce su sonido característico porque la vibración de la cuerda hace resonar a su vez la caja armónica de madera.

El ruido

A menudo distinguimos lo que es sonido de lo que es ruido. Si te has fijado en la definición de lo que es sonido, observarás que en ella entraría también lo que habitualmente llamamos ruido.

Ya sabes que el sonido se produce cuando un objeto vibra. Si la vibración es ordenada, la sensación producida es la del sonido. Si esta vibración no se produce de una forma ordenada, la sensación es de ruido. Hemos visto que una definición más concreta de ruido puede ser la de un sonido aperiódico y cuya sucesión de tonos parciales es inarmónica.

A nuestro alrededor existen muchos ruidos que se utilizan como sonidos musicales y viceversa. El vecino que toca la trompeta en la habitación al lado de la nuestra puede hacer ruido a nuestro parecer, aunque toque una maravillosa pieza musical.

Existen estilos musicales que se basan en hacer música sólo con sonidos que llamaríamos ruido: puertas, gritos, bocinas (es la llamada música concreta). Actualmente muchos grupos musicales utilizan ruidos grabados en un sampler o muestreador dentro de sus canciones. En realidad, la mejor definición de ruido es la de un sonido no deseado.

Contaminación acústica

Un exceso de ruidos impide la concentración y por lo tanto, la comunicación. En una ciudad, la gran cantidad de sonidos no deseados por la persona que los escucha (tráfico, gritos, obras, talleres, etc.) produce lo que se llama contaminación acústica. Este tipo de contaminación es perjudicial tanto física como psicológicamente. Físicamente, porque a menudo esos sonidos producen, por su intensidad, problemas auditivos. Psicológicamente, porque la atención continua que requieren estos sonidos causa fatiga, tensiones, falta de concentración, etc. (es más fácil apartar la vista de algo que nos produce daño que apartar los oídos).



El silencio

El silencio sería la ausencia total de sensaciones auditiva: lo contrario del sonido. Ya hemos señalado que el silencio absoluto sólo existe en el vacío. Aunque seguramente todos hemos tenido la sensación de haber estado en algún lugar terriblemente silencioso, lo cierto es que el silencio es para nosotros un término relativo. Siempre escuchamos algo (el aire por ejemplo). Si nos encerraran en una campana de cristal, aislados acústicamente de todos los sonidos exteriores, oíríamos entonces los sonidos de nuestro propio cuerpo.

Sin embargo, tenemos sensaciones de silencio cuando no oímos sonidos lo suficiente destacados como para fijar nuestra atención.

El silencio es, en cierta manera, un fondo sobre el que destacan los sonidos, de la misma manera que el pintor hace que destaquen los trazos y colores sobre un fondo blanco. La mejor manera de apreciar la música es desde el silencio, sin otros sonidos que distraigan nuestra atención. Pero el silencio, a menudo es también una especie de sonidos: si la música es cortada de repente por un silencio, ese silencio puede ser escuchado con toda claridad. El silencio es un bien escaso en nuestra sociedad, y por ello no debemos olvidar la necesidad de que la música surja del silencio, se desarrolle en él y acabe en él.

Cualidades del sonido

¿Cuáles son las cualidades que hacen que un sonido sea percibido de forma diferente a otro?

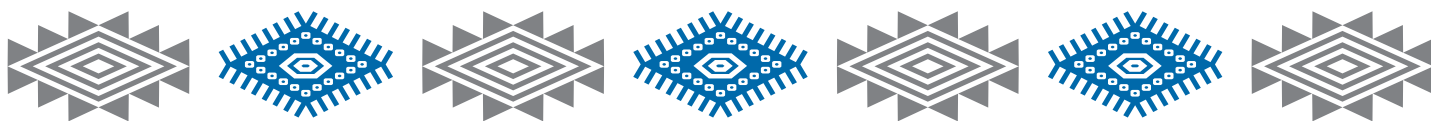
La altura (sonidos que van del grave al agudo), la intensidad (sonidos que van del muy fuerte al muy débil), la duración (sonidos que son más o menos largos o cortos) y el timbre (lo que permite distinguir aquel objeto que suena) son los aspectos en los que nos fijamos cuando escuchamos los sonidos.

La altura

Cuando un objeto vibra, lo hace más rápida o lentamente. Dependiendo de la velocidad con que ese objeto vibre, nosotros percibimos el sonido como diferente.

Esa diferencia es la llamada altura del sonido. Esto nos permite distinguir entre sonidos. Cuanto mayor sea el número de vibraciones por segundo, más agudo será el sonido, y, al contrario, más grave. A ese número de vibraciones por segundo se le denomina frecuencia y se mide en hertzios. La frecuencia puede definirse como el número de periodos por segundo.

En la altura influye la superficie, masa o longitud del objeto que vibre, así como la tensión, de éste si es elástico. Las láminas de un xilófono, cuanto más pequeña son, más agudo es el sonido que producen. De la misma forma, en una guitarra, cuanto más corto sea el tramo de cuerda que se haga vibrar, más agudo será el sonido producido. También la tensión influye; se puede hacer que el sonido de una cuerda de guitarra sea más agudo o más grave según se tense más o menos la cuerda el clavijero. Si pruebas a cantar la nota más aguda que puedas, notarás el esfuerzo que tienes que realizar con la garganta, poniendo en mayor tensión las cuerdas vocales y cómo éstas se relaja cuando cantas una nota más grave.



La afinación

Si alguna vez has asistido al inicio de un concierto, habrás observado que los intérpretes necesitan ajustar los instrumentos antes de comenzar a tocar. Los instrumentos musicales necesitan afinarse a menudo para que las frecuencias de sonidos que emiten concuerden unos con otros. Para ello se utiliza el diapasón. Este instrumento emite un sonido que siempre tiene la frecuencia de 440 Hz, de esta forma, todos los instrumentos musicales afinados por el mismo diapasón sonarán conjuntados.

La tesitura

Tanto la voz humana como algunos instrumentos musicales, pueden producir distintas alturas de sonidos.

La extensión de sonidos desde el más grave al más agudo que puede producir un instrumento o la voz humana, se denomina registro o tesitura. Así, un violín tiene un registro más agudo que un contrabajo, o una guitarra eléctrica que un bajo.

Habitualmente, cuanto más pequeño es un instrumento, más agudo es el sonido que produce, y al contrario. El sintetizador es el instrumento que tiene un registro más extenso. En cuanto a la voz, en música se suelen caracterizar tipos en función de su tesitura: el bajo sería la voz más grave y la soprano, la más aguda.

La intensidad

La intensidad de un sonido está relacionada con lo que habitualmente llamamos volumen. A menudo utilizamos expresiones como que la música está alta o baja. Para no confundirnos con la altura de sonido (alto = agudo; bajo = grave), utilizaremos las expresiones fuerte y débil (o suave).

La intensidad de un sonido depende de la amplitud de la vibración de la onda sonora. (Imagínate la diferencia en la vibración de ondas que producen en el agua cuando tiras una pequeña piedra o cuando una persona se tira hecha una bola).

La sonoridad se mide normalmente en decibelios (dB), una medida que relaciona el nivel de potencia (en vatios) con el sonido más débil que puede percibir el oído humano. Para que te formes una idea, el sonido producido por el movimiento de las hojas de los árboles cuando hay una suave brisa sería de 10 dB, mientras que el sonido de alguien que golpea una plancha metálica con un martillo al nuestro lado sería de alrededor de 115 dB.

El nivel de contaminación acústica se mide en dB. La Organización Mundial de la Salud, recomienda que en las ciudades no se sobrepase el límite de 65 dB durante el día y 40 dB por la noche (umbral de tolerancia).

Efectos de la intensidad

También, como en el caso de la altura de sonidos, los distintos niveles de intensidad sonora producen efectos distintos sobre nosotros. Fíjate en que el mando que en un equipo de música



modifica la intensidad se denomina volumen, que es una palabra que se aplica también al tamaño de los objetos. De alguna forma, la intensidad es el tamaño de los sonidos, y así, podemos interpretar como pequeño un sonido débil y como grande uno fuerte.

Por ejemplo, una sucesión de sonidos que vayan desde lo más suave a lo más fuerte pueden dar la sensación de que algo se va acercando o que va creciendo, es decir, haciéndose cada vez más grande. Una sucesión de sonidos inversa produciría la sensación contraria: algo que se aleja o disminuye. Los músicos utilizan una gran variedad de matices para dar expresividad a los sonidos que interpretan. Al conjunto de estos matices en una obra se lo denomina dinámica.

La duración

Los sonidos pueden ser más largos o cortos, dependiendo del tiempo que el objeto que los produce dure vibrando. Así, los objetos más flexibles producen un sonido más largo (por ejemplo, una cuerda tensada), que un objeto rígido (un trozo de madera). Un sonido, desde que comienza hasta que se extingue, pasa por varias fases (nacimiento o ataque, caída, permanencia y desaparición): es lo que en acústica se denomina envolvente de amplitud.

