



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Educación Musical

Propuesta metodológica basada en la música experimental para el desarrollo de la creatividad musical en estudiantes del Conservatorio Nacional de música José María Rodríguez

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Magíster en Educación Musical

Autora:

Jessica Adriana Zhunio Suqui

CI: 0105057236

Director:

Rolando Juan Portela Falgueras

CI: 0151131190

Cuenca, Ecuador

14/06/2019



RESUMEN

El presente estudio pretende valorar el efecto de la propuesta metodológica elaborada sobre la base de la aplicación de la música experimental, en el desarrollo de cualidades creativas en estudiantes de música. La propuesta incluye recursos como paisajes sonoros, improvisación, cheironomía, foley, partituras no convencionales, composición y prácticas interdisciplinarias, y se aplicó en el Conservatorio de Música José María Rodríguez, utilizando para ello una muestra aleatoria de estudiantes de 13 a 17 años, como parte de un programa de clases optativas cuya duración fue de cuatro meses. Se realizó una prueba antes y después de la intervención de la propuesta metodológica para medir los niveles de creatividad musical de los estudiantes, en particular para valorar su desarrollo desde los cuatro parámetros asumidos como criterios cuantitativos: amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis. El análisis de los resultados obtenidos reveló que la propuesta metodológica sí contribuye al incremento de los niveles de dominio de estos parámetros en los estudiantes, lo que permite verificar y validar la hipótesis de la investigación. En el estudio se demostró que las implicaciones de incluir música experimental en los programas de educación musical, utilizando las bases teóricas y los recursos de la propuesta, van más allá de la expectativa de producir artistas profesionales creativos, ya que además de esto, es posible desarrollar el Sensibilidad al medio ambiente y al sentido colaborativo, aspectos muy necesarios para su desempeño exitoso en la profesión y en la vida en general.

Palabras clave: Creatividad musical. Música experimental. Propuesta metodológica. Test de creatividad musical. Pedagogía interdisciplinaria.



ABSTRACT

The present study aims to assess the effect of the methodological proposal regarding the application of experimental music in the development of creative qualities in music students. The proposal includes resources such as soundscapes, improvisation, cheironomy, foley, unconventional scores, composition and interdisciplinary practices. It was applied in the José María Rodríguez Conservatory of Music, using a random sample of students from 13 to 17 years old, as part of a program of elective classes whose duration was four months. A test was administered before and after the intervention of the methodological proposal to measure the students' levels of musical creativity, in particular to assess their development along the four parameters assumed as quantitative criteria: extensiveness, flexibility, originality and syntax. The analysis of the results revealed that the methodological proposal does contribute to the increase of the mastery levels of these parameters in the students, which verifies and validates the hypothesis of the investigation. In the study it was demonstrated that including experimental music in music education programs, using the theoretical basis and the resources of the proposal, go beyond the expectation of only producing creative professional artists, as in addition to this, it is possible to develop sensitivity to the environment and collaborative skills, aspects very necessary for successful performance in many professions and in life in general.

Keywords: Musical Creativity. Experimental music. Methodological proposal. Musical creativity test. Interdisciplinary pedagogy.



Contenido

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	15
REVISIÓN DE LITERATURA	15
EPÍGRAFE I: Estado del Arte	15
EPÍGRAFE II: Marco teórico	19
I.II.I CREATIVIDAD MUSICAL	19
I.II.II PROPUESTA METODOLÓGICA	22
I.II.III MÚSICA EXPERIMENTAL	23
I.II.IV ETAPA DE DESARROLLO EVOLUTIVO	27
CAPÍTULO II	29
DISEÑO METODOLÓGICO	29
II.I Tipo de Estudio Investigativo: Experimental - Exploratorio.....	29
II.II Área de Investigación	31
II.III Línea de Investigación.....	31
II.IV Universo de estudio.....	31
II.V Selección de la muestra.....	32
II.VI. Unidad de Análisis y observación	33
II.VII Paradigma mixto: interpretativo-positivista.....	33
II.VIII Diseño de recolección y análisis de datos.....	33
II.IX Metodología: Mixta.....	34
II.X Caracterización de las variables.....	34
II.XI Operacionalización de las variables.....	35
II.XII Fases de la investigación	35
A. Análisis de necesidades.....	35
B. Desarrollo de la propuesta de solución	36
C. Implementación	36
D. Evaluación	36
E. Resultados.....	36
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	37
A. Análisis de necesidades	37



CAPÍTULO III	51
PROPUESTA METODOLÓGICA	51
A. Sección de desarrollo de la solución.	51
1) Fase inicial.....	51
2) Fase de desarrollo de componentes	55
Etapa 5. Evaluación/ síntesis	72
B. Fase de implementación	72
CAPÍTULO IV	86
RESULTADOS	86
A. Evaluación	86
1. Evaluación mediante el test de medición de la creatividad musical	86
2. Evaluación subjetiva sobre la percepción de la propuesta metodológica.....	90
B. Resultados	90
1. Resultados del TEST de creatividad musical. (Resultado cuantitativo)	90
2. Resultados cualitativos de la entrevista sobre la percepción de los estudiantes.	97
CONCLUSIONES	98
SIGNIFICANCIA DE LOS HALLAZGOS	102
LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN:	102
RECOMENDACIONES	103
REFERENCIAS	105
ANEXOS	112

ÍNDICE TABLAS

Tabla 1.....	32
Tabla 2.....	34
Tabla 3.....	35
Tabla 4.....	39
Tabla 5.....	41
Tabla 6.....	45
Tabla 7.....	47
Tabla 8.....	49
Tabla 9.....	64



Tabla 10.....65
Tabla 11.....89
Tabla 12.....92
Tabla 13.....94
Tabla 14.....95
Tabla 15.....96
Tabla 16.....97

ÍNDICE FIGURAS

Figura 1.....20
Figura 2.....23
Figura 3.....42
Figura 4.....49
Figura 5.....58
Figura 6.....59
Figura 7.....60
Figura 8.....60
Figura 9.....61
Figura 10.....63
Figura 11.....64
Figura 12.....64
Figura 13.....66
Figura 14.....66
Figura 15.....66
Figura 16.....67
Figura 17.....73
Figura 18.....93
Figura 19.....95
Figura 20.....96
Figura 21.....98



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Jessica Adriana Zhunio Suqui en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Propuesta metodológica basada en la música experimental para el desarrollo de la creatividad musical en estudiantes del Conservatorio Nacional de Música José María Rodríguez”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 14 de junio de 2019

Jessica Adriana Zhunio Suqui

C.I: 0105057236



Cláusula de Propiedad Intelectual

Jessica Adriana Zhunio Suqui, autora del trabajo de titulación "Propuesta metodológica basada en la música experimental para el desarrollo de la creatividad musical en estudiantes del Conservatorio Nacional de Música José María Rodríguez", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 14 de junio de 2019

Jessica Adriana Zhunio Suqui

C.I: 0105057236



DEDICATORIA

Con mucho amor le dedico este trabajo a mi madre y mentora, quien desde pequeña me dio todo de sí misma para que yo me superara, quien me enseñó mis primeros pasos y no sólo con los pies, sino con la lucha para enfrentarme al mundo, dar mi primer discurso a los 6 años, escribir mi primer cuento a los 8, iniciarme en el arte musical desde los 7, y sobre todo, que creyó en mí aun cuando hasta yo dudaba de ello; ella jamás se rindió conmigo. A ti madre y colega.

A mi padre, quien me ha impulsado cada día en los estudios, al igual que a estudiar este programa porque confió en que lo logre, porque me ha apoyado en cada faceta de mi carrera, quien me ha apoyado en cada momento más importante de la vida, y quien me da el ejemplo cada día de que la perseverancia es lo más importante para alcanzar el éxito.

A mis hermanos Daniela, Edison y ahora Jessica, que con su empeño por seguir adelante me inspiran para que yo tampoco falle, porque todos alcancemos nuestros sueños juntamente.

A mis primos adorados Gabriela, Andrés, Hernán que como mis hermanos menores, siempre me están alentando a seguir adelante con sus palabras y con su apoyo incondicional.

A mi amada Rafita, porque espero que este pequeño granito de arena haga que el mundo para ti sea un lugar mejor.

También a todos mis pequeños, a cada estudiante con quien compartí un espacio académico de juegos, de música, y de aprendizaje conjunto, en el que creo que yo aprendí más que ellos.

Finalmente le dedico este trabajo a toda aquella persona que busque el goce de la enseñanza y aprendizaje en sus estudiantes, porque la música es vida y como docentes debemos ayudarles a sentirla y a disfrutarla, para que así a más de fortalecer su potencial desarrollo cerebral y quinestésico, fortalezcamos su humanidad, su amor por el arte y por otros seres humanos.



AGRADECIMIENTO

Le agradezco muy sinceramente a mi director Dr. Rolando Juan Portela Falgueras, por su entrega y dedicación a lo largo del desarrollo de este proyecto para que pueda graduarme. Sé que ha sido difícil, pero al final, esto lo he logrado gracias a su apoyo.

Agradezco al Comité de Posgrados, a la Facultad de Artes y a la Universidad de Cuenca. Su dedicación, y la de cada maestro y autoridad preocupada por el desarrollo de los estudiantes ha resultado fundamental para poder alcanzar los conocimientos y demás competencias que hoy quiero compartir con mis profesores, compañeros de la maestría y con el mundo.

A mis padres, por toda su paciencia en este proceso académico, por su apoyo día con día para que alcance este sueño, y que sin ustedes no lo hubiese hecho realidad.

A mi familia: hermanos, tíos y primos, quienes han estado ahí confiando con certeza que lograría alcanzar este sueño; con su apoyo incondicional es que he podido lograrlo.

A Wilson Peñaloza, quien ha conocido todo el esfuerzo que me ha costado alcanzar este objetivo, por darme su apoyo y fuerza cuando llegaba a pensar que ya no podría lograrlo, quien me ha alentado día a día a seguir adelante, y quien me motiva con su ejemplo de constancia y esfuerzo como profesional, por lo que además lo admiro mucho. A ti Wil, tenías razón, si pude. ¡Gracias infinitas!

A Edgar Bermeo, compañero y amigo, que me apoyó sobremanera en el desarrollo de este proyecto. Gracias vastas por el apoyo que has sabido otorgarme.

¡Muchas gracias! a todos.



PROPUESTA METODOLÓGICA BASADA EN LA MÚSICA EXPERIMENTAL PARA EL DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD MUSICAL EN ESTUDIANTES DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ

INTRODUCCIÓN

El propósito de este estudio es demostrar la efectividad de una intervención pedagógica mediante una propuesta metodológica que hace uso de la música experimental para contribuir al desarrollo de la creatividad musical en estudiantes del “Conservatorio de Música José María Rodríguez” de la ciudad de Cuenca.

La propuesta nace de la necesidad de dotar a las prácticas pedagógicas de metodologías que activen la creatividad musical, en contraposición a la recurrente aplicación del modelo tradicional de enseñanza que prevalece en dicha práctica, en la que no se considera la creatividad y la innovación, sino la reproducción. Cabe recalcar, como menciona Bueno (2013) en su tesis titulada: ‘Diseño curricular para la cátedra de piano complementario’ que:

... las cátedras musicales, en toda la amplitud de conceptos y variedad de currículos, han siempre de procurar la formación de músicos o intérpretes que posean la habilidad de ejecutar cualquier pieza, independientemente de su complejidad o género. [...] Esto ha subestimado la parte que compete al desarrollo de la sensibilización musical, es decir, la capacidad de una persona o un músico en formación para desarrollar destrezas creativas e incluso esa parte lúdica, cuestiones que están implícitas en una carrera musical [...] se ha puesto en un primer plano el desarrollo de la parte técnica, privilegiando metodologías de enseñanza tradicionales. (p. 89).



Este estudio se basa en la experiencia de la autora en las áreas de música experimental y su influencia en el logro de frutos creativos interesantes, por lo que se ha investigado al respecto. Se han realizado varios estudios en cuanto a la influencia de la música, su subcategoría contemporánea, y a su vez de la música experimental y cómo ello ha influido en la práctica educativa para que ésta se desenvuelva de forma dinámica, divertida y, sobre todo, desde una perspectiva de significatividad para el estudiante, con incidencia en el desarrollo de su creatividad.

Lo antes planteado se corresponde con los criterios de Filimon (2014) que aplica la música contemporánea para activar el potencial del niño; Tinkle (2015) que propone una pedagogía activa que promueve la producción y no la reproducción musical, es decir la capacidad de crear su música propia como base del aprendizaje; y con las proyecciones de Webster (2003), que agrega que la composición, la ejecución/improvisación y el análisis de escucha son el medio y el fin del pensamiento creativo, herramientas que deben potenciarse para alcanzar este objetivo.

