

LINEAMIENTOS DIDÁCTICOS PARA LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE MUSICAL CREATIVO EN EL PROGRAMA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA DE NEIVA.

Guillermo Sánchez Fierro

Magister en Educación

Desde los factores planteados por el Consejo Nacional de Acreditación (CNA) para que los programas académicos de educación superior en Colombia cumplan estándares de calidad se ha contribuido a reconocer que la investigación y la producción intelectual han estado descuidadas por parte de las administraciones del estado, respecto a la designación económica para su apoyo y financiación en el presupuesto nacional de la educación pública superior.

Hoy día, por lo menos los presupuestos institucionales de cada universidad oficial cuentan con un rubro que destina recursos mínimos para acreditación de los programas académicos y la definición de líneas de investigación orientadas por Colciencias, el Ministerio de Educación Nacional, El Consejo Nacional de Acreditación, los PEI de las universidades, de las Facultades y de los programas académicos.

En este sentido, desde el Programa de Educación Artística y Cultural de la Universidad Surcolombiana, se definen cuatro líneas de investigación entre las cuales se encuentra la Didáctica de los saberes específicos, encargada de enfocar la investigación sobre el cómo orientan los docentes su propio conocimiento específico.

En esta perspectiva, los docentes del programa han desarrollado varios proyectos buscando organizar, proyectar y evaluar los conocimientos pedagógicos, humanísticos, científicos, artísticos y culturales, como lo demanda el Proyecto Educativo del Programa.

Siguiendo esta línea, desde la Maestría en Educación con énfasis en diseño, gestión y evaluación curricular, de la Universidad Surcolombiana, se ha desarrollado la investigación LINEAMIENTOS DIDÁCTICOS PARA LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE MUSICAL CREATIVO EN EL PROGRAMA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL.

El interés de la presente investigación consiste en colocar a disposición del programa académico estrategias didácticas sobre creatividad musical, de actores de la educación musical regional e internacional, con el fin de posibilitar futuros li-

lineamientos para el estudio del Lenguaje Musical en el programa de Licenciatura en Educación Artística y Cultural de la Universidad Surcolombiana de Neiva.”²²

La falta de estrategias didácticas para el estímulo de la creatividad en el estudio del Lenguaje Musical en el programa de Educación Artística de la Universidad Surcolombiana de Neiva, ha sido extraído del enunciado resultante de un proyecto de investigación que dice:

“...en los talleres se realizan actividades como: Talleres teórico-prácticos, montajes, investigación, socialización, exposiciones, ensayos, convivencias, juegos, ejercicios de improvisación, clases interactivas, proyección de videos, filmas, acetatos, lecturas, mesas redondas, interpretación y análisis de obras de las cuales se privilegian las actividades de carácter teórico-práctico, prácticas extramuros, la lectura, la investigación y los temas exclusivos de cada disciplina del arte según los resultados del proyecto, y se agrega que las estrategias aplicadas conllevan el ejercicio creativo, aunque no son muy aplicadas en el proceso artístico musical.”¹

La situación problemática del presente trabajo está relacionada también con la situación internacional, consistente en que los avances en pedagogía musical y la proliferación de textos, métodos, cartillas a partir de los años 40 y 50 del siglo XX no fueron enfocados hacia la educación musical del nivel superior.

Ilustrando este enunciado, registramos a continuación los periodos de la educación musical en el siglo XX, explicados por la Doctora Violeta Hensy de Gainza:

“Primer periodo (1930-1940) **Métodos precursores**, con el método tonic solfa de Maurice Chaváis en Francia.

Segundo período (1940-1950). **Métodos activos** con E. Jacques Dalcroze (1865-1950), creador de la Euritmia, Edgar Willems (1890-1978, Bélgica-Suiza) y Maurice Martenot (1898-1980, Francia).

Estos periodos de acuerdo con los avances de la educación general los métodos musicales, aplican los aportes de la psicología y las etapas del aprendizaje en los niños para desarrollar educación musical inicial.