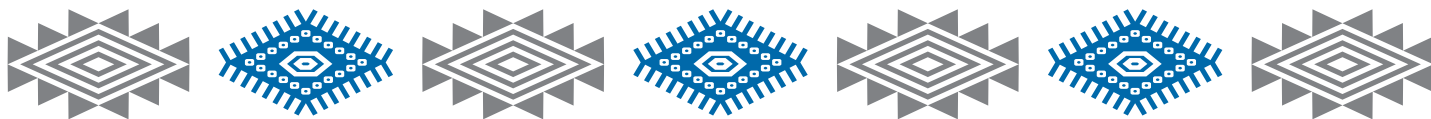
En un sonido breve y seco como el de una caja china, el ataque (nacimiento) es muy rápido y el sonido pasa a la última fase casi de forma inmediata. Por el contrario, cuando golpeamos un platillo después del ataque, hay un período en el que el sonido se mantiene durante bastante tiempo (permanencia) antes de que comience a desaparecer.

La envolvente de la onda sonora tiene bastante que ver también con la siguiente característica del sonido, el timbre.

El timbre

El timbre es la cualidad del sonido que nos permite diferenciar un instrumento musical del otro aunque los dos produzcan la misma nota en cuanto a altura, intensidad y duración.

La voz de cada uno de nosotros tiene un timbre peculiar, tan personal como las huellas digitales, que nos permite reconocer a quien habla aunque no la veamos. Cuando hablamos de la altura, señalamos que ésta viene marcada por la frecuencia. Sin embargo, la mayoría de los sonidos que oímos no están formados sólo por una frecuencia, sino que, en realidad, lo que oímos está compuesto de una gran cantidad de vibraciones de distintas frecuencias que tienen diferentes intensidades. Es igual que algunos colores que resultan de la combinación de varios de ellos (por ejemplo, verde = azul + amarillo): el timbre de un instrumento o la voz proviene de la mezcla de distintas frecuencias. Dependiendo de qué tonos armónicos compongan un sonido y de cómo vayan variando en las distintas fases del sonido (envolvente de amplitud), el sonido tendrá un timbre diferente. Por ejemplo, aunque un violín y una flauta produzcan la misma altura de sonido, el resultado será distinto en cuanto al timbre, ya que los dos instrumentos producen la misma frecuencia fundamental, pero no los mismos tonos armónicos ni con la misma envolvente de amplitud.



Los nuevos instrumentos electrónicos, como los sintetizadores, se basan en la superposición de ondas para imitar sonidos de otros instrumentos o crear timbres nuevos: se trata de sintetizar o de reconstruir un sonido combinando diferentes vibraciones o frecuencias y dándoles una forma de tal manera que el sonido se puede modificar como se quiera.

Los diferentes timbres se suelen agrupar por familias, de la misma manera que el color se agrupa por gamas. Hay tipos de timbres que se parecen más a otros y, por lo tanto, se reúnen en el mismo grupo. Por ejemplo, una orquesta sinfónica es como un gran instrumento que puede producir timbres muy distintos (como si fuera un sintetizador): estos instrumentos se pueden agrupar en las familias de la cuerda, madera, metal y percusión. También un instrumento puede variar su timbre dependiendo de la forma como se toca. No suena igual una guitarra si se toca con los dedos que una púa; si se toca cerca del puente o sobre el agujero; si no se presiona del todo la cuerda, etc.

Actualmente existen otros medios para modificar el sonido. Algunos músicos que tocan la guitarra eléctrica utilizan unos aparatos que accionan con el pie (8 pedales) y modifican el sonido de este instrumento desde la distorsión (aumentando los tonos parciales) hasta sonidos similares a los de una guitarra acústica.

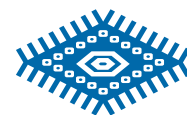
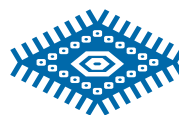
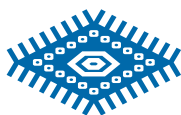
Efectos del timbre

El timbre tiene algunas cosas en común con el color. De hecho, muchas personas definen el timbre como el color de la música. Las mismas notas tocadas por un instrumento u otro no producen la misma sensación.

Actividad 1

Considerando las cualidades del sonido descritos con anterioridad, construimos un ejemplo sobre cómo estos pueden ser aplicados en actividades musicales en las clases de educación musical de acuerdo a la metodología del Modelo Educativo Sociocomunitario Productivo.

CUALIDADES DEL SONIDO	EJEMPLOS



Actividad 2

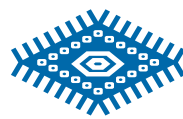
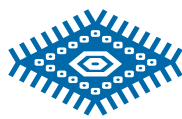
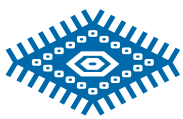
Respondemos a la siguiente pregunta:

¿Cómo se dan las situaciones de contaminación acústica en nuestro contexto?

Actividad 3

¿Qué acciones realizamos desde la educación musical para combatir la contaminación acústica en los diferentes espacios de la vida cotidiana?

Acciones o actividades que combaten la contaminación acústica.	En la Unidad Educativa	En la Comunidad	Con la familia



Lectura 2

Unidades de medidas de los tres Parámetros del sonido

Pep Alsina, Frederic Sesé, Barcelona 1999.

Los tres parámetros elementales del sonido se configuran como un espacio vectorial de tres dimensiones. Se puede alterar la duración, la altura o la intensidad de un sonido de forma independiente sin modificar los otros dos parámetros. Por ejemplo, si una nota es la3, dura un segundo y se ejecuta en mezzoforte, no hay problema en variar alguno de los tres aspectos sin intervenir en los otros dos.

A partir de las últimas tendencias musicales basadas en el sonido registrado, se está tomando el segundo como unidad musical de tiempo, pero durante muchos años las referencias a la motricidad de una pieza o bien se remitían a un aire conocido, a menudo una danza (minueto, giga, chacona), o bien se recurría a un vocabulario aproximado (allegro, andante, lento).

El metrónomo es un aparato que da pulsaciones regulares y los cuenta por minuto, o sea que, situándolo a 60, se obtiene una pulsación por segundo. Esta unidad de tiempo, musicalmente resulta de la frontera entre largo y adagio (o sea, un tiempo bastante lento). La unidad de tiempo igual a 120 (es decir, 120 pulsaciones regulares en un minuto), el doble de rápido, es la frontera entre moderato y allegro. La frecuencia de las pulsaciones del corazón humano, entre 80 y 88 por minuto, se encuentra dentro del andante, una motricidad media muy humana, como el caminar de paseo.

La altura se mide en hertzios, en vibraciones por segundo. El oído humano identifica sonidos graves desde 16 ó 20 Hz (menos pulsaciones ya no generan ningún sonido audible) hasta 20.000 ó 25.000 Hz en sonidos agudos (a partir de aquí, el sonido se va haciendo débil hasta que se pierde). Musicalmente, se ha fijado que afinación absoluta de la tercera octava esté a 440 Hz. Se trata de una afinación de referencia, y de ella se deduce la afinación de las demás notas. Los conocidos diapasones dan esta nota, esta vibración, al golpearlos. Este convenio aparte, fijado dentro del siglo XX, podemos encontrar, por ejemplo, la nota blues del jazz, que no se corresponde exactamente con ningún sonido de la escala temperada.

Los decibelios (dB) son la unidad de intensidad sonora. Es una medida humana basada en la estadística. A 0 dB, la mayoría de personas no oyen nada, y a 120 dB se rompen los tímpanos. Una orquesta sinfónica en un tutti y en una sala acústicamente buena puede llegar a 100 dB, y en algunos ambientes (discotecas, conciertos de pop rock) se alcanzan niveles de decibelios peligrosos para la salud. Musicalmente, existe una terminología que, en principio, marca cinco niveles (pianísimo, piano, mezzoforte, forte y fortísimo).

En algunas obras románticas se llegan a pedir tres f o incluso cinco p, y siempre debe entenderse que, por el hecho de ser una medida relativa, depende mucho de la acústica de los locales y de la opinión de los intérpretes o del director.



Actividad 1

Completamos el siguiente cuadro referente a los parámetros del sonido.

Parámetros del sonido	Unidad de medida	Promedio de percepción relativa al oído humano	Aportes teóricos para el desarrollo de la educación musical y/o salud preventiva.
DURACIÓN			
ALTURA			
INTENSIDAD			

Lectura 3**Texturas musicales**

Maravillas Díaz, Barcelona 1998

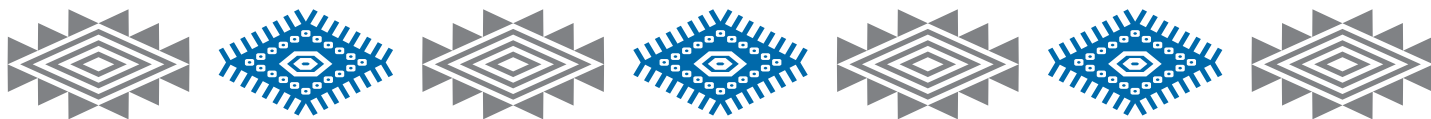
Los elementos del lenguaje musical (melodía, ritmo, dinámica y timbre) se combinan entre sí originando diferentes texturas, que son como el tejido musical de una obra. Asimismo, dichos elementos originan distintas formas que son la manera como se estructuran las obras.

Texturas y formas se hallan tan escondidas en la partitura convencional que, incluso los músicos profesionales, utilizan un tipo de grafía alternativa para esquematizarlas y diseñarlas de manera que se comprendan a primera vista, ya que se trata de aspectos globales de la obra. Los signos utilizados pueden ser líneas horizontales y verticales para las texturas y letras o formas geométricas (llamadas musicogramas) para las formas musicales.