No obstante, estos y otros criterios que revelan la necesidad e importancia del desarrollo de la creatividad musical, y sus respectivas premisas pedagógicas para alcanzarlo, entran en contradicción con la tendencia predominante en la práctica de la educación musical de mantener enfoques reproductivos y tradicionales, lo que manifiesta una incongruencia entre lo que ocurre en la práctica y lo que debiera ocurrir en el campo de la educación musical. Ello conduce a que se considere como **problema científico** de la presente investigación: ¿Cómo contribuir al desarrollo de la creatividad musical en estudiantes del Conservatorio de Música José María Rodríguez, de Cuenca? En



correspondencia, el objeto de investigación del presente trabajo es el desarrollo de la creatividad musical.

Congruentemente, el **objetivo general** es diseñar, aplicar y evaluar una propuesta metodológica que, basada en la música experimental, favorezca el desarrollo de la creatividad musical en estudiantes del referido conservatorio.

Los **objetivos específicos** que orientaron el proceso investigativo seguido son:

- Fundamentar teóricamente la creatividad musical y su desarrollo a través de los elementos de música experimental.
- Diagnosticar los niveles de creatividad musical que presentan los estudiantes antes de la aplicación de la propuesta, mediante una versión adaptada del test MCTM de Webster.
- Diseñar una propuesta metodológica basada en la música experimental para transformar la realidad actual en el proceso de desarrollo de la creatividad musical.
- Aplicar la propuesta metodológica basada en el empleo de la música experimental en estudiantes de piano del referido conservatorio de música.
- Determinar en qué medida la metodología de música experimental contribuye a desarrollar la creatividad musical, a partir de su validación empírica.

Con una proyección de solución al problema científico referido, a partir del cumplimiento de los objetivos específicos planteados y las tareas científicas derivadas de ellos, en la investigación se considera importante asumir el criterio de que la propuesta metodológica basada en la música experimental abarque cada uno de los dominios de la creatividad musical: amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis.



Como se aprecia, se pretende probar que la propuesta de una metodología de música experimental puede contribuir a desarrollar la creatividad musical. Así, la presente investigación se orienta desde la **hipótesis científica**: si se aplica una propuesta metodológica basada en la música experimental, es posible contribuir al desarrollo de la creatividad musical en estudiantes de piano del “Conservatorio de Música José María Rodríguez”.

En correspondencia, la **variable independiente** es la propuesta de una metodología que emplea algunos de los recursos técnicos y teóricos de la música experimental y la **variable dependiente** el desarrollo de la creatividad musical. En la investigación se considera como **variable de control** el test de creatividad musical y se empleó como **muestra** un grupo heterogéneo de 13 estudiantes de piano cuyas edades están comprendidas entre 13 y 17 años, es decir en la etapa de desarrollo evolutivo de la adolescencia.

El proyecto cuenta con cuatro capítulos. El primero incluye la revisión de literatura; aquí se definen: el estado del arte, sobre los antecedentes de trabajos previos realizados en áreas afines al tema investigado, y se contextualiza el marco teórico del contenido a desarrollar. En el capítulo II se expone la metodología de la investigación. En el capítulo III se explica la propuesta metodológica y en el IV se expone el análisis de los resultados obtenidos en la investigación. Posteriormente se describen las conclusiones, la significancia de los hallazgos, las limitaciones de la investigación y las recomendaciones.



CAPÍTULO I

REVISIÓN DE LITERATURA

EPÍGRAFE I: Estado del Arte

Se han realizado varios estudios sobre el desarrollo de la creatividad mediante la educación musical, en particular a partir de determinadas prácticas de música experimental, así como también se han desarrollado metodologías orientadas a este propósito. Así tenemos varios autores que en el actual siglo han presentado diversas perspectivas acerca de la educación musical, música experimental y su influencia en la creatividad, así como otros estudios orientados a ella específicamente.

Hallam (2015) y Passanisi et al (2015), exponen estudios que revelan que estudiar música vincula resultados más altos en niveles de creatividad respecto de los que no; Sordhal (2013), por su parte, propone que mediante la práctica experiencial se potencia el desarrollo creativo además del sentido de comunidad. Por su parte Hamann et al. (1990), así como Koutsoupidou and Hargreaves (2009), en Hallam, (2015), encontraron resultados en los que los estudiantes de música que se someten a prácticas de improvisación, tienen mayores puntajes en pruebas de creatividad que aquellos que no; estos estudios ratifican la idea de que crear música sin estar leyéndola o haberla memorizado genera resultados positivos en ese dominio.

Adicionalmente, Filimon, Rosina, (2014), expone en el estudio denominado “The value of contemporary music education and musical animation: education for music, education through music and therapy through music”, que las tendencias contemporáneas en educación musical se involucran a un nivel interdisciplinario a través



de las artes, y en otras áreas del conocimiento, lo que reemplaza los métodos rígidos de enseñanza, para así promover y desarrollar sus potenciales expresivos, comunicativos y su inteligencia, todo esto mediante el abordaje de la música como lengua materna, sin el uso de conceptos teóricos, gráficas o representaciones convencionales, sino mediante la exposición del niño a la música en un proceso similar al lenguaje, para que así genere su propio vocabulario de escucha de la música.

Por otro lado, en cuanto la música experimental, en el trabajo realizado por Adam Tinkle (2015), titulado “Experimental music with young novices”, se describe una pedagogía basada en la música experimental destinada a estudiantes sin previa formación musical, fuera de todo paradigma tradicional, en el que plantea que cuando los jóvenes pretenden aprender música generalmente tienden a reproducir ideas de otros, y no a producir las suyas propias, por lo que repiten una y otra vez lo que ya está hecho. Tinkle “sugiere un empoderamiento pedagógico anti jerárquico, para que cualquiera pueda ejercer autoridad con la composición musical [además muestra cómo] la indagación de sonido con un final abierto, como decía Cage, deviene en algo no previsible que impacta en una tendencia frente al sistema tradicional eurocéntrico” (Tinkle, 2015, p. 1), lo que promueve consecuentemente el desarrollo creativo de los estudiantes.

En adición, en la tesis titulada “Experiential Engagement in Experimental Music And Alternative Education”, de Sordahl (2013), la música experimental se concibe como una alternativa de educación, en la cual se realza la sensibilidad de una persona al sonido. Esta autora, como en los estudios revisados y comentados anteriormente, considera que la música experimental potencia el sentido de comunidad, así como el respeto mutuo, al



mismo tiempo que propicia el desarrollo individual de cada intérprete, que constituyen elementos que contribuyen al desarrollo de la sensibilidad a su entorno y el sentido de creatividad.

En correspondencia con lo anterior, se ha seleccionado la música experimental como contenido de una propuesta para contribuir al desarrollo de la creatividad musical, ya que esta alternativa permite *cambiar* los esquemas de reglas tradicionales de la música escolástica, como por ejemplo: tonalidad, tempo, notación, armonía, *para* de esta forma, mediante la experimentación con la música, se logre explorar libremente los sonidos provenientes del instrumento, improvisar, componer en base a notaciones creadas por los propios estudiantes, y combinar su arte sonoro con otras áreas como la danza, audiovisuales, la literatura, todo lo cual constituyen insumos potenciadores de la creatividad musical.

La música experimental es usada como un modo de oposición a las normas sociales, a través de la cual se pretende difundir el desarrollo anti-autoritario de la música tradicional, para así potenciar y realzar el sentido de comunidad que tienen las escuelas alternativas, a través de la calidad en las experiencias, no sólo en un aula de clase, sino fuera de ella, permitiéndoles realizar asociaciones entre las diferentes áreas del conocimiento, como mencionan Pauline Oliveros y Alvin Curran (citado en Tinkle, 2015), que además consideran la música experimental como una interacción entre la experiencia propia del individuo y el mundo externo.

Por otro lado, respecto al contexto social, Dewey (citado en Sordahl, 2013), sugiere que en vez de tener una idea predeterminada de lo que los estudiantes deben aprender, el sistema educativo debería enfocarse en crear una experiencia continua, que permita



a los estudiantes tener una conexión personal con lo que aprenden a través del contexto socio histórico, para que así se comprometan creativamente con su proceso educativo, cuestión que la música experimental permite favorablemente.

Adicionalmente, en la conferencia de Educación de Arte Intercultural (2012), por Poutiainen, con su tema “Stay Creative! - Maintaining Individual Potential through Music Education”, el autor expresa que desarrollar la creatividad a través de la improvisación, o de construcciones creativas musicales, como recursos personales, originalidad, y fluidez, desemboca en un aprendizaje multicultural y pluralista, que evoca el desarrollo sostenible del potencial individual. Además, si se considera el desarrollo psicológico, el hecho de usar ambientes sonoros familiares, por ejemplo a través de la improvisación musical, como uno de los ambientes más inspiradores, permite a los estudiantes enfocarse más fácilmente y conectarse con su competencia individual y sus recursos aprendidos, lo que promueve, a su vez, la tolerancia y la aceptación a los errores, así como enfrentar los temores y la inseguridad de interpretar en público una obra.

Tras analizar los enfoques y criterios de estos autores, se ratifica la importancia del tema que se investiga y se asientan las bases teóricas fundamentales para el desarrollo de la creatividad; sin embargo, no se ha encontrado una propuesta metodológica precisa que contribuya al desarrollo de la creatividad musical como objeto de estudio, y menos aún, una propuesta metodológica que lo hagan en estudiantes adolescentes desde las posibilidades que brinda la música experimental. Ello constituye la principal motivación de la presente investigación.



EPÍGRAFE II: Marco teórico

A continuación se desarrollan las definiciones y referentes teóricos asociados a los conceptos implicados el objeto de estudio: creatividad musical, propuesta metodológica y música experimental, así como también se contextualiza la etapa de desarrollo evolutivo en la que se encuentran los estudiantes a los que se pretende contribuir en su desarrollo creativo con la aplicación de la metodología que aquí se propone.

I.II.I CREATIVIDAD MUSICAL

En cuanto a la creatividad musical, Regelski (2000) determina que es valorada por aquello que los estudiantes poseen previamente y aquello que desarrollan musicalmente, física y mentalmente (teoría, técnica). Constituye “la imaginación satisfactoriamente manifestada en cualquier objetivo buscado” (Odena & Welch, 2009, p. 417 en Ryan & Brown, 2012).

Por su parte, Peter Webster desarrolló un modelo conceptual del pensamiento creativo musical, el cual fue influenciado por Wallas (1926), Guilford (1967), y Gordon (1979), en Webster (2003):

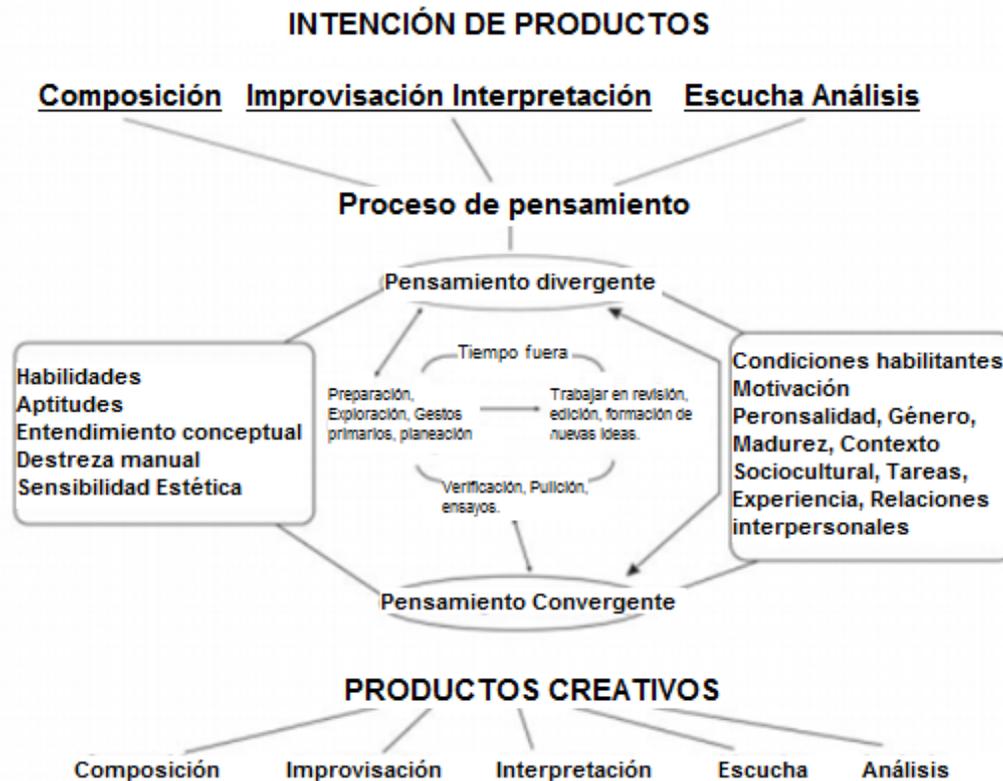


Figura 1.- Modelo del pensamiento creativo en música. Fuente: Webster, P. (2003). What do you means, "Make my music different?" Encouraging extensions and revision in children's music composition, in M. Hickey (Ed.) Why and how to teach music composition: A new horizon for music education. pp. 55-65. [Gráfico] Reston VA: MENC, The National Association for Music Education. Traducción. Zhunio, J.