Tercer período (1950-1960). **Métodos instrumentales**, inician con el alemán Carl Orff (1895-1982), centrado en los conjuntos instrumentales; el húngaro

22 SANCHEZ F. Guillermo. Investigación Lineamientos didácticos para la enseñanza del lenguaje musical creativo en el programa de Educación Artística de la Universidad Surcolombiana. S.P. Pg.8, Neiva.2010

Zoltán Kodály (1882-1967), que privilegia la voz y el trabajo coral, y del japonés Suzuki (1898-1998), que inicialmente se focaliza en la enseñanza del violín.”³

Dichos textos, libros y cartillas fueron orientados generalmente hacia la educación musical inicial y no consideraron la educación superior como dice la maestra Violeta Hensy de Gainza:

Podría decirse que el nivel superior de la educación musical no experimentó en nuestros países, a lo largo del siglo que se terminó, reformas sustantivas.”²³

Sin embargo existen experiencias como la de Guillermo Graetzer, en Argentina, sobre la adaptación del método Orff para la Educación infantil y juvenil de América latina ; la de Alejandro Zuleta, sobre la adaptación para Colombia del Método Kodaly; los aportes de 30 maestros de música invitados por el Ministerio de Cultura de Colombia, en el año 2010, para hacer cartillas didácticas con las músicas regionales; las propuestas pedagógicas de docentes de música de la Universidad de Antioquia; entre otras, han brindado grandes avances, pero no han sido suficientes, para lograr la cobertura nacional en los niveles superiores.

Es posible decir que los periodos de la pedagogía musical que favorecieron la educación musical a cualquier nivel, son los autores del tercer y cuarto periodo que corresponden a los métodos instrumentales, donde participan, entre otros autores como: Carl Orff, centrado en los conjuntos instrumentales; Zoltan Kodaly, que privilegia la voz y el canto coral y Suzuki que se enfoca en la enseñanza del Violín.

De otra parte, pedagogos de la llamada generación de los creadores participaron compositores como: George Self, Brian Dennis, Jhon Paynter, Murray Schaffer, entre otros, han dinamizado la pedagogía musical con la música contemporánea. Con ella, pueden demostrar que en niveles de educación superior han logrado grandes aportes y reconocimientos según los congresos, seminarios, talleres y grandes eventos internacionales organizados por sociedades musicales como LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE EDUCACIÓN MUSICAL (ISME), EL FORO LATINOAMERICANO DE EDUCACIÓN MUSICAL (FLADEM), LA SOCIEDAD DE EDUCACIÓN MUSICAL (SEM), entre otras.

Retomando recomendaciones de la doctora Violeta Hensy de Gainza, cuando dice:

El progreso y el afianzamiento de los procesos educativo-musicales en la actualidad requieren que se brinden a los alumnos suficientes oportunidades

23 Ibidem. Pag. 9

para desarrollar dos aspectos que consideramos básicos y complementarios para el aprendizaje de la música. Nos referimos a la necesidad de aportar, por un lado, un nivel más profundo de conciencia respecto de las acciones e intervenciones musicales, y por otro, una mayor cuota de **creatividad y participación en el propio aprendizaje**. Esto significa que cualquier alumno (de cualquier edad, de cualquier nivel de la enseñanza), al cantar, tocar instrumentos, dirigir, componer música, etc., debería ser capaz de comprender, describir, explicar - de un modo correlativo al nivel de sus estudios - los rasgos esenciales tanto de la música que ejecuta como de la que escucha. Ese mismo alumno debería poder, además, improvisar creativamente a partir de los materiales y las estructuras de la música que él mismo interpreta.²⁴

Se puede analizar lo anterior, como una reflexión a los docentes universitarios de música para que redireccionen la educación musical y propendan por una cultura académica hacia la investigación como objeto de estudio y avance en la resolución de situaciones problemáticas sobre su proceso pedagógico a los cuales se expone, máxime si se reconoce que cada grupo de estudiantes que integran un curso nuevo en cada semestre, son diferentes, por cuanto que cada cohorte de estudiantes trae consigo nuevas y diversas concepciones, destrezas, vivencias culturales, intereses, potencialidades y dificultades de aprendizaje, que ameritan convertirse en objeto de investigación, pues esto, permite al docente dinamizar su propio proceso pedagógico.

Con el propósito de realizar un trabajo profesional docente bien definido con el que hacer investigativo desde las perspectivas del desarrollo del programa académico de Educación Artística, es posible plantear algunos interrogantes que servirán de guía en la elaboración de instrumentos para recolección de información como los siguientes:

¿Cuál es la concepción docente sobre creatividad y lenguaje musical?

¿Cuál es la tendencia pedagógica ubicada por los docentes de música para fundamentar el proceso pedagógico en el programa?

¿Qué autores, métodos, procedimientos, estrategias y recursos resultan adecuados para propiciar la creatividad musical?