Aunque el tejido musical está formado por todos los elementos del sonido, las texturas musicales se definen a partir de la melodía y se distinguen básicamente tres:

- Textura monódica si es una sola melodía.
- Textura contrapuntística si son distintas melodías simultáneas.
- Textura homofónica si se trata de acordes que se suceden y acompañan a una melodía.

Según sea la textura de una obra, así será la disposición de su escritura musical, correspondiéndose la escritura horizontal a la textura monódica y contrapuntística (por ser melodías), y la escritura vertical a la homofónica (al tratarse de acordes).



Cuando se producen sonidos que no forman una o varias melodías definidas o sonidos indeterminados, se dice que la textura es no melódica. Este tipo de textura son las utilizadas por gran parte de las actuales corrientes vanguardistas.

No hay que olvidar que una obra no tiene por qué estar sujeta en su totalidad a un tipo de textura, sino que, en el transcurso de ella, pueden combinarse diferentes texturas; a esto se le denomina textura mixta.

El conocimiento de las formas es necesario para la comprensión de las obras musicales. Cualquier obra musical es una organización de sonidos, de ideas musicales estructuradas. Por forma musical se entiende la manera como una obra está construida formando un todo (repeticiones, variaciones, etc.) El concepto de forma, como organización de sonidos, no se presenta solamente en las grandes obras de compositores famosos, sino que cualquier manifestación musical tiene forma.

Tradicionalmente, la forma y la textura musicales se basan en la melodía, pero hoy en día los demás elementos musicales (dinámica, ritmo y color sonoro) han adquirido importancia e influyen tanto como la melodía. Una de las particularidades más destacadas de la música contemporánea es la enorme cantidad de sonidos nuevos que son aceptados para ser utilizados musicalmente: desde la búsqueda de nuevos recursos tímbricos de instrumentos convencionales, hasta sonidos hablados, gritados o susurrados.

Según sea el entorno cultural de cada parte del mundo, así serán sus formas y texturas de expresión musical, las cuales estarán en función de sus propias escalas, melodías, ritmos, armonías y el timbre de sus instrumentos. Incorporar a nuestra experiencia cultural el conocimiento de otras maneras de expresarse musicalmente nos servirá para comprender mucho mejor la música.

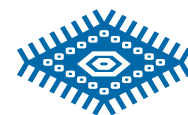
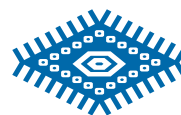
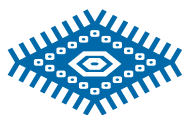
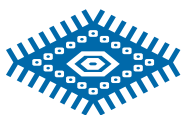
Atmósferas sonoras o climas sonoros.

Las atmósferas sonoras se pueden definir como: fenómenos sonoros que se producen por la combinación de diferentes texturas melodías, ritmos y armonías que al ser escuchadas provocan, en el receptor, distintas sensaciones.

Al trabajar con los estudiantes, nos encontraremos con diversas atmósferas o climas sonoros, lo que son fáciles de reconocer, en el quehacer cotidiano, si pedimos a los estudiantes que escuchen con un poco más de atención. Con esta actividad, los estudiantes entenderán que el rol de la música es aún más significativo de lo que piensan y comprenderán que la música cumple muchas funciones en la vida de las personas. Para el desarrollo de este tema debe ahondar en la cualidad del sonido llamada intensidad, la cual deriva en los matices de las obras musicales.

Actividad 1

Escuchamos distintos repertorios de la música originaria, folklórica, popular (nacional o internacional), y música “docta”; e identificamos el tema, compositor, textura y género musical.

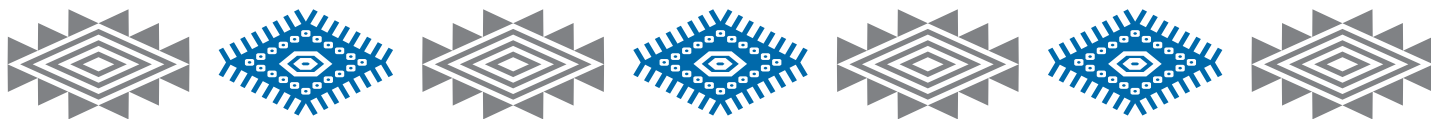


Música

Tema	Compositor	Textura	Género musical

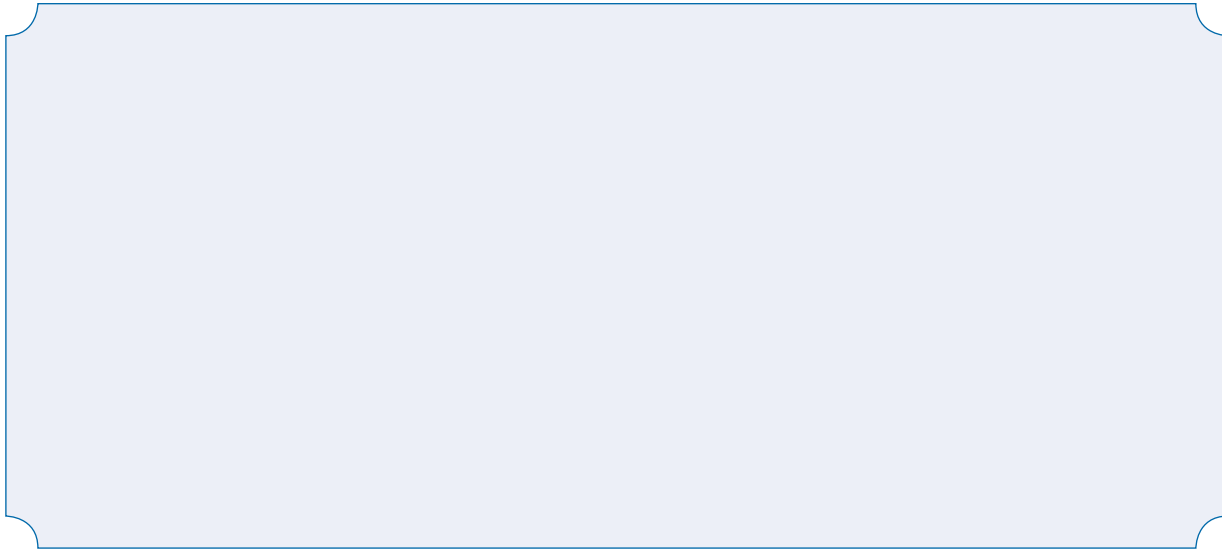
**Actividad 2**

Una vez escuchado atentamente cada uno de los diversos repertorios de música, descubrimos a través de la audición, el carácter, la sonoridad tímbrica, los ritmos, el texto (si es que posee), y luego escribimos comentarios (por tema) considerando las impresiones emotivas e imaginativas, y además señalamos las características musicales para luego compartir con el grupo.



Actividad 3

Describimos las texturas musicales y las atmósferas musicales, además señalamos qué fin cumplen éstas en la educación musical y en el desarrollo integral de las y los estudiantes.



Lectura 4

Una declaración sobre Educación Musical

R. Murray Schafer, Buenos Aires 1987.

A todo maestro debería permitírsele enseñar idiosincráticamente, o al menos su enseñanza de su propia personalidad. Voy a hablarles hoy de algunas ideas personales. A partir de sus propias experiencias, ustedes podrán ampliarlas, corregirlas o criticarlas.

Mi trabajo en educación musical se ha centrado fundamentalmente en tres campos:

1. Tratar de descubrir cuáles son los potenciales creativos que los niños pueden tener para hacer su propia música.
2. Presentar a estudiantes de todas las edades los sonidos del entorno; inducirlos a tratar el paisaje sonoro del mundo como una composición musical cuyo principal compositor es el hombre y a producir apreciaciones críticas que puedan conducir a su mejoramiento.
3. Descubrir un nexo o lugar de reunión, donde todas las artes puedan encontrarse y desarrollarse juntas armoniosamente.

A esto podría agregar un cuarto campo que recién comienzo a explorar: los usos que pueden darse a las filosofías orientales en el adiestramiento de artistas y músicos de Occidente. Hablaré de todo esto en ese orden.



Creatividad musical

Me gustaría pensar que, en términos generales, todas las materias que pueden enseñarse podrían reducirse a dos grupos: las que satisfacen la necesidad de adquirir conocimientos y las que procuran la autoexpresión.

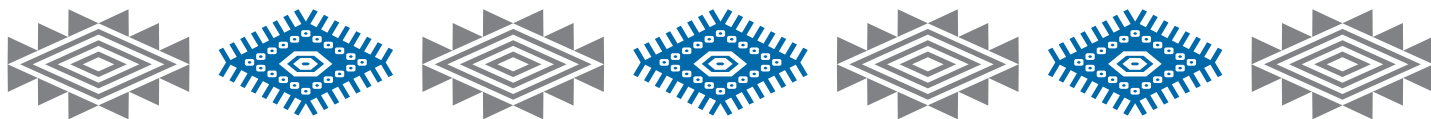
La historia es una materia para adquirir conocimientos, y consiste (tal vez erróneamente) en la transmisión de un conjunto de hechos desde la mente del maestro a la de sus alumnos. Veo la música como una materia predominantemente expresiva, como el arte, la escritura creativa, o elaboraciones de todo tipo. Es decir, debería ser esto; aunque, por el gran énfasis puesto en la teoría, en la técnica y en el trabajo de memorización, se vuelve, predominantemente, mera adquisición de conocimientos. Mientras alentamos la autoexpresión en las artes visuales (y colgamos los productos en las galerías de arte como un testamento de la excitante perceptividad de nuestros jóvenes), el paralelo en música suele ser en general muy poco más que memorizar “El mono en el árbol” para algún acto social de fin de año. (Uno también puede haber aprendido un montón de mentiras acerca de las vidas de los grandes –invariablemente muertos compositores, y haber dibujado medio millón de claves de sol).