En el presente modelo, la composición, la ejecución/improvisación y el análisis de escucha fueron consideradas las intenciones productivas, así como productos creativos finales, tanto en el inicio como al final del modelo. En el centro del modelo se ubica el proceso de pensamiento, que es el que modificará y marcará la diferencia entre las intenciones creativas y los productos finales e incluye el pensamiento divergente y convergente. Las habilidades y condiciones facilitadoras permiten el proceso de pensamiento. Las habilidades se refieren a aptitudes, entendimiento conceptual, destreza manual y sensibilidad estética, mientras que las condiciones habilitantes o



facilitadoras hacen referencia a la motivación, la personalidad, género, madurez, contexto sociocultural, tareas, experiencia y las relaciones interpersonales.

Los creadores, al pensar en música, tienen generalmente la intención relacionada a la composición, interpretación, improvisación o análisis (Intención productiva). Posteriormente a la intención, el creador usa habilidades que están influenciadas por condiciones, como el proceso de pensamiento. Al final el creador va, a través de varias fases, al centro del modelo derivado de las fases de Wallas, moviéndose entre el pensamiento divergente y convergente hasta llegar al producto final (Ryan & Brown, 2012).

Webster definió el concepto de creatividad musical, como el conjunto de cuatro parámetros específicos: *amplitud*, la longitud de tiempo involucrado en una respuesta musical; la *flexibilidad*, la gama de la expresión musical en términos de suave a fuerte, rápido a lento, y de grave a agudo; *originalidad*, grado de manipulación de un fenómeno musical en una forma única; y, *sintaxis*, el grado de manipulación de sonidos de una manera musical lógica, como con un hilo conductor de principio a fin con coherencia formal, es decir con patrones de repetición de un motivo, contraste formal y de secuenciación (Webster, 1994, p. 2-3).

Todos estos parámetros combinan las diferentes expresiones creativas que pueden desarrollarse musicalmente y las que han de potenciarse mediante tres vías principales, también propuestas por Webster (1994): exploración, el conocimiento de los instrumentos musicales u objetos sonoros; aplicación, mediante actividades directas con el uso de instrumentos y el desarrollo de prácticas de improvisación; y, síntesis, a través



del uso de múltiples instrumentos, lecturas y composición para crear su producto final (p.1).

I.II.II PROPUESTA METODOLÓGICA

La propuesta metodológica se considera como el conjunto de “los métodos aplicados en cada una de las etapas y los medios materiales utilizados para llevar a cabo las técnicas de investigación que cada investigador, y, de acuerdo a su objeto de estudio, utiliza para llegar a los objetivos planteados”. (Lozoya, 2009, p.1).

La elaboración de propuestas metodológicas puede recorrer diferentes caminos, ya que estas pueden surgir como como necesidad de la propia práctica, o incluso por la combinación de las más establecidas en el campo de la investigación pedagógica. Según el investigador Valle (2012) “la forma más [generalizada] es la que parte de un diagnóstico de la realidad o de la parte de ella que quiere ser transformada. Se asume también un pronóstico de lo que se debe obtener, que puede estar formulado en forma de objetivos o no, y a partir de ahí se establece la [propuesta metodológica] que se prueba en la práctica y se da como resultado”. (p.1)

Las propuestas metodológicas también pueden resultar, como en el caso de la presente investigación, “del análisis de situaciones teóricas, o sea, del análisis de qué [posicionamientos teóricos se parte para concebir la metodologías o propuesta metodológica] para resolver determinados problemas, a partir de una búsqueda bibliográfica, seleccionando aquella que por analogía con el problema a resolver pueda ser más útil o factible. A partir de esta selección se lleva a la práctica para dar solución al problema encontrado y, sobre esa base, perfeccionar la [propuesta metodológica]



asumida. Se puede determinar así una propuesta definitiva” que se oriente hacia la solución del problema encontrado. A los efectos de la presente investigación, se asume el criterio antes referido y que puede revelarse a partir de la interpretación del esquema que se representa en la *Figura 2*.

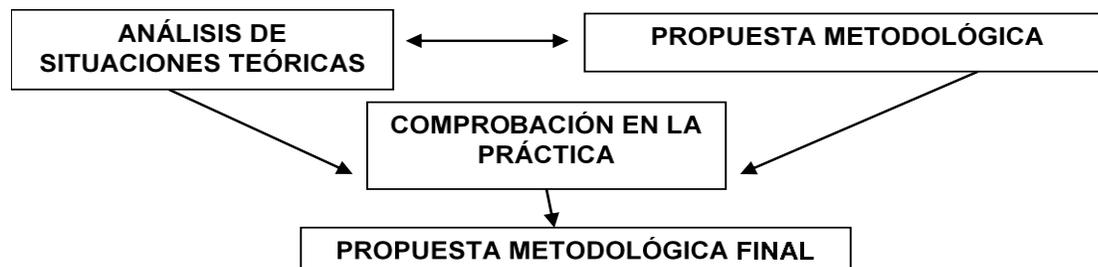


Figura 2.- Proceso seguido en la elaboración de la propuesta metodológica. Fuente: Valle, 2012. La investigación pedagógica. Otra Mirada. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

I.II.III MÚSICA EXPERIMENTAL

Daniel Varela (2004) en su libro “Búsqueda musical y confrontación sobre la música experimental en los inicios del nuevo del Siglo”, expone que la música experimental (derivada de lo contemporáneo) busca nuevas sonoridades a través de la ruptura de los convencionalismos, y queda muy claro que el objetivo no es para nada comercial ni pretende ofrecer entretenimiento.

Como el representante más emblemático de este género, se encuentra John Cage (1912-1992), que trabajó con la percepción del sonido. Su obra más reconocida 4’33” inició con la apreciación del silencio en el discurso musical. Posterior a estas propuestas se ha iniciado ya un bagaje en este ámbito, en el que los discursos son compartidos, innovados, variados para así generar un lenguaje propio. (Varela, 2004).

La música experimental, es un término usado a mediados del siglo XX para describir un rango de técnicas compositivas ultra modernistas como una forma de



investigación cuasi científica. John Cage señaló minuciosamente que el término aplicaría a la música cuya procedencia es desconocida (elementos al azar o mediante improvisación), en donde el compositor debe haber completado todos los experimentos necesarios para que la pieza estuviese terminada. [...] La música experimental no se basa en un lenguaje establecido, sino que se parece más a una creatividad relacionada con sonidos vocales, fonética, tipografía y caligrafía, independientemente de su significado más complejo. Está involucrada con los componentes básicos de los lenguajes musicales, por lo cual es extraño pensar que la gente encuentre la música experimental "difícil"; ya que es una experiencia radicalmente más simple. (Harper, 2015, p. 1).

Ahora bien, como premisa de los elementos a aplicarse dentro de la presente propuesta metodológica, se sugiere iniciar con lo que considera la autora como las bases de un proceso pedagógico musical: cualidades del sonido y paisajes sonoros. Porque puesto que la música es “el arte de combinar sonidos agradablemente al oído según las leyes que lo rigen” (Guevara, 2010, p.5), cabe resaltar que estas leyes presentes en los sonidos se denominan como cualidades del sonido, y son: altura, duración, intensidad y timbre, las cuales son indisociables. La altura se refiere a la propiedad aguda o grave del sonido, la intensidad al grado de fuerza en que el sonido se percibe auditivamente y así es fuerte o débil, la duración es el espacio de tiempo en que un sonido inicia hasta que termina, con sonidos cortos o largos, y el timbre, se refiere a la característica de una fuente sonora que permite identificarla. (Ministerio de Educación Chile, 2013). De estas cualidades, se partirá para mejorar la percepción de lo que se escucha, así como también permitirán enriquecer un ejercicio o una obra al momento de ser creados, pues el



estudiante conscientemente escogerá qué cualidades le dan el sentido a la obra y sean congruentes con la estética¹ que él busque. En cuanto a los paisajes sonoros, Murray Schafer (1967), los denomina como sonidos presentes dentro de un ambiente determinado. En esta propuesta, al usarse pedagógicamente van a permitir el desarrollo de la audición y la atención, y además al utilizarlos en grabaciones, o mediante representaciones sonoras, conformarían una gran variedad de herramientas o recursos sonoros en las prácticas experimentales.

En congruencia con lo anterior, los elementos a aplicarse dentro de la música experimental son: la música intuitiva, como filosofía del desarrollo de las clases; y como recursos a utilizar dentro de la práctica experiencial, estarían: la composición mediante partituras gráficas, así como partituras no convencionales en otros contextos interdisciplinarios, la cheironomía y el foley. Estas técnicas se basan en la comprensión y uso de las cualidades del sonido: altura, intensidad, duración, timbre.

Otro de los autores representativos de la música experimental es Kahrlheinz Stockhausen que determinó conceptos como música intuitiva y partitura gráfica (Bergstrøm, 1999). Respecto a la música intuitiva tiene como función “entrenar a los estudiantes en la improvisación libre en grupos y en la creación de composiciones

¹ Es decir que los resultados que el estudiante espera, se alineen a la estética de la música experimental, que según plantea Demers citado en (Sanguinetti, 2014) es “la búsqueda de la conceptualización del arte, donde el pensamiento y la reflexión del mismo, destacan por sobre la práctica [...] -pues- la esencia de la estética de las músicas actuales, radica en discernir entre un sonido artístico de aquel que no lo es, -por lo que- se requiere una escucha consciente, de interés apreciativo: percibir el sonido como significante dentro de un contexto artístico, que difiere de la escucha cotidiana, despojada del sentido de lo “bello””(p. 77-78). Es decir, los productos creativos realizados se consideran como obras musicales artísticas, siempre y cuando se escuchen conscientemente, además, deben poseer una justificación o reflexión del contenido que el compositor creó: ¿por qué determinado sonido representa el color, forma, textura o gráfico expuesto para el creador y/o intérprete?, dándole así valor estético a la obra. En cuanto a las partituras gráficas, éstas se alinean además a la estética de la música concreta, pues “rompe con la semiótica tradicional, proponiendo la escucha reducida, donde el sonido debe apartarse de la percepción referencial, y constituirse en su expresión abstracta” (Demers, citado por Sanguinetti, 2014, p. 78).



abiertas sobre la base de conocimientos basados en el análisis musical de los procesos musicales improvisados. Su objetivo es proporcionar a los estudiantes las habilidades básicas que requieren como músicos improvisadores” (Bergstrøm, 1999, pág. 3) y creadores de productos. Y en cuanto a la partitura gráfica, “sirve para entrenar a los estudiantes en la notación de improvisaciones musicales mediante el uso de símbolos y dibujos adecuados. Las anotaciones pueden variar en tamaño desde bocetos cortos hasta largas representaciones analíticas. Son procesos de capacitación dirigidos principalmente por el docente, pero adaptados a las necesidades del grupo en particular. Los participantes individuales desarrollan su propio lenguaje de símbolos y elementos visuales [en donde se les solicita crear] varias muestras de música improvisada y ejercicios que gradualmente llevarán a elaboradas notaciones” (Bergstrøm, 1999, pág. 13). En cuanto a las partituras no convencionales, en otros contextos interdisciplinarios que propone la autora, a diferencia de las partituras gráficas que se basan en asociar el sonido a un enfoque visual gráfico, la aplicación interdisciplinaria a otros contextos se refiere por ejemplo a: enfoques literarios, como basar el sonido en una historia, contada durante la ejecución o simplemente mediante su evocación sonora; enfoques visuales en superficies elevadas (como esculturas u objetos), a través de la significación subjetiva de colores, texturas o formas que son traducidos en sonidos ejecutados y justificados por el intérprete; y, enfoque en el arte escénico, al tomar el cuerpo en movimiento de bailarines o actores para traducirlos a sonido mediante improvisaciones según lo que evoquen subjetivamente esos movimientos para el intérprete, mediante la notación registrada de cada movimiento con su respectiva forma de ejecución sonora, esta práctica podría darse con un artista escénico que improvisa o mediante el acuerdo previo



con el artista que va a ejecutar la obra sonora. Estos recursos, permiten la exploración de las cualidades del sonido según la percepción e intuición del intérprete así como posteriormente su uso consciente en las composiciones realizadas.