¿Cuáles de las estrategias pedagógicas encontradas por los profesores del programa en el proyecto Estado de las didácticas específicas en el Programa de Educación Artística de la Universidad Surcolombiana como: Montajes, inves-

²⁴ Ibidem.Pag.15.

tigación, socialización, exposiciones, ensayos, convivencias, juegos, ejercicios de improvisación, clases interactivas, proyección de videos, filminas, acetatos, lecturas, mesas redondas, interpretación y análisis de obras, prácticas extra-muros, la lectura, que se aplican en otras disciplinas artísticas, pueden aplicar al estudio del lenguaje musical creativo?

¿Qué experiencias pedagógicas personales han resultado más efectivas para motivar la creatividad musical en el proceso pedagógico?

Qué instrumentos y recursos consideran fundamentales para motivar la creatividad en el lenguaje musical?²⁵

Con la respuesta a los anteriores interrogantes puede ser posible tomar puntos de encuentro y convertirlos en lineamientos que posibiliten fundamentar y orientar pedagógicamente la Educación Artística Musical, y reorientar su didáctica en el proyecto pedagógico, dados los diferentes y particulares sentidos de la percepción, aptitudes y actitudes con las cuales cada área participa en la preparación de los estudiantes del programa académico universitario.

Como diseño metodológico modelo temos:

Sobre el Diseño metodológico y referente a la Población, parámetros y fundamentos, fue planteado de la siguiente manera:

Se propusieron cuatro unidades de consulta: Estudiantes, profesores, egresados y documentos de autores. Para garantizar que la muestra sea representativa, del modelo paramétrico que utiliza la maestra Ana Lucia Frega quien para sus investigaciones en música, tiene en cuenta los siguientes parámetros o categorías: Biografía, postura estética, materiales musicales, lenguaje musical y entrenamiento auditivo, notación musical, sugerencias para la actividad musical creativa y estructura curricular incluyendo estrategias didácticas.

El diseño cuenta con un fundamento epistemológico, ontológico y holístico que lo soporta; en segundo lugar, encontramos una tabla que registra las categorías, fuentes de información y las técnicas e instrumentos seleccionados; en tercer lugar, se delimita el universo de estudio y la muestra; en cuarto lugar, se describen las unidades de análisis y en sexto lugar se indican los procedimientos de valides y confiabilidad.

Como fuentes primarias de la presente investigación, podemos decir que junto a los seis (6) autores internacionales seleccionados, participan seis (6) profes-

25 Ibidem. Pag.17.

res del área de música de los programas de Educación Artística y del programa de Música; cuatro (4) estudiantes destacados en el área de música del cuarto a sexto semestre de Educación Artística.

La información obtenida de los docentes y estudiantes será registrada en formularios de **cuestionario-entrevista** y se sistematiza mediante gráficas con porcentaje de acercamiento entre las partes y la información de los autores se registra mediante guías de observación. Luego se establece un dialogo entre los actores participantes del proyecto a través de la triangulación como recomienda la Doctora Eumelia Galeano.

La triangulación posibilita un dialogo de saberes entre las fuentes primarias (docentes, estudiantes y autores) como principal mecanismo de acción pedagógica para hacer más dinámico y eficiente un proceso de educación contextualizado y actualizado acorde con los intereses de los estudiantes, los mandamientos de la disciplina, las experiencias del docente y los investigadores de la pedagogía musical.

Los actores participarán con el fin de establecer un encuentro de posiciones frente a los siguientes aspectos tomados del modelo paramétrico: Estudios formativos, Intereses, proceso pedagógico, Conceptualizaciones sobre lenguaje musical y creatividad musical, Bibliografía aplicada, Posturas estéticas, experiencias, Materiales musicales, Lenguaje musical y entrenamiento auditivo, Sugerencias y actividades musicales creativas, Estrategias didácticas, considerados aspectos fundamentales para conformar los interrogantes de las entrevistas y las guías de observación de acuerdo con el modelo paramétrico aplicado por la Doctora Ana Lucia Frega eminente investigadora de la educación musical latinoamericana.

Retomando el artículo escrito por la Doctora Hensy de Gainza, se puede decir que a mediados del siglo XX, aparecieron las generaciones de maestros de música que permitió su clasificación en periodos diferentes donde cada uno cuenta con un inventario de autores y pedagogos que realizaron aportes significativos para la evolución de la investigación y la creación en Educación Musical.