La enseñanza de las artes visuales está muy adelantada respecto de la enseñanza de la música. En música, por ejemplo, no existe un equivalente del Curso Básico que desarrolló Johannes Itten para los estudiantes del primer año en la Bauhaus, curso que ha sido ampliamente imitado en todo el mundo. Este fue un curso de libre expresión, pero creativamente orientado por la progresiva limitación de opciones, de manera tal que el estudiante era, casi imperceptiblemente, puesto en contacto con los grandes y elementales problemas de la expresión visual. Podemos sacar provecho de las experiencias de la enseñanza artística. ¿No podría ser enseñada la música como una disciplina que simultáneamente libera energías creadoras y educa la mente para la percepción y el análisis de las propias creaciones?

El gran problema de la educación es de tiempo. La educación se ocupa tradicionalmente del tiempo pasado. Sólo se puede enseñar cosas que ya han ocurrido. (En muchos casos ocurrieron hace mucho tiempo). Son estos problemas de tiempo los que mantuvieron separados a los artistas y las instituciones, ya que los artistas, a través de los actos creativos, se ocupan más del presente y del futuro que del pasado. La educación no es novedad ni profecía; ni presente ni futuro. Ejecutar, interpretar música es embarcarse en una reconstrucción del pasado que puede ser, por cierto, una experiencia útil y deseable.

¿Pero no podríamos utilizar algunas de nuestras energías en enseñar para que las cosas ocurran? ¿No es esto algo que vale la pena considerar? El único camino por el que podemos transformar la materia musical de tiempo pasado en una actividad de tiempo presente es a través de la creación. Marshall McLuhan escribió: “Estamos ingresando en una nueva era de la educación que está programada más para el descubrimiento que para la instrucción.

En una materia que da conocimiento, el maestro tiene todas las respuestas y el alumno tiene una cabeza vacía –lista para asimilar información. En una clase programada para la creación no hay maestros; sólo hay una comunidad de estudiosos. El maestro puede iniciar una situación haciendo una pregunta o planteando un problema; a partir de ahí, su papel como maestro ha



terminado. Podrá continuar participando del acto de descubrir, pero ya no como maestro, no como la persona que ya conoce la respuesta.

Repito esto con énfasis: en una clase programada para la creación, el maestro debe planificar su propia extinción. Quisiera agregar entre paréntesis que me tomó varios años el llegar a sentirme cómodo haciendo esto. Yo oriento a la clase haciendo una pregunta o planteando un problema. Estas preguntas o problemas son de un tipo especial: deben admitir tantas soluciones como alumnos haya en aula. La clase debe convertirse en una hora de mil descubrimientos y el secreto está en la pregunta formulada. Tipo de preguntas:

1. El silencio es evasivo: trate de hallarlo.
2. Anote todos los sonidos que escucha.
3. Encuentre un sonido interesante.
4. Encuentre un sonido interesante consistente en un ruido sordo y apagado, seguido de un chirrido agudo.
5. Encuentre un sonido que pase cerca suyo de sudoeste a noreste.
6. Permita que cinco sonidos se establezcan durante dos minutos.
7. Ubique un sonido solo en un profundo continente de silencio.

Se observará que estos problemas son progresivamente restrictivos. Obligan al estudiante a concentrarse cada vez más, aunque siempre admiten ilimitadas soluciones.

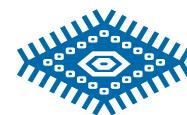
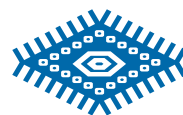
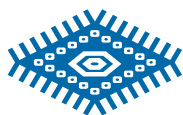
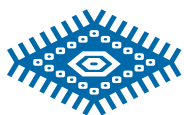
A veces, comienzo un curso conduciendo a los estudiantes a una habitación repleta de instrumentos de percusión. La primera lección es breve: “Familiarícense con estos instrumentos. Mañana regresaré a ver qué han descubierto”. Al día siguiente vuelvo y hago ciertas preguntas: ¿han descubierto el tiempo de reverberación del vibráfono? ¿Han descubierto cuántos tipos de sonidos pueden obtener del tantam utilizando diferentes baquetas y escobillas? ¿Descubrieron la función del pedal de las campanas tubulares? Si no es así, no han realizado la tarea. Los dejo nuevamente.

Cuando están relativamente familiarizados con los sonidos que pueden obtenerse de los instrumentos disponibles, comenzamos con las sesiones de improvisación y composición. Los divido en pequeños grupos. Cada uno en la clase debe componer por lo menos una pieza y dirigirla. A veces, los estudiantes encuentran más conveniente registrar su obra con una notación gráfica o pictográfica. También les atrae el uso de los colores. Todo está permitido en tanto la intención pueda comunicarse a los demás miembros del grupo ejecutante. Pero poco a poco, a lo largo del curso, introduzco limitaciones con el fin de obligar al estudiante a concentrarse aún más. Todo el curso es gradualmente impulsado hacia la tarea final: “Disponen de un sonido. Compongán una pieza con él. Todo lo que les pido es que no me aburran”.

Esta, como se puede apreciar, es una tarea extremadamente difícil.

El entorno sonoro

Un segundo aspecto de mi trabajo como educador musical está vinculado al entorno sonoro en que vivimos. No quisiera confinar el ámbito de la audición al estudio de música y a la sala



de conciertos. Los oídos de una persona realmente sensible están siempre abiertos. No hay párpados para los oídos.

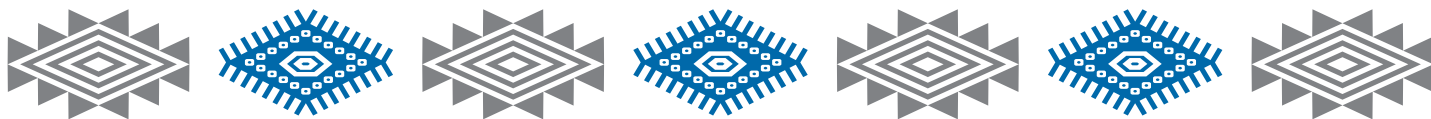
He encontrado que también pueden realizarse valiosos ejercicios de educación auditiva utilizando los sonidos del medio ambiente. ¿Cómo, precisamente, están escuchando en este momento? (Schafer bate palmas) ¿Cuál fue el último sonido que escucharon antes de mis palmadas? ¿Cuál fue el primer sonido que escucharon después de mis palmadas? ¿Cómo es de buena su memoria auditiva? ¿Cuál fue el sonido más agudo que escuchó en los últimos diez minutos? ¿Cuál fue el más fuerte? Y así sucesivamente. A menudo planteo a mis alumnos preguntas como las siguientes:

- a) ¿Cuántos aviones escuchó hoy?
- b) ¿Cuál es el sonido más interesante que escuchó esta mañana?
- c) ¿Quién tiene la voz hablada más bella en su familia? ¿y en la clase?, etc.

Algunas veces encargo a mis alumnos que coleccionen los sonidos más interesantes del interior de un edificio, consignándolos en un mapa, de manera que sus compañeros pudieran encontrarlos y escucharlos también. Una de mis alumnas se ha dedicado a descubrir todos los sonidos exclusivos del paisaje sonoro de Vancouver, los sonidos que no podrían escucharse en ninguna otra ciudad del mundo. Tiene la intención de entregar su colección a la oficina de turismo para que los visitantes interesados en algo más que en bonitos paisajes puedan descubrir también qué rica experiencia acústica ofrece Vancouver a los oídos curiosos. Otra estudiante está haciendo una colección de sonidos en vías de desaparecer y de los sonidos perdidos; los que formaron parte del entorno sonoro pero que hoy en día ya no pueden escucharse. Ella está grabando cuidadosamente estos sonidos, catalogándolos con elaborados comentarios. Tal vez sean de interés para algún museo del futuro.

El entorno sonoro de cualquier sociedad es una importante fuente de información. No es necesario señalar que el medio ambiente sonoro del mundo moderno se ha tomado más ruidoso, y probablemente más desagradable. La multiplicación descontrolada de las máquinas y de la tecnología en general ha dado como resultado un paisaje sonoro musical cuya intensidad va en continuo aumento. Hay testimonios recientes que permite afirmar que el hombre que el hombre moderno se está ensordeciendo gradualmente. Se está matando a sí mismo con sonidos. La contaminación sonora es uno de los grandes problemas contemporáneos de la contaminación.