Adicionalmente, otro de los recursos a aplicarse dentro de la práctica experimental es la cheironomía, que Galkin (1988) define como un sistema de signos de manos que indican el curso y características de la melodía por movimientos específicos espaciales como rol de notación, y que se aplica para desarrollar la atención tanto para quien dirige, como para quienes siguen las directrices en ese momento.

Finalmente, el foley “crea efectos de sonido personalizados que son el pilar de las bandas sonoras para películas, transmisión, animación y juegos” (Ament, 2013, p. 1), técnica que se usa para mejorar la concentración así como la atención al momento de sincronizar los sonidos ejecutados con la transición de las imágenes del vídeo.

En definitiva la música experimental a través de diferentes recursos, permite explorar los recursos sonoros posibles para posteriormente expresarlos creativamente según la percepción estética del intérprete.

I.II.IV ETAPA DE DESARROLLO EVOLUTIVO

La adolescencia es una etapa de desarrollo cuyo principal avance es la función ejecutiva mejorada (Kuhn, 2006, citado en Papalia, Wendkos y Dusking, 2009). En esta etapa del desarrollo tiene lugar un sustancial mejoramiento de la capacidad de procesamiento de información, almacenamiento de conocimiento, y habilidad para resolver problemas en campos específicos, así como también el desarrollo de la metacognición, que es la conciencia y supervisión de los propios procesos y estrategias mentales (Flavell *et al*, citado en Papalia *et al*, 2009). Todos estos cambios se deben a



la maduración de los lóbulos frontales del cerebro en esta etapa (Kuhn, 2006, citado en Papalia, 2009).

Las categorías que representan cambios significativos, expuestos por Papalia *et al* (2009) son de dos tipos: estructurales y funcionales. Los cambios estructurales son los producidos en la capacidad de la memoria de trabajo, lo que favorece el tratamiento de problemas complejos que necesitan varios tipos de información. Además existe una creciente posibilidad de almacenamiento de información en la memoria a largo plazo, la cual puede ser declarativa (conocimientos acentuados como operaciones matemáticas sencillas, o datos históricos, etc.) y procedimental (habilidades físicas o mentales como tocar el piano, operaciones matemáticas, etc.).

En cuanto a cambios funcionales, favorecen la obtención, manejo y retención de información, entre ellas: incremento de la velocidad del pensamiento (Kuhn, 2006, citado en Papalia), mayor desarrollo de la función ejecutiva (que está conformada por atención selectiva, la toma de decisiones, control inhibitorio de respuestas impulsivas y el control de la memoria de trabajo). (Papalia, Wendkos, & Duskin, 2009)

El abordaje de una pedagogía de música experimental aplicada en adolescentes, a partir de considerar esta etapa del desarrollo, debe explorar y explotar los recursos sonoros mediante prácticas pedagógicas lúdicas; y así, mediante el trabajo colaborativo dentro del grupo de pares, potenciar el desarrollo de la creatividad musical. Para ello resulta de gran valor propiciar también que los estudiantes se involucren de forma participativa e inclusiva, para alcanzar a la vez, un aprendizaje significativo con incidencias educativas basadas en la formación y consolidación de valores.



CAPÍTULO II

DISEÑO METODOLÓGICO

II.I Tipo de Estudio Investigativo: Experimental - Exploratorio.

El grupo experimental que recibió la aplicación de la propuesta de música experimental para favorecer el desarrollo de la creatividad musical, está constituido por un total de 13 estudiantes (de los niveles básico superior y bachillerato) de piano, seleccionado de forma aleatoria.

En el estudio se exploran los efectos de la aplicación de una metodología basada en la música experimental en la creatividad musical de los estudiantes, y dado que el Conservatorio Nacional de Música oferta un programa de clases optativas que potencian el crecimiento musical de los estudiantes desde una perspectiva académica opcional, se propuso una asignatura que aborda una metodología de música experimental para desarrollar la creatividad musical, que incluye el sílabo de asignatura, planificaciones curriculares correspondientes, así como las fases de desarrollo de mencionada metodología propuesta. La duración de la asignatura fue de 11 semanas, de enero a abril de 2017. El tiempo destinado a cada sesión, fue de 4 horas con una periodicidad semanal. Se trabajaron las tres etapas que conforman la metodología que se propone a lo largo de la intervención: exploración, aplicación y síntesis, a través de los aportes de paisajes sonoros, cheironomía, foley, partituras no convencionales y composición.



La propuesta metodológica fue implementada por la autora, mientras que la evaluación de sus resultados fue realizada por un catedrático universitario y músico en áreas afines a la música experimental.²

Diseño de prueba pre/post aplicación con un solo grupo.

A un grupo se le aplica una prueba previa al tratamiento experimental, después se le administra el tratamiento: la influencia educativa de la propuesta metodológica, y finalmente se le aplica una prueba con posterioridad a la aplicación de la propuesta. En este diseño existe un punto de referencia inicial para ver qué nivel tenía el grupo en cuanto el desarrollo de la variable dependiente, es decir el desarrollo de la creatividad, antes de la propuesta metodológica basada en la música experimental, es decir, la variable independiente. Como se aprecia se trata de un proceso de seguimiento al grupo utilizado en el experimento.

Para observar el nivel de creatividad en el grupo antes y después de aplicada la metodología de música experimental, se trabajó con el instrumento de recolección de datos: un test para la medición de creatividad musical, que mide los cuatro parámetros musicales específicos planteados por Webster (2003): amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis. Para evaluar el nivel de creatividad en el grupo de trabajo se aplicó la fórmula de medición $RG \ O1 \ X \ O2$ determinada por (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014), con los significados siguientes:

² En el anexo 2 se expone el sílabo con su respectivo cronograma con las actividades musicales desarrolladas en el grupo experimental.



“R: Asignación al azar o aleatoria, los sujetos han sido asignados a un grupo de manera aleatoria (proviene del inglés randomization, “aleatorización”).

G: Grupo de sujetos o casos

X: Tratamiento, estímulo o condición experimental (presencia de algún nivel o modalidad de la variable independiente).

O: Una medición de los sujetos de un grupo (prueba, cuestionario, observación, etc.). Si aparece antes del estímulo o tratamiento, se trata de una pre prueba (previa al tratamiento O1). Si aparece después del estímulo se trata de una pos prueba (posterior al tratamiento O2).

RG O1 X O2= cambio representativo” (p. 141).

II.II Área de Investigación

El área de investigación en la que se desenvuelve este estudio, es de Educación como eje central.

II.III Línea de Investigación.

La línea de investigación se enfoca en la educación musical para mejorar el proceso de desarrollo de la creatividad musical, incluye simultáneamente conocimientos de pedagogía, psicología y música.

II.IV Universo de estudio.

El universo de la investigación son todos los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música José María Rodríguez, que se encuentran en los niveles de bachillerato, lo que representa un aproximado de 200 personas.



II.V Selección de la muestra

Probabilística - Muestreo aleatorio estratificado.

La muestra seleccionada es de tipo probabilístico, en el que cada individuo tiene las mismas oportunidades de ser incluido. En este caso: estudiantes del nivel básico superior y de bachillerato superior, que dan un total de 13 estudiantes entre hombres y mujeres, de edades comprendidas entre 13 y 17 años, todos en la especialización en ejecución de piano del Conservatorio José María Rodríguez de la ciudad de Cuenca, los que fueron seleccionados aleatoriamente entre todos los niveles de bachillerato. La edad media de la muestra fue de 15 años, con una edad mínima de 13 y una edad máxima de 17 años (*Ver tabla 1*). Como instrumento de recolección de los datos se utilizó un test que mide la creatividad musical.

Tabla 1
Muestra según edad y sexo.

Sexo/código	EDAD
MUJERES	
SL	17
ÑO	13
MP	17
CA	17
HE	16
GL	16
MM	15
AC	15
HOMBRES	
JM	14
AQ	15
DC	16
JP	11
FM	13
EDADES	
Máxima	17
Mínima	13
Media	15

Nota. Edades de los estudiantes según sexo. Fuente propia.



II.VI. Unidad de Análisis y observación

Estudiantes del nivel Básico superior y de bachillerato que cursan la especialidad de piano y que comprenden la edad entre 13 y 17 años.

II.VII Paradigma mixto: interpretativo-positivista.

Los paradigmas de esta investigación son interpretativos, en un eje fenomenológico, debido a que en el análisis de necesidades se realiza un estudio previo para desarrollar la propuesta metodológica, mediante instrumentos de medición mixta: cualitativa y cuantitativa, en los que se conoce el nivel del que se parte y las necesidades en las que se hallan los participantes. De este modo es posible proponer una metodología que potencie el desarrollo de la creatividad.

Metodológicamente también es hipotético-deductivo, para asegurar la precisión del estudio mediante resultados cuantitativos, analizados estadísticamente a partir de los datos obtenidos, los que se complementan con el paradigma interpretativo.

II.VIII Diseño de recolección y análisis de datos.

El diseño de recolección es exploratorio secuencial con modalidad derivativa, pues implica una fase inicial de recolección y análisis de datos cualitativos seguida de otra donde se recaban y analizan datos cuantitativos y la modalidad del diseño es derivativa, pues implica la recolección y el análisis de los datos cuantitativos, los que se determinan sobre la base de los resultados cualitativos. La proyección mixta de la investigación se manifiesta en que se conecta el análisis cualitativo de los datos y la recolección de datos cuantitativos. La interpretación final es producto de la comparación e integración de resultados cualitativos y cuantitativos. El foco esencial del diseño es efectuar una exploración inicial del objeto investigado, [en



este caso el desarrollo de la creatividad]. (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014).

II.IX Metodología: Mixta

En la presente investigación la metodología desarrollada es mixta, pues los instrumentos de investigación son cualitativos y cuantitativos, en las diferentes fases:

Tabla 2.

Fases de la metodología mixta.

FASES	Instrumentos Cualitativos	Instrumentos Cuantitativos
Fase 1. Diagnóstico	Observación y entrevista	
Fase 2. Desarrollo de la solución		Test previo a la aplicación de la propuesta metodológica
Fase 3. Implementación	Informes de clase Transcripción directa	
Fase 4. Evaluación	Entrevista subjetiva sobre la percepción de estudiantes.	Test posterior a la aplicación de la propuesta metodológica.

Nota: Estas fases contienen los métodos a aplicarse según sean instrumentos cualitativos o cuantitativos. Fuente: propia.

II.X Caracterización de las variables.

Creatividad musical.- objeto de estudio de la investigación y, en consecuencia, la variable dependiente. Se expresa en la posibilidad de que los sujetos actúen creativamente ante y con la música, se compone de cuatro parámetros que son: amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis.

La Música experimental que se proyecta desde la propuesta metodológica.- es la variable independiente y se aplica para modificar la creatividad musical, en este caso para contribuir a lograr un mayor desarrollo de ella a partir de una mayor amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis. Ello se analiza mediante tres elementos: cheironomía, improvisación, foley y composición no convencional.



II.XI Operacionalización de las variables

Tabla 3.

Operacionalización de las variables

CONCEPTO/ VARIABLE	DIMENSIONES	INDICADORES
Creatividad Musical (VD)	Amplitud	Tiempo de respuesta musical
	Flexibilidad	Rangos de expresión musical
	Originalidad	Manipulación de forma única
	Sintaxis	Hilo conductor de principio a fin con coherencia formal
Música experimental (Propuesta metodológica) (VI)	Paisajes sonoros	Desarrollo de la escucha, cualidades sonoras
	Cheironomía	Direccionalidad en patrones de altura, intensidad, duración con las manos.
	Improvisación	Contrastes de las cualidades del sonido.
	Foley	Efectos evocadores del plano visual y sincronización.
	Composición (partituras no convencionales)	Recursos tímbricos, de altura, intensidad y duración.

Nota. Operacionalización de las variables dependiente e independiente aplicadas según la propuesta metodológica basada en la música experimental. Fuente modelo: (Urías, 2017).