De los periodos de la educación musical, tomamos autores representativos de los denominados "métodos instrumentales" como Zoltan Kodaly, Carl Orff, Violeta Hensy de Gainza, quienes proponen estrategias pedagógicas como la improvisación para la formación vocal e instrumental y de los "métodos creativos" como Murray Schafer, George Self y Jhon Paynter, los cuales motivan la creatividad musical en el estudio de la música, además, por considerarlos emi-

nentes autores reconocidos en los diferentes escenarios internacionales como significativos representantes para la socialización y difusión del conocimiento pedagógico e investigativo musical en Latinoamérica y el mundo entero.

En esta investigación no se han registrado aportes nacionales, por cuanto, consultados los correos de varios directores de investigación en universidades con programas de música a nivel nacional como: Universidad Nacional, Universidad Javeriana, Universidad Distrital, Universidad Pedagógica, entre otras, direcciones: cminanabl@unal.edu.co, yamusic@gmail.com, oscar.hernandez@javeriana.edu.co, htovar@pedagogica.edu.co, Johan_hasler@hotmail.com, bibianacaceres@hotmail.com, Andrea8623h@gmail.com, monicatobo@gmail.com. no se encontraron respuestas positivas debido a que algunos investigadores comunicaron la inexistencia de investigaciones sobre creatividad en el lenguaje musical, por considerar su campo de acción demasiado específico y delimitado. Sin embargo, es posible que existan trabajos personales inéditos, cuyo objeto de estudio amerita una próxima intervención investigativa.

Una vez analizada la información fueron deducidas las siguientes **CONCLUSIONES, ubicadas en el numeral 7.**

1. Tanto docentes como estudiantes manifiestan tener un alto grado de interés por la pedagogía y poseer un buen nivel de concepciones sobre el Lenguaje Musical y la creatividad musical. Sobre los materiales musicales, los criterios de organización, la estructura musical y las sugerencias para la actividad musical, se manifiestan abiertos a todo tipo de música y coherentes con la tradición de los estudios universales de la misma.

2. Frente a las estrategias para estimular la creatividad en música, los docentes y estudiantes respondieron afirmativamente sobre la utilidad y aplicabilidad de: Los talleres, la lectura, la improvisación, los montajes, los juegos y las clases interactivas, los acetatos, los análisis de obras, la investigación y la mesa redonda, la socialización y los videos, para el estímulo de la creatividad en la música. **Se comprueba con esto, que las estrategias para estimular la creatividad en otras áreas se aplican también en música, según los docentes y estudiantes.**

3. Sobre los aportes de los autores internacionales, según VIOLETA HENSY DE GAINZA, Se encontró que: EMILE JAQUES DALCROZE Y ZOLTAN KODALY, recomiendan el trabajo grupal y la educación auditiva, como elementos fundamentales para una didáctica musical, lúdica y creativa.

Los autores más representativos para la creatividad musical son los clasificados como compositores contemporáneos considerados como los creadores, ellos son:

3. El autor **CARL ORFF**, Quien en su obra didáctica adaptada para América Latina por Guillermo Graetzer, presenta varios niveles de trabajos rítmicos, polirítmicos y melódicos con acompañamiento de percusión, que parten del lenguaje verbal y corporal, para pasar a los instrumentos de placa, con los cuales se trabaja la improvisación y creatividad en la interpretación y recreación de obras, folclóricas. Estos textos son reconocidos como el método Orff.

4. El compositor **MURRAY SCHAFER**, disgrega su experiencia y propuesta en 5 textos denominados: El compositor en el aula, Limpieza de oídos, El nuevo paisaje sonoro, Cuando las palabras cantan y El rinoceronte en el aula.

En "El compositor en el aula", se brinda las bases para iniciar un trabajo creativo en la música, propone, estrategias didácticas para enseñar y aprender creativamente.

Con el propósito de descubrir las dotes improvisadoras de los alumnos, plantea la tarea de "imitar a la naturaleza", y empieza a proponer situaciones naturales para que las imiten con los instrumentos intentando varias veces.

Como primer acto, propone la percepción auditiva en una escuela de la audición sobre el medio ambiente, a partir de sonidos y ruidos.

Como principios o estrategias para la creatividad musical, Propone: Producir sonidos, examinando los resultados, para formar una orquesta en la casa; encender la chispa creativa, en el momento oportuno a los niños, antes que la enseñanza de la teoría la técnica y la memorización; el papel del maestro, debe plasmar su sello o su propia personalidad y ceder a los niños protagonismo en creatividad, hasta planificar su propia extinción; convertir la música en un lugar de reunión de todas las artes, para aplicar allí todos los sentidos de la percepción.²⁶

Para conocer mayores estrategias propuestas por Schafer, se recomienda ver el texto Hacia una educación sonora 100 ejercicios de audición y producción sonora.