Todos los interesados en la música deberían interesarse en estos hechos. Si todos nos volvemos sordos, sencillamente no habrá más música. Una manera de definir el ruido, es decir que los ruidos son sonidos que hemos aprendido a ignorar. Los estuvimos ignorando durante tanto tiempo que ahora están completamente fuera del control. Mi manera de considerar este problema consiste en tratar el paisaje sonoro mundial como una descomunal composición macrocósmica. El hombre es el principal creador de esta composición. Tiene el poder de hacerla más o menos. La primera tarea es aprender a escuchar el paisaje sonoro como una pieza musical, escucharlo tan intensamente como escucharíamos una sinfonía de Mozart. Sólo cuando realmente hemos aprendido a escucharlo podemos comenzar a hacer juicios de valor sobre aquél. ¿Cuáles sonidos nos gustan? ¿Cuáles deseamos conservarlos? ¿Cuáles son innecesarios? ¿Algunos de los sonidos más delicados están amenazados por los más grandes o

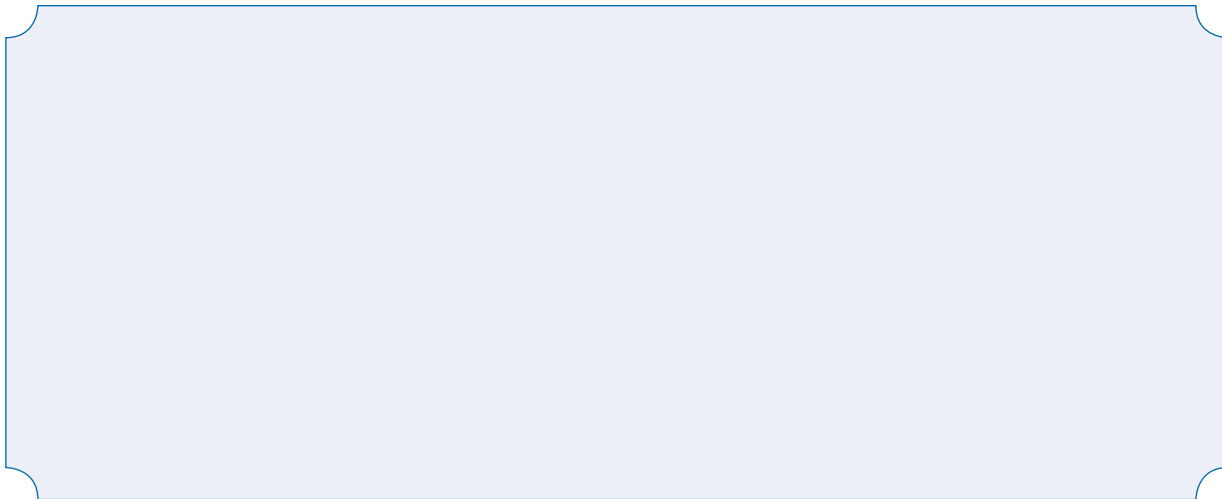


más brutales? Por ejemplo, mis alumnos descubren que no pueden oír los sonidos de los pájaros cuando pasa un helicóptero o una motocicleta. La solución está implícita. Si queremos seguir escuchando a los pájaros tendremos que hacer algo respecto a los sonidos de helicópteros y motocicletas.

Esta es una aproximación positiva al problema de la contaminación sonora, y la considero como la única con posibilidad de éxito. Debe ser iniciada por músicos, ya que somos los arquitectos de los sonidos: nos ocupamos de seleccionar y organizar sonidos interesantes con el fin de producir efectos estéticos deseados.

Actividad 1

A partir de las experiencias reflexivas, y la lectura realizada del artículo: “Una declaración sobre educación musical”; realizamos una descripción (orientaciones metodológicas) sobre cómo podemos desarrollar una clase de 2 horas pedagógicas (90 minutos), para un determinado año de escolaridad, incluyendo el objetivo holístico, los ejes articuladores, los contenidos, las orientaciones metodológicas y evaluación.



Lectura 5

La enseñanza de la música en el nivel primario

Olivia Patty Tito. La Paz, 2012

Acerca del sonido

La “materia prima” para desarrollar en los niños y niñas los saberes, destrezas y actitudes respecto a la música, es el sonido. En todo fenómeno sonoro se pueden discernir distintos elementos. La altura del sonido es la propiedad del mismo que permite reconocerlo como más grave o más agudo. La intensidad, es la cualidad que permite percibirlo como más fuerte o más débil. La duración, el período de tiempo comprendido entre el momento en que el sonido comienza a percibirse, hasta su extinción, abrupta o gradual.



El timbre del sonido es aquella propiedad que nos permite distinguir la fuente de la cuál proviene, aunque esto no alcanza para definirlo. Existen sonidos con diferentes texturas sonoras, y que son éstos atributos que se definen genéricamente como timbre. Estas propiedades del sonido, que no son de por sí un contenido de enseñanza, sino un conocimiento orientador para el docente que ayuda a organizar las actividades y experiencias episódicas y continuas, son percibidas por los niños de maneras distintas y muy variadas. El primer paso para abordar un plan de acción didáctica será, entonces, la tarea de investigación por parte del docente de qué tipo de percepción tienen los niños y niñas del sonido, percepciones éstas que ellos darán a conocer a través de sus representaciones. Así, interesará saber qué atributos del sonido interpretan los niños en función del carácter, qué capacidad tienen para percibir las alturas y representar tal percepción, en qué medida reconocen distintas fuentes sonoras, etc.

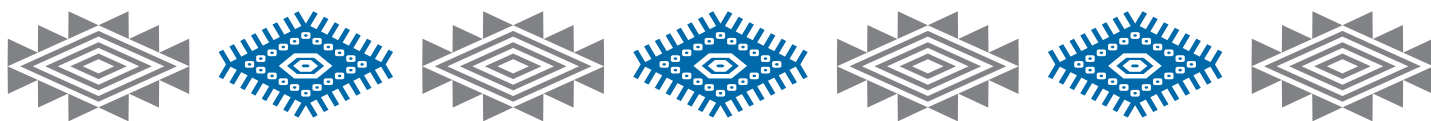
Para lograr éste propósito –es decir, dilucidar las características de la percepción en los niños y niñas se podrá echar mano a los más variados recursos: la representación gráfica de sonidos, el intercambio oral, la pura observación del docente, etc. A través de éste enfoque, descubriremos que las experiencias previas de los niños como oyentes y productores de sonidos, serán el punto de partida de nuestra acción. Sólo en la medida en que éste factor sea tenido en cuenta el aprendizaje de los niños será significativo y adquirirá un carácter funcional.

En todo momento debemos tener en cuenta la importancia y prioridad de que los niños logren identificarse a sí mismos como activos generadores y productores de fenómenos sonoros, y en definitiva, como artistas. Del mismo modo que incentivamos en niños que transitan la etapa del garabato la asignación de un significado a los mismos como condición de la ejercitación y desarrollo de su capacidad de representar y comunicar, en el ámbito de la música debemos lograr que experimenten con materiales sonoros y, a su manera y con nuestro andamiaje, sean luego capaces de prever una resultante sonora.

Vigotsky y la educación musical

¿Por qué la música se considera como un lenguaje? Básicamente porque es un sistema coherente de signos, formatos y estructuras que permite comunicar experiencias humanas. Los formatos que la constituyen como lenguaje no presentan una clara correspondencia semiótica entre significantes y significados. Sería absurdo creer que una nota musical significa algo por sí misma. Hemos de buscar las unidades semánticas de la música en las estructuras rítmicas y melódicas mínimas, a las que llamamos incisos, y en el sistema (modal, tonal, atonal) en el que se encuentran inmersos. Al igual que cada cultura habla su idioma, la música presenta en cada comunidad de personas los ritmos, giros característicos, escalas, etc. que la naturaleza de la cultura le ha ido confiriendo.

La notación musical ha ido cambiando en cada período de la historia, conforme a las necesidades de la música de cada período que lo ha requerido. De todos modos, aún tomando los incisos como unidad semántica mínima, el significado de la música es relativo y no absoluto, ya que la música no es un lenguaje de representaciones literales. Es el sentido y no el significado lo que caracteriza a éste lenguaje en su dimensión comunicativa.



Vigotsky caracteriza el aprendizaje a través de su teoría de la “doble formación de los conceptos”, donde existe un plano intersubjetivo, social, de adquisición del concepto y una interiorización, que modifica al concepto en forma y función y que a través de un proceso intrasubjetivo, interior y posterior al primero, genera el aprendizaje así construido.

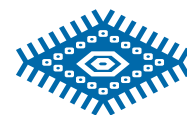
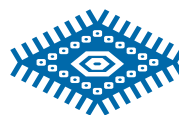
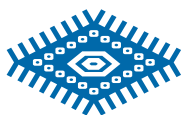
En el caso del lenguaje, sitúa al habla social en el plano intersubjetivo y al habla interior en el plano intrasubjetivo. El momento de transición e interiorización lo corresponde con el lenguaje egocéntrico. Podemos, en alguna medida realizar una transposición de éstos conceptos en el proceso de aprendizaje de la música. Comprender y vivir la música en un sentido amplio, con la recepción e interpretación (reconstrucción, se podría decir también) de las intenciones de la obra, implica una fuerte actividad modelizadora, en la medida en que demanda la percepción y decodificación simultánea de varios factores que la componen (altura, intensidad, timbre por un lado, y planos, fraseo, etc. por otro lado).

En este sentido, podemos decir que en el nivel primario, la música transcurre en un plano social, desde lo lúdico y estético y como presencia transversal en el ritmo de trabajo, dando lugar a la relación intersubjetiva a la que hacíamos referencia, al fenómeno social que es punto de partida del aprendizaje. Antes de internalizar los formatos que definen a la música en sus estilos y sutilezas expresivas, antes de percibir claramente planos y timbres, el niño interactúa con la música.