II.XII Fases de la investigación

Para el trabajo de investigación se consideraron varios aspectos, los que fueron recopilados a través de un estudio descriptivo y exploratorio. El procedimiento de investigación se realizó en 5 fases: (las que pueden encontrarse en detalle en el anexo 1).

A. Análisis de necesidades, en la que se desarrolló un estudio sobre las necesidades de los estudiantes para desarrollar una propuesta que fomente la creatividad musical. Sus instrumentos de medición cualitativa: observación y entrevista, aplicada al jefe de área de piano, y a los estudiantes que forman parte de la muestra



de investigación. Instrumento de medición cuantitativa: Test de medición de la creatividad musical (diagnóstico).

Esta información se encuentra en el presente capítulo con sus respectivos resultados.

B. Desarrollo de la propuesta de solución, en este caso se presenta la propuesta metodológica aplicada, la que posee el contenido que se utilizó con el propósito de contribuir al desarrollo de la creatividad musical en los estudiantes del Conservatorio, así como su planificación, sílabo y contenido didáctico.

Esta sección se encuentra expuesta en el capítulo III, propuesta metodológica.

C. Implementación, la que hace referencia a la aplicación de la propuesta en el aula de clases. Fase experimental de intervención, su contenido son los informes de clases.

Esta sección se encuentra en el capítulo III, de la Propuesta metodológica.

D. Evaluación, en la que se midieron los resultados en el nivel de creatividad musical a través de una prueba objetiva (test), y que se complementa con una evaluación subjetiva de opinión de cada estudiante sobre su percepción de asimilación de la creatividad musical (entrevista).

Este apartado se desarrollará en el capítulo IV, relativa a los resultados.

E. Resultados. En esta sección se realizó la producción de documentación, análisis y la descripción de resultados y, sobre su base, se redactó un informe final, mediante cuadros estadísticos, comparaciones entre el antes y después de la propuesta metodológica resultante del presente proceso investigativo.

Este apartado se desarrollará en el capítulo IV, de Resultados.



DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

A. Análisis de necesidades

Para poder desarrollar una propuesta metodológica se debe conocer el estado actual de las condiciones de creatividad musical en los estudiantes del Conservatorio, por ende se ha de llevar a cabo una prueba previa en la que se determine este estado, mediante instrumentos de diagnóstico como observación, evaluación diagnóstica, entrevista (estado actual del grupo a estudiar) y el test que evalúe este nivel de creatividad musical.

- Instrumentos de medición:

Observación, evaluación diagnóstica, entrevista y test de medición de la creatividad.

1. Cuestiones Preliminares

En primer lugar se analizó el nivel de los estudiantes participantes. Luego, como Cardona 2002 (citado en Benguría, Martín, Valdés, Pastellides, & Gómez, 2010) alega: “antes de llevar a cabo el estudio piloto se elabora un banco de preguntas con los ítems integrantes de la prueba o parámetros de la ficha de observación, procurando que estuviesen formulados clara y concisamente, que no fuesen negativos o ambiguos” (p.3). Primero, en la ficha de observación se redactaron dos ítems, el primero que buscaba la aplicación de ejercicios que potenciaran la creatividad musical y el segundo, parámetros específicos que componen la creatividad musical en caso de contestar positivamente al ítem 1. Segundo, en la evaluación diagnóstica, se aplicaron 20 ítems dentro de 4 parámetros principales: nivel socioeconómico, contenidos conceptual teórico y contenido histórico verbal. Con 6 ítems en información del nivel socioeconómico para contextualizar el grupo de aplicación, con 8 ítems en contenidos conceptuales y 2 ítems en



conocimiento histórico verbal con el objetivo de identificar los conocimientos musicales bases para el desarrollo de la creatividad musical relativos al contenido que se pretende desarrollar. Tercero, en la entrevista se realizan dos ítems, tanto para el jefe de área como para los estudiantes. Cuarto, en el test de medición de creatividad musical se evalúan los cuatro parámetros amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis. En la observación, así como en la evaluación diagnóstica, entrevista y test, los contenidos musicales se desarrollaron según las dificultades encontradas en el nivel de conocimientos teóricos requeridos como base para aplicar una metodología que contribuya al desarrollo de la creatividad musical; el objetivo es conocer los niveles de creatividad de los estudiantes para determinar si hay necesidad de desarrollar una metodología, y si es así, qué debilidades se presentan para fortalecerlas en la propuesta.

2. Análisis de los métodos aplicados. (Estudio previo)

Se puso en marcha un estudio previo con el objetivo de constatar el nivel de creatividad musical de los estudiantes del Conservatorio, así como determinar el nivel de conocimiento teórico de los estudiantes.

2.1 OBSERVACIÓN

Este método permitió recoger datos en el lugar donde los estudiantes se sentían en confianza y así permitió tomar los datos tal como ocurren y, por ende, analizarlos e interpretar sus resultados, con la función de alcanzar el objetivo de la investigación, además está regido por pautas y una planificación rígida que garantiza su validez. En este caso se observó la conducta de los estudiantes, así como también la interacción entre ellos y sus docentes en sus clases de piano. Se realizó una observación directa in



situ, por un agente externo a la clase, de cómo se desenvolvían los estudiantes en situaciones naturales dentro de su aula. La observación se realizó posteriormente a la investigación teórica para determinar si hay presencia o ausencia de elementos que fomenten la creatividad musical en clases al azar.

- Muestreo de tiempo: Duración: 1 semana. Sesiones de clases: 3 sesiones diarias de 45 minutos (mañana y tarde) Periodos: 2 a las 9H00-9H45, 1 a las 16H00-16H45 horas. Intervalos. 10 minutos de observación, y cinco de descanso. Como resultado se encontró que en la observación realizada de la práctica docente en los cursos de la cátedra de ejecución de piano, los estudiantes no habían recibido clases o retos que promovieran el desarrollo de creatividad, ni de creatividad musical específicamente.

2.2 EVALUACIÓN DIAGNÓSTICA GENERAL DE CONOCIMIENTO TEÓRICO

Se presenta la evaluación de cada uno de los conceptos básicos que los estudiantes deben conocer para implementar la propuesta (véase *tabla 4*)

A. Conceptos: Defina los siguientes términos: armonía, altura, intensidad, duración, timbre, forma, dinámica e intervalo.

+ =correcto, - =incorrecto (0 puntos), 0 =desconoce

Tabla 4
Puntuaciones sobre conceptos teóricos.

Id. Estud.	Armonía	Altura	Intensidad	Duración	Timbre	Forma	Dinámica	Intervalo	Total +
SL-M	-	+	-	0	0	0	0	-	1/8
JM-H	0	0	0	+	-	0	0	+	2/8
ÑO-M	0	0	0	0	0	0	0	-	0/8
AQ-H	+	+	+	+	+	0	0	+	6/8



DC-H	-	+	0	+	0	0	0	+	3/8
MP-M	0	+	+	+	+	0	0	+	5/8
JP-H	0	0	0	-	0	0	0	+	1/8
CA-M	-	+	+	+	+	0	0	+	5/8
HE-M	+	-	+	+	0	0	-	+	4/8
.GL-M	-	-	-	-	+		0	-	1/8
.FM-H	0	0	0	-	0	0	0	0	0/8
.MM-M	0	+	0	-	0	0	0	+	2/8
.AC-M	-	+	+	+	+	0	+	+	6/8
Total	2	7	5	7	5	0	1	9	37/104
13 est.									
Promedio	2.85/8	0.71/2	Regular						

Nota. Resultados de cada concepto evaluado. Fuente: propia.

De los 13 estudiantes evaluados, en el concepto de conocimiento sobre armonía: 2 conocían su concepto, 6 lo desconocían y 5 dieron un concepto errado. Sobre el concepto altura: 7 conocían su concepto, 4 lo desconocían y 2 dieron un concepto errado. Sobre Intensidad: 5 conocían su concepto, 6 lo desconocían y 2 dieron un concepto errado. Acerca de duración, 4 conocían su concepto, 2 lo desconocía y 4 dieron un concepto errado. De timbre: 5 conocían su concepto, 7 lo desconocían y 1 dio un concepto errado. De forma: 0 conocían su concepto, 14 lo desconocían y 0 dieron un concepto errado. De dinámica: 1 conocía su concepto, 11 lo desconocían y 1 dio un concepto errado. De intervalo: 9 conocían su concepto, 1 lo desconocía y 3 dieron un concepto errado.

De todos los conceptos solicitados, sólo 3 conceptos pudieron ser contestados por más de la mitad de estudiantes, altura que la respondieron correctamente 8 estudiantes, duración que contestaron correctamente 9 estudiantes e intervalo, que la contestaron 8



estudiantes, el resto de conceptos no pudo ser asimilado por más de la media de estudiantes (*se detalla el porcentaje en la tabla 5*).

Tabla 5
Nivel de conocimiento teórico musical en porcentajes

Concepto	% Conocen	% Desconoce
Armonía	28,57	71,43
Altura	57,14	42,86
Intensidad	42,86	57,14
Duración	64,29	35,71
Timbre	42,86	57,14
Forma	0	100,00
Dinámica	14,29	85,71
Intervalo	57,14	42,86
PROMEDIO	38,39	61,61

Nota. Porcentaje relativo a términos conocidos y desconocidos por parte de los estudiantes. Fuente: propia.

El nivel de conocimiento más alto se da en altura, duración e intervalo, mientras que los conceptos más desconocidos son armonía, intensidad, timbre, forma y dinámica.

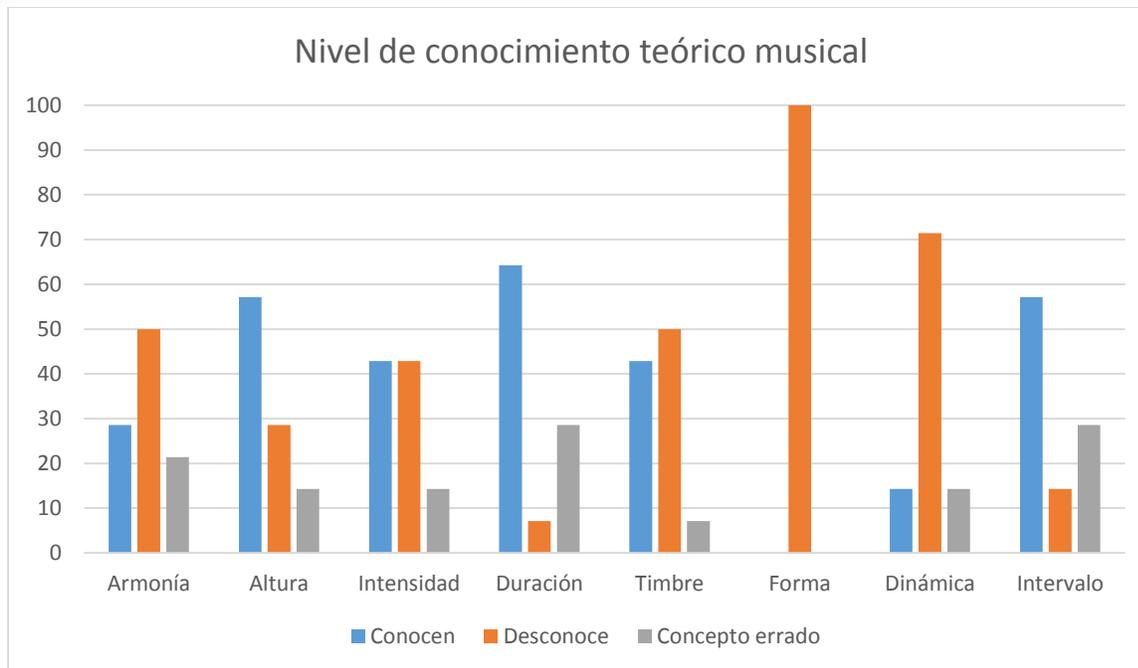


Figura 3. Niveles comparativos del nivel de conocimiento teórico musical.

De todos los 8 conceptos solicitados, sólo 3 conceptos pudieron ser contestados por más de la mitad de estudiantes (azul): altura que la respondieron correctamente el 57% de los estudiantes, duración que contestaron correctamente el 64% de estudiantes, e intervalo, que la contestaron el 57% de estudiantes, el resto de conceptos no son conocidos por todos (Véase figura 3).

B. Cuestionario verbal general:

Historia de la música

1. Períodos de la música: poca participación de estudiantes, sólo 2 alumnas contestan.
2. División de la música: académica y popular. Ninguno de los estudiantes dice conocer estos precedentes.