5. Desde su libro Sonido y estructura el autor **JHON PAYNTER**. Dice: "...la composición se puede parecer un poco a una sesión de tormenta de ideas- el principio sigue siendo el mismo. Desde un primer momento es útil tener al menos alguna idea general de hacia dónde va a ir la música y, cuánto va a durar...

"...El reto de la creatividad proporciona aquella sensación muy especial del superar, y lo hace de una forma más duradera que cualquier otra cosa. El haber hecho algo que es suyo, y solamente suyo, es el verdadero logro."²⁷

26 Ibidem Pag.77

27 Ibidem Pag.82

Respecto de cómo utilizar su libro, expone:

Se trata, en general de exponer de nuevo los argumentos a favor de la creatividad como la base del currículo de música y, en concreto, de defender la necesidad de hacer más hincapié en la estructura de la enseñanza de la composición que actualmente se pretende desarrollar en las escuelas.

Todo lo que hacemos en la educación aspira a ser una ampliación de la vida intelectual. La música no es inferior a este aspecto: del pensar y del hacer con sonidos musicales surgen "formas de llegar a conocer" y "formas de contar" distintas de las otras disciplinas aunque no menos importantes para el desarrollo intelectual..."

"Si hiciéramos un organigrama de esta actividad, veríamos una red de interacción en la que no importa la dirección que se sigue, siempre que se pase por el punto central."²⁸

Cada uno de los puntos de este mundo vibrante resuena con otros. En el centro encuentra la respuesta auditiva que une la creación. La interpretación y la escucha que solo existe en las relaciones, al parecer ilimitadas (infinitas y eternas, según William Blake), que pueden establecer entre el sonido, el tiempo, las ideas y la habilidad artística para producir estructuras musicales estimulantes y satisfactorias..."²⁹

El organigrama contiene: En el centro un círculo que dice Respuesta y comprensión; arriba en rectángulos pequeños: Educación; Abajo Patrimonio, a la izquierda: sonido, significado y Estructura; a la derecha: técnica, significado e ideas.

El trabajo que propone Paynter radica en que las composiciones se realicen mediante la práctica llegando a un resultado final a través del procedimiento de ensayo-error.

Su método está sujeto a cuatro etapas:

- a) Introducción al proyecto: en esta etapa se realizan debates sobre posibles temas o programas al que puede estar enfocada la futura composición.
- b) Trabajo necesario para realizar el proyecto: ejercicios y actividades que favorezcan la composición sobre el tema elegido.

²⁸ Ibidem Pag.83

²⁹ Ibidem Pag.83

c) Exposición de proyectos realizados: en esta fase se lleva a la práctica la composición realizada.

d) Sugerencias y posibles desarrollos ulteriores: en esta etapa final el profesor orienta al alumno sobre posibles materiales (partituras, discos) relacionados con el tema, que puedan aportarles información e ideas para complementar o mejorar el trabajo hasta entonces realizado?³⁰

La propuesta se distribuye dentro de un gráfico amplio ubicado en forma de cinco paralelos, que deja ver en sus esquinas cuatro partes siguientes:

1) De los sonidos a la música, 2) Ideas musicales, 3) Pensando y realizando y 4) modelos del tiempo, con la relación vertical de cada uno de los proyectos que integran cada parte.

“Cada uno de los proyectos está relacionado con un elemento concreto del modelo, en el que se puede entrar desde cualquier punto. El camino más obvio sería empezar con las materias primas (los sonidos) y de ahí, ver cómo los sonidos se convierten en ideas musicales que nos llevan a desarrollar los medios de control artístico, los cuales, a su vez, hacen que sea posible la producción de piezas de música completas.”³¹

El compositor presenta tres gráficas que orientan diferentes puntos de partida para el trabajo del taller:

1. Gráfica: Parte de sonidos, pasa a ideas musicales, luego técnicas, para terminar con estructuras musicales.
2. Gráfica: Parte de estructuras musicales, pasa por técnicas, sigue para sonidos y termina en ideas musicales.
3. Gráfica: Parte de Ideas musicales, sigue para sonidos, pasa para técnicas y termina en estructuras musicales.³²

El autor plantea indicaciones para desarrollar las cuatro partes componentes de su propuesta las cuales son: Organización y recursos, el taller en funcionamiento y Puntos de referencia para la enseñanza.