Reacciona corporalmente ante estímulos sonoros, imita, explora. Esta posibilidad de exploración es la característica del período egocéntrico en relación al aprendizaje de la música, y es el punto intermedio de los procesos intrasubjetivos a los que hacíamos referencia. De todos modos, el plano del concepto internalizado es más difícil de definir, ya que existen distintos niveles de dominio de la música, sin que uno sea definitivo o final. A un nivel más práctico, digamos que la improvisación espontánea y la recurrencia a escalas, formas y recursos en general es un índice de dominio del sistema musical e implica la internalización de determinados “formatos” musicales, de ciertas unidades básicas de sentido. En tanto fenómeno lúdico las actividades musicales presentan características que Vigotsky observa en forma genérica en el juego y que es interesante puntualizar: La presencia de una situación o escenario imaginario, en la medida en que existen roles o ejercicio de actividades vinculadas a contextos no presentes. La presencia de ciertas reglas de comportamiento que tienen un carácter social y cultural. Una situación socialmente definida.

Actividad 1

¿Cómo podemos utilizar la música para hacer que las y los estudiantes se sientan estimulados y predispuestos a un aprendizaje activo y productivo desde nuestra área?



II. ACTIVIDADES DE FORMACIÓN COMUNITARIA

Lectura obligatoria Común:

- Paulo Freyre y Antonio Faundez. “Por Una Pedagogía de la Pregunta”. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2013.
- Paulo Freyre y Antonio Faundez. “El Maestro sin Recetas”. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2015.

Estas lecturas son comunes a todas las Áreas de Saberes y conocimientos y ambos niveles del SEP; al interior de las CPTes se desarrollarán debates y discusiones de estos textos a lo largo del Segundo Momento.

Para realizar esta actividad se debe planificar mínimamente 2 reuniones de la CPTe para dialogar acerca de los textos propuestos, es importante problematizar nuestra práctica educativa y plantear propuestas que coadyuven a desarrollar procesos educativos pertinentes. Como resultado de esta actividad se deberá presentar el siguiente informe:

- Como resultado de las actividades presentaremos un ensayo sobre la labor educativa cotidiana a partir de las lecturas “obligatorias” comunes a todas las Áreas de Saberes y conocimientos, cuya extensión no exceda las 3 páginas tamaño carta, letra Tahoma 10, interlineado 1,15 y márgenes 2,5 superior e inferior y 3 cm izquierda y derecha.

III. ACTIVIDADES DE CONCRECIÓN EDUCATIVA

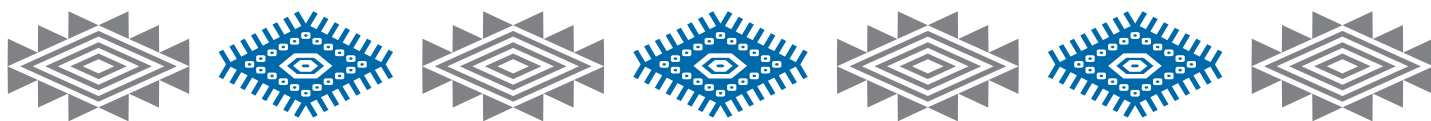
La presente actividad tiene como fin fortalecer los lazos del trabajo comunitario de las CPTes estableciendo espacios de diálogo y debate para implementar el MESCP en las Unidades Educativas. Es de vital importancia que el trabajo desarrollado al interior de cada CPTe posibilite, a través del diálogo, la coordinación para la concreción de los procesos educativos en el marco del MESCP. A la vez es imprescindible que se generen espacios de apoyo y complementación en el desarrollo del trabajo de maestras y maestros para articular las Áreas de saberes y conocimientos a partir del PSP en la práctica educativa; esto quiere decir que los contenidos nuevos que resultaren del análisis desarrollado con esta Unidad de Formación deben ser llevados a la práctica pedagógica a través de la coordinación de actividades con maestras y maestros de la CPTe.

En ese sentido la concreción educativa es el lugar donde se realiza la articulación de las Áreas de Saberes y Conocimientos a partir del desarrollo de propuestas de trabajo común, que definan las CPTes, para lograr los objetivos del PSP.

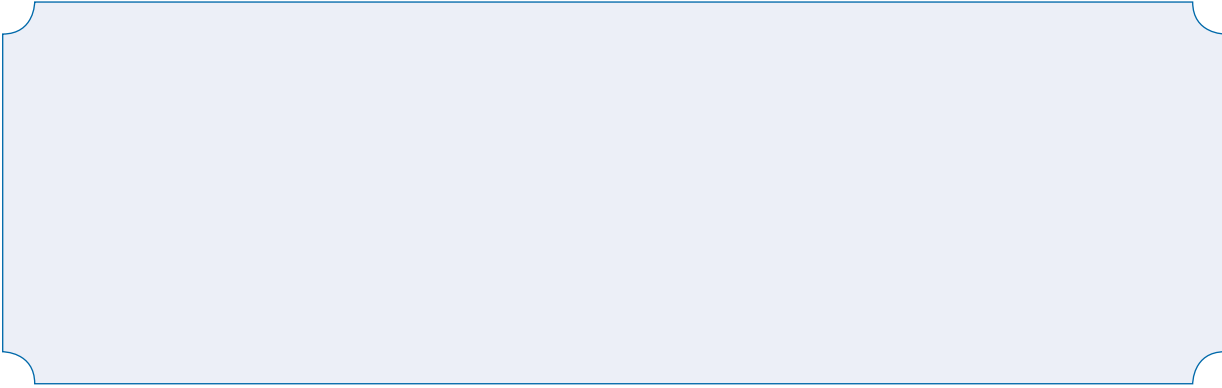
El trabajo en CPTes para coordinar cómo articular entre distintas áreas acciones de la concreción educativa a partir del desarrollo de propuestas de trabajo comunes para lograr los objetivos del PSP.

Actividades de las CPTes

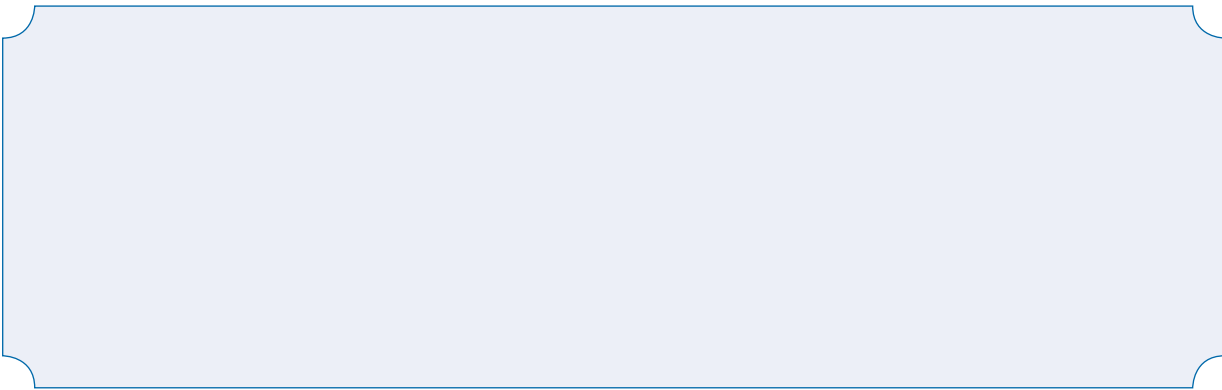
Se sugiere iniciar la actividad tomando en cuenta las siguientes preguntas que deberán ser respondidas por las y los maestros en las CPTes.



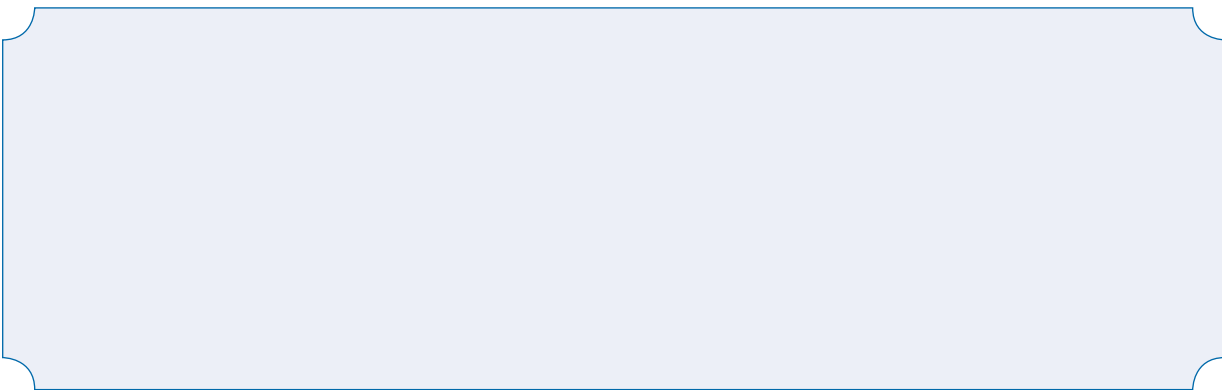
¿Qué contenidos vamos a abordar en nuestra práctica educativa? Las y los maestros, integrantes de la CPTE, exponen los Contenidos que trabajarán durante el primer bimestre de la gestión 2017.