Por ende, dado que hay vacíos de conocimiento en los estudiantes en todos los conceptos teóricos y ninguno de ellos es conocido al 100% por todos los estudiantes, se considera impartir todos estos conceptos a los estudiantes al inicio del curso a implementar, puesto que son las bases teóricas para desarrollar la propuesta metodológica.

2.3 ENTREVISTA

En este apartado se consultó al jefe de área que es quien coordina con los docentes de la cátedra de ejecución de piano, si se fomenta el desarrollo de la creatividad musical en las clases, y en el caso de contestar positivamente, expresara los parámetros que conforman la creatividad musical. También se indagó con los estudiantes si son capaces de realizar prácticas de improvisación, producir o crear productos musicales.

- *Entrevista realizada al jefe del área.*

Dentro de los programas de ejecución de piano en los diferentes niveles, ¿en las clases se realizan ejercicios que promuevan la creatividad musical de los estudiantes o se potencia el desarrollo de la creatividad mediante metodologías relativas a este dominio?

Respuesta: “no, por cuestiones de falta de tiempo, aunque si se han planteado ejercicios que constan en la malla curricular”.

Por ende, al tener la respuesta de que no se aplica, no se procede al ítem de preguntas específicas sobre los parámetros de creatividad musical, ya que ésta no se desarrolla.

(Véase Anexo 4 Entrevista al Jefe de área de la sección piano)

- *Entrevista a los estudiantes participantes.*



Consulta general a los estudiantes sobre si saben improvisar, crear, producir, cuya respuesta es negativa por parte de todos los estudiantes. (Véase Anexo 5. Entrevista estudiantes).

2.4 TEST DE MEDICIÓN DE LA CREATIVIDAD MUSICAL

El siguiente test se administró antes y después de aplicar la propuesta metodológica de música experimental. Como instrumento de recolección de los datos se utilizó un test basado en el MCTM II de Webster, que mide los cuatro parámetros musicales específicos: amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis, para comparar los resultados alcanzados y determinar si hay un cambio significativo en el nivel de creatividad musical.

Fase pre-experimental (PRE-TEST): evaluación de la creatividad musical de los estudiantes.

En esta fase se realizó una medición inicial o pre-test que sirvió para evaluar el nivel de creatividad musical del estudiantado mediante una rúbrica la cual se administró a los grupos de 1ro y 2do de bachillerato de la especialidad piano, el cual fue aplicado colectivamente el primer día de encuentro con los estudiantes, explicándoles las instrucciones de su funcionamiento (a nivel de amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis). El instrumento permitió conocer los niveles de cada uno de estos parámetros, según tres posibles resultados o puntajes (0, 1 y 2 puntos), que se correlacionaron con cinco categorías: sobresaliente, muy buena, buena, regular e insuficiente.



SECCIÓN INSTRUMENTAL: IMPROVISACIÓN

La evaluación constó de una única tarea de diagnóstico del estado inicial del desarrollo de la creatividad de los estudiantes. Se realizó en el Conservatorio de música, en un aula amplia, con mucha claridad, ventilación y un piano.

Tarea:

Para esta improvisación se les solicitó a los estudiantes evocar emociones: alegría, enojo, tristeza o miedo en su instrumento, en este caso el piano, en donde se evaluó la aplicación de los cuatro dominios que conforman la creatividad musical: amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis, los cuales se les explica previamente en términos de cualidades sonoras.

Tabla 6
Medidores de respuesta específicos a cada dominio

Dominio/ Puntaje	2 puntos	1 punto	0 puntos
Amplitud	Ejecución inmediata tras ser planteada la tarea a ejecutar (se tarda entre 1 y 30 segundos para ejecutar la tarea).	Se traba al ejecutar la tarea solicitada, entre 31 segundos y 3 minutos.	Se queda en silencio sin dar respuesta alguna tras solicitada la tarea, o alegan no poder realizarla.
Flexibilidad	Presenta contrastes notorios: p/f, rápido/lento, agudo/grave. Uno de cada uno al menos una vez en la obra, o alguno de ellos presente al menos en la exposición, desarrollo y final de la obra.	Uno o dos contrastes en la obra, o al menos uno de ellos en una sección de la obra.	Obra sin contrastes de ningún tipo.



Originalidad	Uso de elementos musicales no tomados de otras obras, sino inéditos.	Uso de elementos: células, motivos o frases de otras obras.	Copia fiel, ampliada o reducida de otras obras o armonías.
Sintaxis	La forma de la obra presenta un hilo conductor conectado de principio a fin con coherencia sonora y dinámica.	Presencia de ciertas desconexiones que rompen el hilo conductor de la obra, pero que se note la presencia del hilo.	Ausencia de coherencia formal en toda la obra.

Nota. Modelo desarrollado por la autora en el que se definen las puntuaciones con las descripciones de cada dominio de la creatividad musical. Fuente: Webster, 1994.

MEDIDORES DE RESPUESTA EN PROMEDIO:

Sobresaliente 2 (*dominio óptimo del recurso*)

Muy buena 1.5 – 1.9 (*resultado esperado*)

Buena 1 – 1.4 (*resultado que cumple con lo solicitado aunque con una u otra falla que no supere el 50% de fallas*)

Regular 0.5 – 0.9 (*resultado con el mismo número de fallas al igual que aciertos*)

Insuficiente 0 – 0.4 (*resultado que no alcanza el mínimo solicitado*)



Tabla 7
Resultados pre-aplicación de la propuesta metodológica

Puntuación	Amplitud			Flexibilidad			Originalidad			Sintaxis			TOTAL/8
	2	1	0	2	1	0	2	1	0	2	1	0	
Id. Estudiante	Ejecución inmediata de planteada la tarea. (1-30 seg)	Se traban (31 seg-3 min. con/sin interrupciones).	Se quedan en silencio (no dan respuesta o alegan que no pueden)	Contrastes notorios: f/p, rápido/lento, Pocos contrastes, agudos/graves.	Monótona	Elementos originales	Uso de elementos de otras obras o armonías	Copia de otras obras	Hilo Conductor de principio a fin con coherencia formal	Cierta coherencia	Ausencia de coherencia		
1.SL		1			0			0			0	1	
2.JM			0		0		1				0	1	
3.ÑO			0		0		1				0	1	
4.AQ		1			0			0		1		2	
5.DC		1			0			0				1	
6.MP			0		0		1				0	1	
7.JP			0		0			0			0	0	
8.CA		1		1				0			0	2	
9.HE			0		0		1				0	1	
10.GL		1			0		1				0	2	
11.FM			0		0			0			0	0	
12.MM		1			0		1				0	2	
13.AC		1			0		1				0	2	
No. particip	0	7	6	0	1	12	0	7	6	0	1	12	
% participa	0%	54%	46%	0%	8%	92%	0%	54%	46%	0%	8%	92%	
TOTAL	0	7	0	0	1	0	0	7	0	0	1	0	16
SUMA/26		7			1			7			1		16
Porcentaje		27	%		4	%		27	%		4	%	15
Promedio		0,54	Regular		0,08	Insuficiente		0,54	Regular		0,08	Insuficiente	0,31

Nota. Resultados por cada dominio de la evaluación previa a la aplicación de la propuesta metodológica. Fuente: propia.



1. Amplitud, la longitud de tiempo involucrado en una respuesta musical.

Dado que ha sido el primer encuentro, y en el caso de todos los estudiantes la primera vez que les han solicitado improvisar, todos parten del mismo nivel inicial, y así se encontró que todos los estudiantes tardaron entre 1 y 3 minutos en iniciar la ejecución del ejercicio solicitado, algunos respondieron que no sabían cómo hacerlo, y otros se quedaron en silencio durante un tiempo considerable cuando se sentaron frente al piano, para pensar en la forma de cómo deberían ejecutar lo solicitado.

RESPUESTA GENERAL DEL GRUPO= Regular. (0.54)

2. Flexibilidad, la gama de la expresión musical en términos de suave a fuerte, rápido a lento, y de grave a agudo.

En consecuencia la capacidad de fluidez de cambiar de un contraste a otro se ve compleja puesto que tienden a quedarse en la mayoría del tiempo en un solo registro, en un solo patrón de duración y de igual forma en intensidad. Sólo una estudiante demuestra muy buena en su ejecución.

RESPUESTA GENERAL DEL GRUPO= Insuficiente. (0.08)

3. Originalidad, grado de manipulación de un fenómeno musical en una forma única.

El nivel de originalidad estuvo presente en cuatro estudiantes, puesto que intentaron reproducir lo que asimilaban como cada una de las emociones en sus recuerdos o percepciones a modo de experimentar con el piano sin base a tonalidades o ritmos. En seis estudiantes sin embargo al estar basados en escalas tonales, acordes y tempos ejecutaban patrones que se han caracterizado como propios a una emoción, según lo aprendido en las clases, tristeza acordes menores, alegría acordes mayores. Finalmente, en tres casos, los alumnos ejecutaban secciones de obras conocidas.

RESPUESTA GENERAL DEL GRUPO= Regular. (0.54)



4. Sintaxis, el grado de manipulación de sonidos de una manera musical lógica, es decir que se desarrolle con un hilo conductor de principio a fin con coherencia formal, es decir con patrones de repetición de un motivo, contraste formal y de secuenciación.

En cuanto a repetición: ninguno de los estudiantes ejecutó algún motivo, en el uso de contrastes: no existían contrastes morfológicos presentes, y en cuanto secuenciación: el hilo de secuenciación de todo el curso fue ambivalente, en la ejecución existían propuestas de varias ideas una detrás de otra pero que no se conectaban con las anteriores.

RESPUESTA GENERAL DEL GRUPO= Insuficiente. (0.08)

Resultados generales de diagnóstico del nivel de creatividad musical:

Tabla 8
Respuesta general del grupo en pre-aplicación

	AMPLITU D/2	FLEXIBILIDAD/ 2	ORIGINALIDAD/ 2	SINTAXIS/ 2	TOTAL/ 8	PROMEDIO/ 2
Promedio	0,54	0,08	0,54	0	1,16	0,29
Porcentaje	27%	4%	27%	0%	58%	15%

Nota. Respuesta general del grupo en los cuatro dominios de creatividad musical.
Fuente: propia.

Como se aprecia, los resultados de amplitud y originalidad son regulares y de flexibilidad y sintaxis, insuficientes (*Figura 4.*)



Figura 4. Gráficas de los resultados promediados de cada dominio de la creatividad musical.
Fuente: propia.



El promedio general del grupo en parámetros de las bases de creatividad musical, es de un 15%, es decir insuficiente en el dominio de creatividad musical.

3. Análisis de resultados del estudio previo

Se puede concluir que, mediante la combinación de distintos métodos, se obtuvo un resultado común. Mediante la observación realizada se constató que en la práctica los estudiantes no cuentan con ejercicios que potencien su creatividad, sino netamente las actividades se orientan a la reproducción de obras o segmentos de ellas. En la evaluación diagnóstica de conocimientos teóricos básicos de los estudiantes se determinó que el nivel es deficiente. Los resultados de la entrevista al jefe del área de piano, así como a los propios estudiantes, revelaron que en las actividades académicas que se desarrollan con los estudiantes no se aplican metodologías que se orienten al desarrollo de su creatividad musical. Finalmente, en los resultados diagnósticos del test de creatividad musical, se encontró que el nivel promedio de creatividad musical de los estudiantes es insuficiente; ello reveló la importancia que puede tener la aplicación de una propuesta metodológica orientada a potenciarla, en el que las actividades no sean netamente reproductores de obras, sino creadores de estas, ya que dicha propuesta, por sus características, debe contribuir a favorecer el desarrollo de los niveles de creatividad musical.



CAPÍTULO III

PROPUESTA METODOLÓGICA

El presente estudio propone una metodología guiada en criterios metodológicos de la Universidad para la Cooperación Internacional (s.f). Se implementa en un programa de clase optativa, el cual consta de dos secciones: A. Desarrollo de la solución y B. Implementación.

A. Sección de desarrollo de la solución.

Consta de dos fases: 1) Fase inicial, y 2) Fase de desarrollo de componentes.

1) Fase inicial

Esta etapa comienza con la redacción del proyecto de investigación, en el que se definió el problema, así como los objetivos y se seleccionaron las fuentes de consulta más relevantes y actuales que contribuyeran a sistematizar y precisar las bases conceptuales y teóricos relativos al tema de estudio. Posterior a ello se elaboró el sílabo y las planificaciones de clase, los cuales se encuentran detallados en la sección *anexos*. Además, se establecieron decisiones metodológicas en cuanto a enfoque, diseño, participantes, instrumentos y técnicas de recogida de datos, así como la determinación de los criterios organizativos y éticos relacionados con el acceso a la población estudiada y con la temporalización seguida en esta investigación.