“El papel del profesor es clave para el éxito de un taller de composición. No debe dejarse nada al azar, ni tampoco nada mejor que una buena planifica-

30 Ibidem. Pag.84

31 Ibidem Pag.85

32 Ibidem Pag.85

ción. Es imprescindible proveer el tipo de orientación que con más probabilidad se va a necesitar (de acuerdo con unas expectativas razonables de que se generará en respuestas a unos puntos de partidas determinados). Al mismo tiempo debemos dejar un margen para lo inesperado y estar dispuestos a aprovecharlo siempre que surja.”³³

“Se podría fomentar la capacidad inventiva dentro de los siguientes marcos, entre otros:

- La composición dentro de una gama limitada de alturas, o para una fuente específica de sonido.
- La composición utilizando técnicas específicas (por ejemplo, determinados límites armónicos, el canon o la imitación libre, algún procedimiento de orquestación, como puede ser el enmascaramiento.
- El uso de técnicas derivadas de la música africana, caribeñas, y asiáticas, tales como las melodías resultantes (melodías que se forman combinando los fragmentos aportados por dos o más voces).
- Arreglos instrumentales y acompañamientos cantados para unos intérpretes determinados.

-Inventar y construir instrumentos musicales completamente nuevos y componer música para los mismos. ³⁴

-Composición para un tipo de articulación instrumental (por ejemplo, armónicos en el piano, pizzicato tipo “pellizco” de Bartók en los instrumentos de cuerda, el frullato en la flauta, etc.)...

“Cuando esté terminada la pieza merece la pena proponer que se le dé un título (suponiendo que no se le haya dado el título como punto de partida). Con ello se intensifica la sensación de haber logrado algo, un efecto semejante, por ejemplo, al de exhibir un cuadro terminado. No obstante la música solo existe en el momento en que suena. No se puede conservar en forma definitiva, como un cuadro.”

Sin embargo, no pase por alto el valor de la improvisación, tanto como forma de arte que merece la pena cultivar en sí, como campo de formación en la composición (por ejemplo, escuchar e imitar; escuchar y responder; canalizar

33 Ibidem, Pag.86

34 Ibidem. Pag.86

las ideas y desarrollarlas musicalmente). Toda composición nace de algún tipo de improvisación, aunque sea un proceso silencioso en la cabeza.³⁵

Propone la organización del taller, de la siguiente manera:

1. Haga que los grupos empiecen a trabajar lo antes posible. Demasiada charla por parte del profesor al principio puede acabar con el entusiasmo.
2. Una vez estén los grupos en sus respectivos lugares de trabajo y que hayan empezado, visite cada uno de ellos rápidamente para asegurarse de que saben lo que deben hacer y de que tienen los recursos necesarios.
3. Después de algunos minutos, pare la actividad y junte todos los grupos. Pídales a algunos (pero por ahora no a todos) que informen sobre su progreso, "Puntos de referencia para la enseñanza, para la creación musical"
4. En cada uno de los proyectos de este libro, los trabajos para los estudiantes van seguidos de los Puntos de referencia para la enseñanza... lo importante es que ofrecen una amplia variedad de ideas en torno a los temas tratados en los proyectos; al igual que haría usted en el aula si se le presentara la oportunidad, animando a los estudiantes a considerar la composición como una aventura que nos lleva a muchas direcciones inesperadas.³⁶

9. La autora VIOLETA HENSY DE GAINZA, desde su postura estética plantea:

"Para que la enseñanza de la música pueda llegar a experimentar una transformación verdadera, las autoridades educativas deberían preocuparse por promover cambios esenciales en la mente de los profesores que tienen a su cargo la formación de los futuros músicos o educadores. Si el maestro no comprende e incorpora el sentido e importancia de las actividades creativas, ¿cómo podrá despertar el espíritu de creatividad en sus alumnos? Si no ha logrado captar la esencia del auto aprendizaje, ¿cómo movilizará a los estudiantes en torno a lo que hoy, a menudo asépticamente, se denomina la "construcción" de los aprendizajes?. Si no ha sido musicalizado mediante una práctica personal creativa y consciente, si el hacer, el sentir y el pensar musical no conforman para experiencia o conocimientos, ¿qué tendrá para comunicar a sus alumnos?, ¿cómo les enseñará?, ¿cómo se conectará musicalmente con ellos?