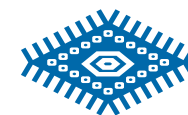
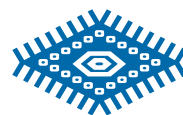
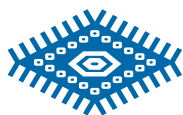
¿De qué manera los contenidos que vamos a desarrollar aportan a la implementación del PSP en nuestra Unidad Educativa? (Se debe tomar en cuenta el PSP que actualmente se está desarrollando)



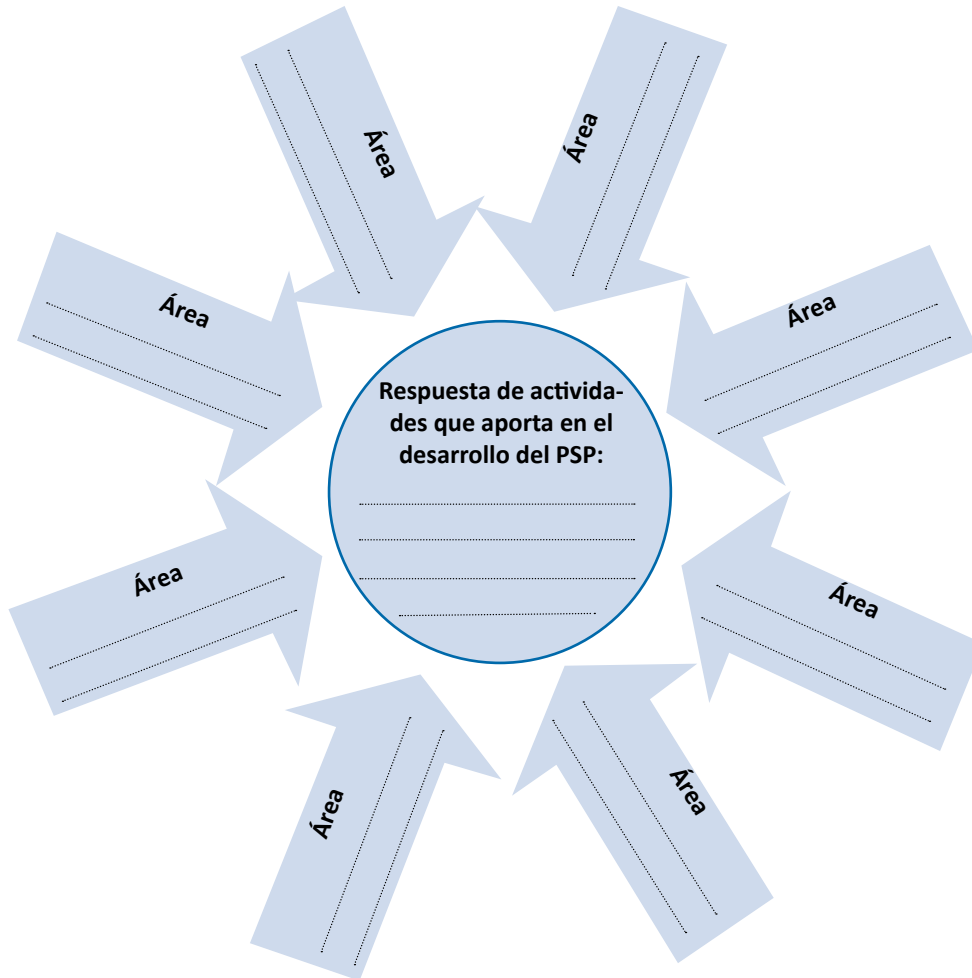
¿Qué Estrategias Metodológicas proponemos para desarrollar los contenidos de nuestras Áreas? En función de los Contenidos y el PSP propuesto, planteamos actividades que posibiliten su concreción en un Proceso Educativo.



A partir de las respuestas, y de manera coordinada entre maestras y maestros, identificamos posibles actividades comunes que posibiliten la articulación de las diferentes Campos de Saberes y Conocimientos. En el gráfico siguiente anotamos:



- En el círculo anotamos la actividad propuesta que aporta al desarrollo del PSP.
- En las flechas anotamos qué elementos de cada Área de Saberes y Conocimientos serán desarrollados con la actividad propuesta.

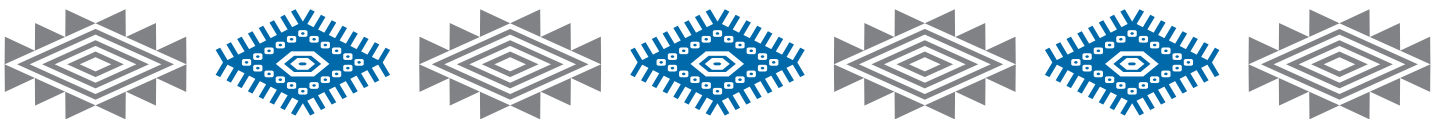


A partir del ejercicio desarrollado realizamos el ajuste de nuestra planificación. Para lo señalado, ayudaría el siguiente cuadro:

Áreas de Saberes y Conocimientos									
Contenidos articulados de los planes y programas									

Actividades de Concreción del Área

De la misma forma este es el momento de llevar a la práctica pedagógica todo lo que hemos comprendido desde las experiencias desarrolladas y la teoría que nos propone la Unidad de



Formación, así con las y los estudiantes desarrollaremos los conocimientos sobre los sistemas de comunicación y de lenguajes de las naciones y pueblos desde el nuevo sentido que tiene y con ello trabajaremos de manera concreta lo que se pretende con el Modelo Educativo Sociocomunitario Productivo, para esto realizaremos las siguientes actividades en relación a cada tema trabajado:

- Desarrollo del Plan de Clase en la Unidad Educativa en la que presta servicios.
- Registro de la experiencia de una clase realizada.

TEMA 1

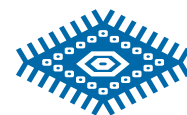
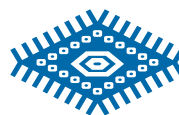
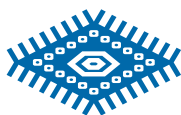
Actividad 1

Escuchamos una variedad de temas musicales de diversos géneros, previamente seleccionados en los cuales identificamos las características e intencionalidades de cada una las composiciones musicales.

Tema musical	Género	Característica e intencionalidad

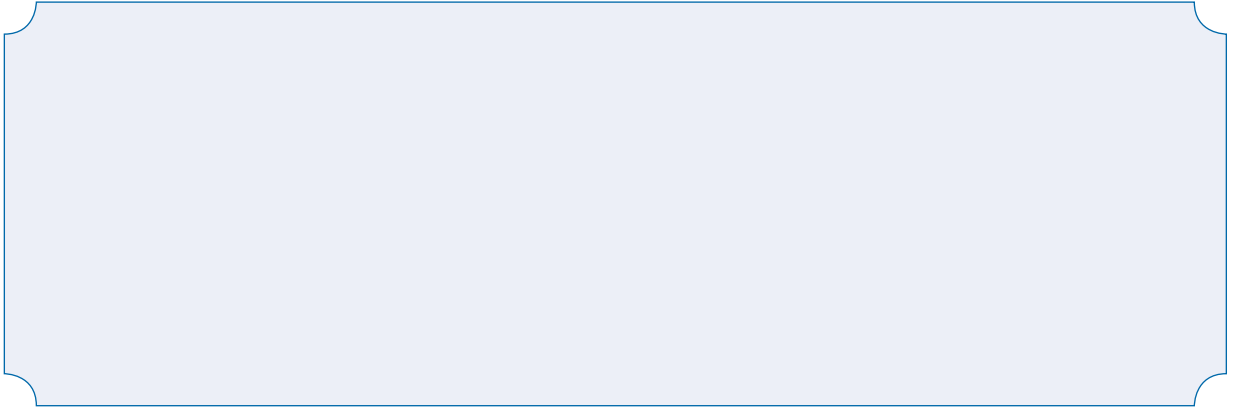
Actividad 2

Reflexionamos acerca de la actitud de indiferencia referente a la música originaria producida por nuestros ancestros y elaboramos una crítica con la intención de revertir la situación.