- Decisiones metodológicas

Después de recopilar y analizar la literatura teórica y de investigación sobre el desarrollo de la creatividad musical a través de la música experimental, se logró un conocimiento más profundo del objeto de estudio. De acuerdo con la finalidad del estudio, las decisiones metodológicas tomadas se centraron en: a) el enfoque y diseño más apropiado respecto a la hipótesis; b) la selección de participantes, los



instrumentos a aplicar, así como de las técnicas de recogida de datos, y, c) el procedimiento para analizar los datos recogidos.

- Criterios organizativos

Las características particulares de un diseño exploratorio como el empleado en este estudio requieren una planificación detallada y pormenorizada para garantizar el éxito de la investigación. Una vez seleccionado el centro educativo idóneo para la puesta en práctica del experimento, se contactó con el equipo directivo del centro educativo en el que se expuso la finalidad y los objetivos de investigación y se solicitó el permiso oportuno para acceder a los participantes y a las instalaciones. Tras conseguir la autorización, se planificó el calendario de actuaciones, se estableció las modalidades de intervención (experimental y comparativa), las fechas para la administración de las pruebas (test, observación, evaluación), la realización de las entrevistas y la temporalización de la propuesta metodológica. Respecto a los espacios, se buscaron los más adecuados para administrar las pruebas e implementar el programa de intervención de la propuesta metodológica, entrevistas y las evaluaciones prácticas del estudiantado, por lo cual se seleccionó las aulas más grandes y acondicionadas para trabajos grupales, así como el auditorio del Conservatorio para la presentación final. En estos entornos de trabajo, cotidianos y conocidos por los alumnos/as, aseguraban un clima de confianza y comodidad, lo que favoreció el proceso investigativo y lograr respuestas satisfactorias por parte de los participantes.

- Principios éticos

En el diseño de estudio se tuvo en cuenta una serie de principios éticos en relación con la toma de decisiones en el proceso investigativo. Así para poder desarrollar la



investigación se contó con el apoyo y respaldo de las autoridades del Conservatorio. En cuanto a las entrevistas, se recogió la opinión del alumnado de forma objetiva, sin interferir en sus respuestas en las que pudieron emitir libremente sus juicios de valor.

Después de conocer las necesidades musicales creativas de los participantes en las evaluaciones realizadas, se procedió al diseño de la propuesta metodológica basada en la música experimental. En el diseño del programa de clases de la propuesta metodológica que incluyó su aplicación, se estableció el desarrollo de la creatividad musical como objetivo a desarrollar en los estudiantes del Conservatorio como prioridad, para lo cual se tomó como base los conocimientos encontrados en la actualidad en el campo teórico que se ajustan a este ámbito.

El programa de implementación de la propuesta metodológica se diseñó y aplicó con una duración de 11 semanas, del 11 de enero al 19 de abril de 2017, con una periodicidad semanal de 4 horas cada sábado, cuya carga horaria no satura el tiempo de concentración y aprovechamiento de los estudiantes. En cada sesión de clase los participantes del grupo experimental trabajaron distintas herramientas y elementos de la música experimental. Las actividades musicales se adecuaron a la edad de los estudiantes, así como también al nivel bajo de conocimientos teórico – prácticos y de creatividad del estudiantado, según los resultados obtenidos en el diagnóstico, tomados como punto de partida para todo el programa de las clases.

Para trabajar el parámetro amplitud se plantearon actividades de ejecución en improvisación, tanto en canto como en piano, y de composición, donde se realizaron ejercicios de complejidad gradual que implicaban la reducción del tiempo de respuesta en la realización de una tarea que debían ejecutar con una respuesta inmediata.



En cuanto la flexibilidad, en un inicio se realizaron ejercicios de educación auditiva del paisaje sonoro, donde se buscaron los contrastes sonoros para que puedan identificarlos; posteriormente se les presentó una demostración auditiva de la diferencia entre una obra monótona y una obra que realiza los contrastes de rápido/lento, agudas de graves y finalmente contrastes fuerte y suave. En la medida que se desarrollaron los ejercicios se les solicitó integrar estos contrastes, tanto en las improvisaciones, como en las composiciones, dirección en el ámbito de la cheironomía y en el foley.

El parámetro de originalidad se favoreció a partir de que las obras utilizadas no se basan en una notación tradicional métrica, armónica o formal para componer o ejecutar, sino que los recursos que se les solicitaron se caracterizaron por su libertad, mediante el uso de paisajes sonoros, percepciones sensoriales, cuentos, historias, sumado al uso de recursos como objetos sonoros, además de instrumentos convencionales musicales.

Finalmente, en cuanto la sintaxis, durante todo el proceso se utilizó como hilo conductor el empleo de ejemplificaciones de ejercicios que no poseen estas características, a partir de los que se les preguntó a los estudiantes: ¿les parece interesante este ejercicio donde no hay contraste de forma, no hay una idea que se repita, y cada nota está suelta sin conexión tímbrica o dinámica? Tras sus propias respuestas se construyó la explicación del funcionamiento e importancia de usar repeticiones de ciertas frases o motivos musicales que demuestren que forman parte de una misma obra; los contrastes de estructuras que en algún momento reaparezcan, así como el resto de cualidades del sonido; y, la secuenciación que evocan una especie de hilo conductor que permite percibir la obra como una sola. Luego se les solicitó que realicen la adhesión de este parámetro en la cheironomía



dirigida a sus compañeros, en la creación del foley para optimizar sus resultados y en la composición con el uso de estos parámetros, así como también en la improvisación a considerar en el momento de la ejecución.

2) Fase de desarrollo de componentes

Los componentes de la propuesta metodológica son: objetivos generales, objetivos específicos, contenidos, criterios de la enseñanza de la música, bases conceptuales, repertorio, medios de enseñanza, como partituras, audiciones; las formas de organización (clases), forma de organización, destrezas con criterios de desempeño, metodología aplicada en etapas y ejercicios propuestos según esas etapas. Por ende, la propuesta incluye la planificación del programa de las clases, el sílabo de asignaturas, así como el instrumento de evaluación continua de la efectividad de la propuesta metodológica (Urías, 2017).

OBJETIVO GENERAL

Contribuir al desarrollo de la creatividad musical en estudiantes del Conservatorio Nacional José María Rodríguez.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Contribuir al desarrollo de la fundamentación teórica del sonido y la música (cualidades del sonido, paisaje sonoro, conceptos teóricos asociados de forma, foley y cheironomía)
2. Promover la interpretación de la improvisación individual y grupal.
3. Fomentar la composición y creación de obras con notación musical propia y su análisis musical respectivo, tanto en forma escrita como memorística.



CONTENIDOS TEÓRICO-PRÁCTICOS

Cualidades del sonido.

Técnica de piano.

Paisajes sonoros.

Improvisación experimental.

Partituras no convencionales - composición.

Foley.

Cheironomía.

CRITERIOS DE ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

Mediante determinados conocimientos técnicos, teóricos y el desarrollo de determinados valores en los estudiantes, la presente propuesta busca contribuir al desarrollo de la creatividad musical a través de libertad de ejecución, composición y de la práctica políptica que potencie la equidad a través de la escucha activa del otro y el trabajo en grupo.

La presente propuesta responde a algunas premisas de la enseñanza de la música: la experimentación con innovadoras estrategias didácticas³, interdisciplinariedad, e improvisación vocal, instrumental (Belinche & Larregle, 2006), o con objetos sonoros.

Para ello la propuesta metodológica se basa en la práctica experimental, interdisciplinaria, creadora, en conjunto, y libre de reglas del tonalismo.

³ Estrategias que eviten la normatividad y la planificación de la enseñanza. [...] la clase debe ser un espacio de sorpresas y el profesor debe esperar lo que emerge de ese momento, guiado por los deseos e inquietudes de los alumnos. La música en conjunto es jerarquizada centrándola en la experimentación, en consecuencia con la estética de vanguardia. Se da prioridad al alejamiento y la transgresión del lenguaje tonomodal y a la música popular. (Belinche y Larregle, 2006)



Además el trabajo en grupos, como refiere Hallam (2015, p. 15) permite: “la oportunidad para comprometerse en experiencias culturales más enriquecedoras, explorar nuevas ideas, lugares y perspectivas y alienta la cohesión social a través de una experiencia ampliada. Participar haciendo música en conjunto puede alentar el desarrollo de tolerancia así como de ética social.”

Por ello la propuesta metodológica se basa en la práctica experimental, interdisciplinaria y creadora, en conjunto de pares, y libre de reglas musicales tradicionales.

BASES CONCEPTUALES.

El profesor iniciará con un acercamiento a elementos conceptuales básicos para obtener las herramientas musicales necesarias para el trabajo propuesto. La idea es que cada uno de los estudiantes a partir del conocimiento de las cualidades del sonido, los paisajes sonoros, la improvisación, composición, partituras gráficas, foley y cheironomía, proponga nuevas metodologías de notación, y desarrolle ideas experimentales de dirección mediante la cheironomía, sin temor a errores, ya que no existen reglas que delimiten que una sonoridad sea buena o mala.

REPERTORIO

El repertorio se desarrolló de forma gradual.

Ejercicio 1. Se solicitó a los estudiantes que realicen un garabato en una hoja en blanco, del tamaño que sea desde que el docente indica el inicio hasta que el mismo docente cuente mentalmente 3 segundos. En este ejercicio se les indicó a los chicos que pueden darle el significado que quieran a lo que dibujaron en términos de cualidades del sonido, podrían indicar: alturas, intensidades y duraciones y que podrían iniciar a interpretarlo desde donde ellos quisieran: izquierda, derecha, arriba

o abajo. En este ejercicio se persiguió el objetivo de solucionar problemas de forma eficiente, cuyo resultado sea sonoro exploratorio.

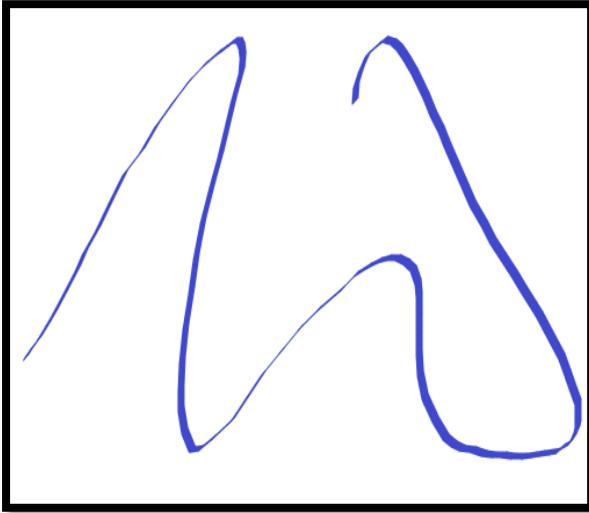


Figura 5. Ejemplo de una de las gráficas realizadas al solicitar a los estudiantes la realización de un garabato en el tiempo de 3 segundos. Fuente: propia.

Por ejemplo en la *figura 5*, ésta se podría interpretar al considerar una o varias cualidades del sonido; si se escoge indagar en términos de altura, podría iniciar por la izquierda desde una nota central en tesitura cómoda para el intérprete y en glissando llegar hasta una nota aguda según la direccionalidad de la línea, posteriormente descender debajo de la nota inicial hasta una nota muy grave. Adicionalmente (podría interpretarse o no) debido a que esta línea descendente es más obscura va a tener mayor intensidad, luego se asciende hasta una nota un poco más alta del registro central y se descende con un forte hasta la nota grave, la cual tendrá una mayor duración que la nota grave anterior que apenas bajaba subía inmediatamente. Finalmente se realizó un glissando con intensidad fortísima hasta la nota aguda y se bajó levemente en mezzoforte en altura. La duración estuvo dada en dependencia de cómo lo desee el intérprete, podría ser rápidamente o lentamente.