A los niños les atrae el sonido, juegan espontáneamente con él, e integran de un modo natural los lenguajes "abiertos", junto a las estructuras sonoras de la

35 Ibidem . Pg.87

36 Ibidem Pág. 90

música tradicional; Contribuye a estrechar las relaciones con otros lenguajes artísticos contemporáneos y también con la ciencia.³⁷

Sobre los Materiales musicales y sus Criterios de clasificación, plantea:

Por el objeto o tema de la consigna: Musicales (materiales, estructuras). Extra-musicales (objetos, personas, situaciones)

2) Por la dinámica o técnica de trabajo utilizada (implícita-explicita, individual-grupal, abierta-cerrada, simple-compuesta, única-seriada).

3) Por el nivel de formalización (forma ausente y forma externalizada, forma ausente, forma preestablecida).

Por el estilo o tipo de actividad que propone o implica la consigna (improvisación libre / investigación-exploración-ejercitación, manipuleo / descripción relato-evocación / imitación de un modelo-correspondencias, traducción / juego con reglas / Automatismos sin participación voluntaria).³⁸

Las experiencias sonoras se encuentran hoy perfectamente articuladas en el currículo; nucleadas en torno al eje "El sonido y sus parámetros: altura, intensidad, timbre, duración, densidad, textura, etc.", incluyen una serie de actividades de carácter creativo, exploratorio y de aprendizaje, como respuesta a las necesidades evolutivas de los alumnos, en relación con los objetivos específicos de la enseñanza musical general y/o especializada.³⁹

Respecto del Lenguaje musical, dice: Tales experiencias suelen aparecer naturalmente ensambladas con otras actividades musicales. Así, por ejemplo, una composición tradicional podría escucharse, analizarse o graficarse de acuerdo con las técnicas y los principios de la música contemporánea; una improvisación "contemporánea" podría preceder o intercalarse entre las repeticiones de una canción infantil tradicional; una partitura rítmica centrada en alguno de los dos lenguajes - tradicional o contemporáneo - puede presentar "inclusiones" del otro. O bien, tratándose de actividades interdisciplinarias, las exploraciones sonoras en el aula se integran con los estudios de física acústica o la sociología del sonido; las sonorizaciones pueden controlarse, además, con trabajos de movimiento, teatro, literatura, dibujo, etc.⁴⁰

37 Ibidem Pág. 91

38 Ibidem Pág. 92

39 Ibidem Pág. 92

40 Ibidem. Pág. 92

Sobre su concepción sobre creatividad musical, propone:

“La metodología seguida se basó en las Fuentes bibliográficas y autores como Dalcroze, Orff, Willems, Kodály, Martenot, Murray Schafer o Violeta Hemsy de Gainza, llevamos a cabo un análisis de la presencia de la improvisación en los distintos métodos... Llegamos a la conclusión de que la improvisación musical favorece la creatividad y desarrolla las siguientes aptitudes en el alumno: Intuición, imaginación, riqueza de ideas, inventiva, originalidad y se manifiesta como: Pensamiento Productivo, Solución de Problemas, Imaginación Creadora.⁴¹

Como Estrategias Didácticas para la Creatividad, propone una:

“DIDÁCTICA DE LA IMPROVISACIÓN”

Igual que a hablar se aprende hablando, a improvisar se aprende improvisando.

Improvisar es sinónimo de juego, alegría, entretenimiento, exploración, curiosidad.

La improvisación empieza con los juegos musicales espontáneos de los bebés. La idea de explorarse a sí mismo y de todo lo que me rodea se mantiene durante los próximos años.

El niño vive de distintas maneras la creatividad, puede ser algo espontáneo o algo pedido por los adultos. El adulto es el que le indica “vamos a inventar” o “vamos a crear”.

Enfoque de la improvisación: como descarga (expresión), como técnica o forma de aprendizaje (internalización, conocimiento, experiencias), como medio para desarrollar la creatividad y la inspiración).

¿Se permite la libre expresión o el profesor controla los más mínimos detalles?⁴²

Sobre el Lenguaje musical, la autora manifiesta:

Las experiencias sonoras que aporta la música contemporánea apuntan a:

Sensibilizar a los alumnos en relación con el entorno sonoro y la valorización del silencio.

Brindar oportunidad para el manejo y la exploración de materiales y objetos sonoros, y la invención y construcción de diversos tipos de instrumentos.