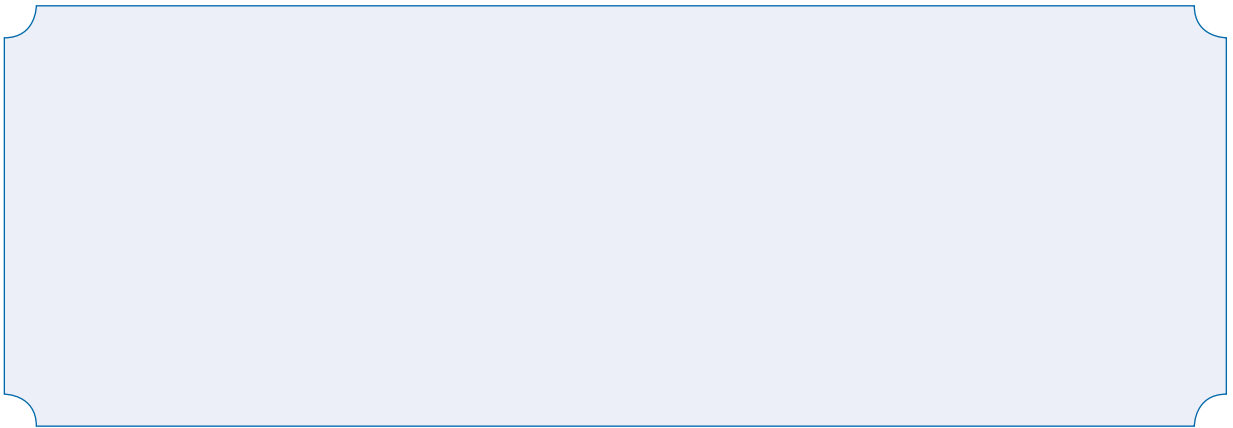


Actividad 3

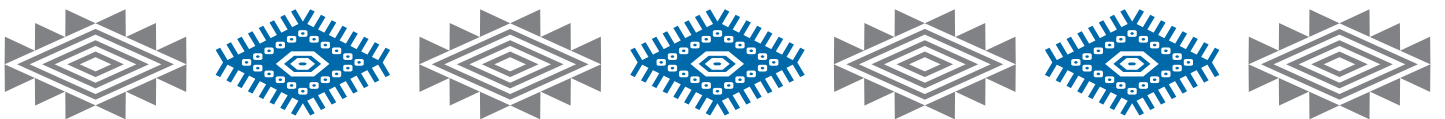
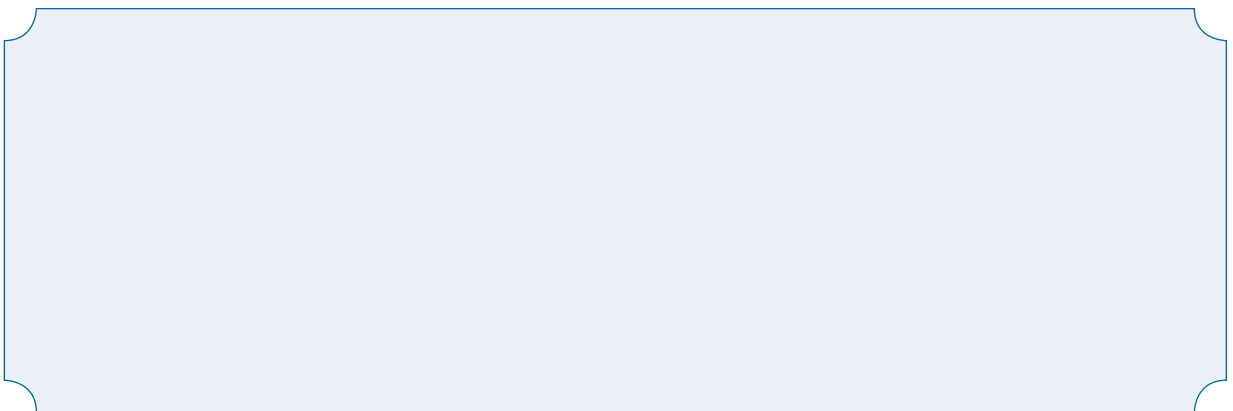
¿Qué estrategias podemos utilizar para recuperar el sentido y el mensaje de la música ancestral?

**Actividad 4**

Producimos un fragmento musical con base en las características de la música ancestral.

**Actividad 5**

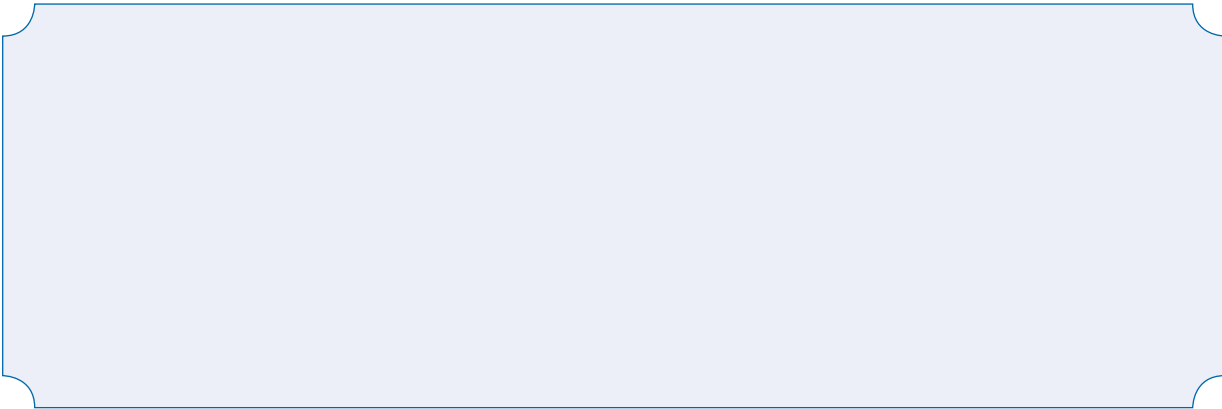
Creamos una composición musical tomando como base a instrumentos musicales no convencionales seleccionados del contexto, y luego explicamos las características del producto y los medios utilizados, aplicando argumentos técnicos.



TEMA 2

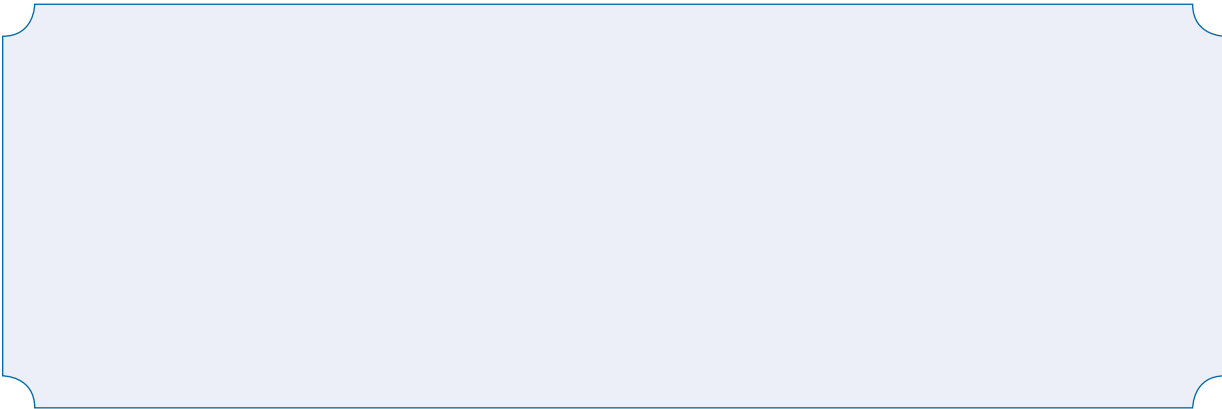
Actividad 1

Los sonidos son fuente inagotable y muy valiosa de información. Cerramos los ojos y escuchamos el paisaje sonoro que nos rodea. Describimos el origen de los sonidos percibidos, discriminamos qué sonidos podríamos mantenerlos y qué sonidos podríamos desecharlos, como también qué otros sonidos podríamos agregar.



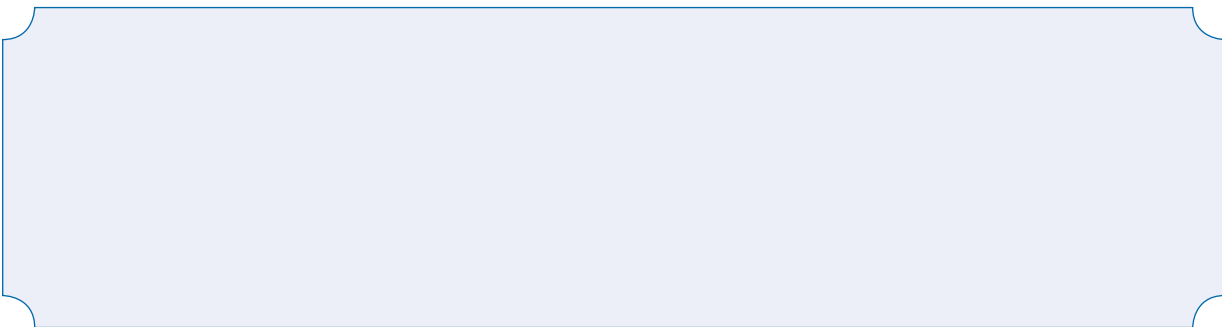
Actividad 2

Escuchamos y seleccionamos sonidos del entorno, en función de la organización a partir de la exploración de sus cualidades y posibilidades de reproducción.



Actividad 3

Elaboramos una composición musical con los sonidos explorados a partir de su organización.

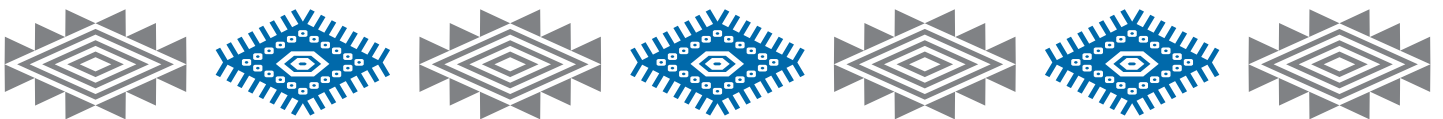


MOMENTO 3:**SESIÓN PRESENCIAL DE SOCIALIZACIÓN (4 horas)**

En ésta, socializaremos los trabajos presentando los siguientes productos:

PRODUCTO DE LA UNIDAD DE FORMACIÓN

- a) Presentación del ensayo breve, por cada maestra o maestro, sobre:
 - Paulo Freyre y Antonio Faundez. “Por Una Pedagogía de la Pregunta”. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2013.
 - Paulo Freyre y Antonio Faundez. “El Maestro sin Recetas”. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2015. (máximo tres páginas)
- b) Registro de Procesos Educativos desarrollados a partir de la implementación de los Planes de Desarrollo Curricular.
- c) Registro de Procesos Educativos desarrollados en la Formación Comunitaria en el MESCP (Maestras y maestros que no se encuentran en servicio activo).





*“Juntos Implementamos el Currículo
e Impulsamos la Revolución Educativa”*