41 Ibidem Pág. 93

42 Ibidem, Pag.93

Estimular la producción sonoro-musical mediante la voz, los instrumentos y diversos tipos de objetos.

Desarrollar la fantasía y la imaginación sonoras a través de improvisaciones y composiciones individuales y colectivas.

Conocer, inventar y utilizar las nuevas formas de grafía musical (lenguajes analógicos y otros lenguajes simbólicos).

Integrar el sonido y la música en experiencias interdisciplinarias que incluyan otros campos estéticos o artísticos.

Preparar a los alumnos para el conocimiento y la apreciación de las obras musicales contemporáneas.

Conocer nuevas técnicas y desarrollos musicales.

Adquirir los conocimientos básicos para el abordaje de la lectura y la interpretación de partituras contemporáneas.⁴³

Propone la IMPROVISACIÓN COMO TÉCNICA PEDAGOGICA, en los siguientes términos:

Según el uso de la improvisación, el educador deberá tener claro los objetivos a través de un sistema de consignas que vayan desencadenándose a partir de la general. Estas subconsignas que se forman a partir de la general surgen de la evaluación de los resultados obtenidos en el proceso improvisatorio.

La utilización de consignas está relacionada con la edad del sujeto, su nivel cultural general y musical, con su inteligencia y con su grado de espontaneidad.

Se juzgará el resultado de una improvisación en función de la persona que la produjo, teniendo en cuenta sus rasgos individuales y la etapa de desarrollo en que se encuentra.

Desde las edades más tempranas el niño debe de tener la oportunidad de explorar libremente el mundo de los sonidos y de expresar espontáneamente sus ideas musicales.⁴⁴

43 Ibidem Pag.95

44 Ibidem Pag.96

La improvisación musical está determinada por tres parámetros que la definen:

- Materiales de la improvisación (con que se juega)
- Objetivos de la improvisación (Para que se juega)
- Técnicas de la improvisación (Como se juega)

Improvisación es toda expresión musical instantánea, espontánea, producida por un individuo o grupo. Puede ser llevada a cabo desde una libertad total hasta estar sujeta a reglas o pautas, ajenas o propias.

Puede surgir espontáneamente, inconscientemente hasta estar bajo el dominio de la conciencia mental.

- Materiales de la improvisación: La improvisación emplea materiales sonoros y musicales procedentes de: 1) el medio ambiente (exploración y manipuleo, internalización, juego instrumental, imaginación visual y motriz) 2) El caudal musical internalizado (expresión / externalizarían, juego vocal).
- Carácter u objetivo implícito de la improvisación: 2 tendencias: 1) imitar, reproducir o copiar modelos preestablecidos. 2) Propone crear, inventar, reproducir modelos propios.⁴⁵

La improvisación permite por una parte copiar e imitar y por otra crear e inventar.

- Técnicas de improvisación: tema, consigna, "regla de juego": El proceso de improvisación puede ser desencadenado por estímulos musicales o extra-musicales. Los primeros se relacionan con "elementos de la música", sonido, ritmo, melodía etc. Los extra-musicales se refieren al mundo externo (impresiones de color, forma, naturaleza) o al mundo interno (sentimientos, ideas).

Improvisar es jugar musicalmente, el improvisador debe ser capaz de producir continuamente materiales musicales válidos que posean un cierto grado de veracidad⁴⁶

Desde las actividades de capacitación para los docentes del área de música de la Licenciatura en Educación Artística y Cultural, de la Universidad Surcolombiana

45 Ibidem, Pag.97

46 Ibidem. Pag.97

Se considera indispensable recomendar, socializar los aportes de los actores de esta investigación dentro de las siguientes eventos y acciones:

Un micro taller interno, para dar a conocer los resultados de proyectos sobre didáctica en el programa con el fin de proponer una actualización del micro diseño curricular en el área de música.

Se propone la necesidad de diseñar un plan de acción sobre preparación actualización docente en música frente a concepciones pedagógicas y psicológicas musicales contemporáneas.

Organizar un encuentro regional de innovaciones pedagógicas donde se conozcan las aproximaciones temáticas sobre la investigación en creatividad musical. Se siente la necesidad de trabajar con talleres del orden nacional sobre el manejo metodológico con las músicas del mundo.

De igual manera es indispensable el trabajo por medio de talleres o seminarios sobre música contemporánea para conocer todos los sistemas musicales. (Modal, tonal, atonal, micro-tonal y podríamos agregar el pan-cromatismo).