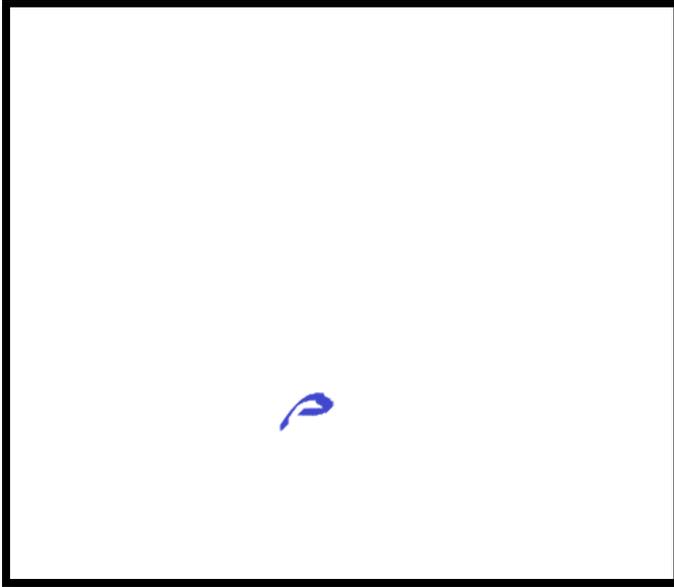


Figura 6. Ejemplo de otra de las gráficas realizadas al solicitar a los estudiantes la realización de un garabato en el tiempo de 3 segundos. Fuente: propia.

De igual forma, en la *figura 6*, aunque el gráfico sea más corto en duración, es relativa al intérprete y ésta podría durar el tiempo que se desee. En cuanto al resto de cualidades, éstas se podrían interpretar en términos de altura, intensidad, duraciones y/o timbres.

Ejercicio 2. Posteriormente se les presentó un modelo de partitura gráfica y de composición experimental no tradicional, en donde se les explicará la notación gráfica de propuestas ya realizadas en base a la direccionalidad melódica de un contorno musical. Para ejemplificar el funcionamiento en un formato experimental se realizó una práctica tonal en base a una obra conocida. En el caso de reproducción de una obra ya compuesta, el director debe estar seguro de la dirección melódica a interpretar con el uso de dedos, manos y brazos, incluso podría ayudarse con un gráfico melódico. Sin embargo en el caso de una obra sin alturas o melodías determinadas, podría o no realizarse un ensayo previo de indicación para los estudiantes.

A continuación (*figura 7*) se presenta el ejemplo con la obra “Conquest of Paradise” (Vangelis, 2007), que expone en cuestión de alturas, las semifrases que conforman

la obra, ejercicio planteado para exponer el manejo de dirección con dedos, manos y brazo:

Según los planos de registro de alturas se colocaran posiciones bases de las manos para manejar correctamente la espacialidad.



Figura 7. Gráfica de altura creada por la autora como soporte para aplicación de cheironomía, basada en motivos melódicos. Fuente: propia.

Otro ejemplo de notación que se base en la direccionalidad melódica que puede atribuirse a un laberinto (*figura 8*), así la direccionalidad de manos, dedos o brazo correspondería a la altura manejada en el gráfico, y cada esquina en donde se gira la direccionalidad podría representar un silencio:

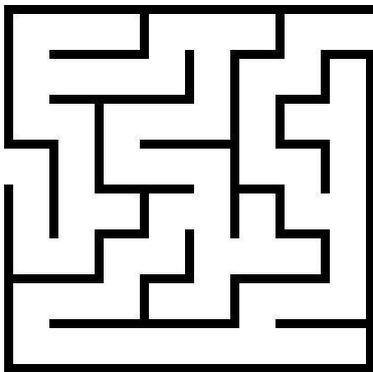


Figura 8. Laberinto propuesto por la autora, el cual al ser seguido por la dirección de dedos evocaría una direccionalidad de alturas indeterminadas, interpretadas por los estudiantes. Fuente: propia

La propuesta planteada a los estudiantes fue la de representar notaciones gráficas que respondieran a la direccionalidad melódica de registro (altura), dinámica (intensidad) y/o duración, y así como en estos ejemplos a seguir con el dedo sobre papel, se pueden crear a más de laberintos, mapas, fotografías, dibujos, bosquejos, garabatos, añadir el uso de colores, figuras, símbolos, etc. Posterior a la creación de

estos sistemas de notación, se desarrolló la clase en dos vías: en un primer momento se conformaron grupos pequeños (desde 2, 3, 4 o 5 personas), y así las obras de un grupo se intercambiaron con otro; de esta forma en cada agrupación se procuró resolver el problema de ejecución en conjunto para poder interpretar cada obra en ensamble y que justificaran la aplicación de cualidades sonoras; en un segundo momento, posterior a cada interpretación grupal expuesta por los intérpretes, cada compositor deberá justificar la composición de su propuesta, explicarla a sus compañeros para que así pueda dirigirla en la siguiente fase.

Ejercicio 3. Posteriormente, se desarrolló la sección de dirección vocal, basada en principios de cheironomía con señales en dedos, manos y brazos (como por ejemplo la propuesta en la *figura 9*), que respondieran a las cualidades de: altura, dinámica y duración, la cual aumentó progresivamente en cuanto complejidad al incluir posteriormente el uso de las dinámicas: acelerando/ritardando y crescendo/decrescendo; esta propuesta inicialmente constó con un soporte de notación compuesta o memorizada, y posteriormente se desarrollaron propuestas de improvisación.

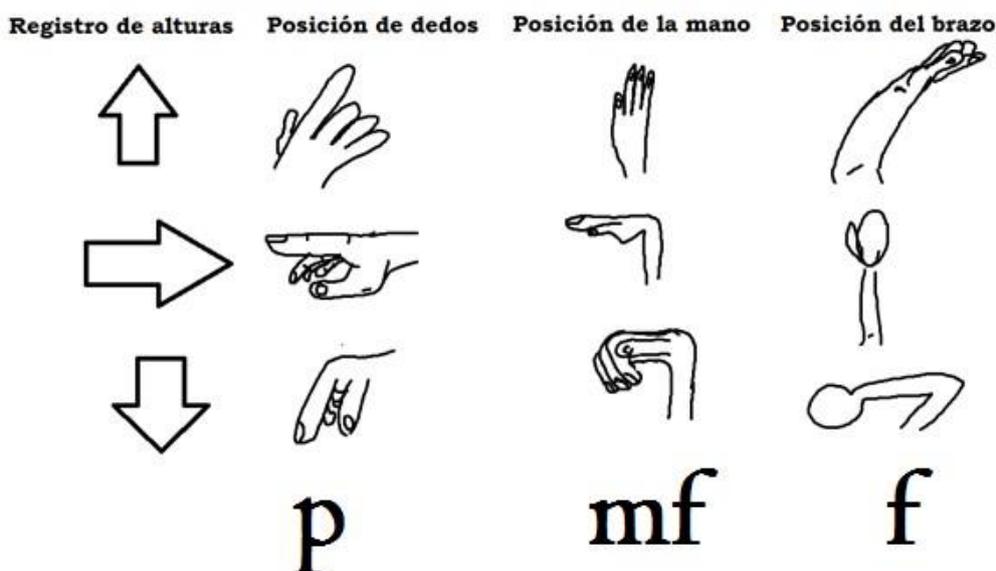


Figura 9. Propuesta de cheironomía para alturas y dinámicas. Fuente propia.



La caracterización de dinámicas en planos p-mf –f se encuentran expuestos en el uso de dedos, manos y brazo respectivamente. En cuestiones de dinámica: crescendo y decrescendo, o de tempo, se expondrá el movimiento rápido o lento de las directrices. El uso de dedos, manos y brazo se maneja en función de la altura con referencia al cuerpo, debido al manejo con un ensamble experimental hay dos vías de funcionamiento: la primera, en el caso del soporte de notación compuesta o memorizada o así también en improvisación, así como Kodaly propuso: según la altura en la que el director coloque su mano, los participantes entonaron sonidos que les sugirieron altura, en este caso experimental de tipo indeterminado; y, la segunda, netamente en la propuesta de improvisación, orientada a proponer un sonido determinado y analizar cómo se desencadena en el desarrollo del ejercicio la dirección melódica, en este caso, la búsqueda sonora es exploratoria, donde cada participante reprodujo una interpretación individual, a pesar de leer al mismo tiempo la misma partitura. Así, cuatro voces con un contorno melódico planteado, dio como resultado la ejecución de cuatro voces diferentes porque no hay una determinación estricta.

A continuación (*figura 10*), se presenta la propuesta inicial de notación, de un ejemplo con la obra de Vangelis, que expone en cuestión de alturas, las semifrases que conforman la obra, ejercicio planteado para ejemplificar el manejo de dirección con dedos, manos y brazo:

Según los planos de registro de alturas se colocarán posiciones bases de las manos para manejar correctamente la espacialidad.

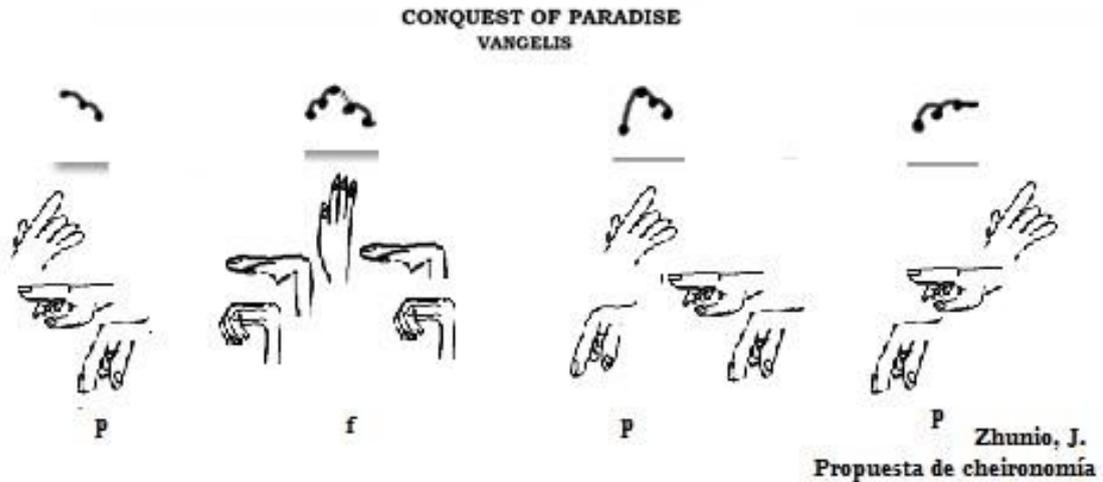


Figura 10. Gráfica de altura creada por la autora como soporte para aplicación de cheironomía, basada en motivos según la dinámica propuesta. Fuente: propia.

Las gráficas se desarrollaron a gusto individual del participante, en el que utilizaron líneas, figuras, colores, imágenes, con el fin de desarrollar su creatividad, tanto escrita como de interpretación musical, así como la creación y defensa de un concepto artístico en base a un análisis de cualidades del sonido, el cual se desarrolló con fines estéticos justificados por el estudiante.

Posteriormente, se indagó en la práctica del foley, la cual en un inicio fue interpretada en base a la audición y a la memoria, para posteriormente ser representada en partituras gráficas. El resto de repertorio lo desarrollaron individualmente los estudiantes, acorde al proyecto que realizaron para desarrollar su proyecto final de evaluación, así tenemos ejemplos de propuestas creadas por algunos grupos:

- Mujer montubia con rasgos propios de su raza.



Figura 11. Partitura gráfica denominada “Mujer montubia con rasgos propios de su raza” realizada por estudiantes del curso. Fuente: propia.

En este caso (*figura 11*) los modos de ejecución propuestos por los estudiantes de este grupo son: “Al aumentar la intensidad de los colores indicamos que el intérprete tocara fuerte, al disminuir la intensidad será piano. Nos guiaremos con los gráficos para expresar lo que se requiere”.

- En el caso del foley, la interpretación se realizó según lo que se observa, en esta imagen “se representa la escena en la que María Angula profana la tumba del recién fallecido. Así que la música deberá representar el miedo y pánico que debía sentir María en ese momento” (*figura 12*), alegan los estudiantes.



Figura 12. Escena del corto “María Angula” presentado por los estudiantes. Fuente: propia.

- Dentro del mismo apartado del foley, el grupo realizó fichas técnicas que debían representarse según la escena (tabla 9), en donde su modo de ejecución se basara en la sincronización con la secuencia de las imágenes, lo cual se logró con la práctica y memorización de la ejecución.

Tabla 9

Ficha técnica del foley de un cortometraje presentada por los alumnos

• SÍMBOLO	REPRESENTACIÓN	COMO SE REALIZA
	Cavar tumba	Hundir un palo en un bote con piedras pequeñas
	Viento	Arrastrar una mochila en el piso
	Hojas volando por causa del viento	Presionar hojas secas

Nota. Efectos de sonido y fuentes sonoras representados según la escena de un cortometraje propuesta a los estudiantes. Fuente: propia.

- Otro grupo que realizó su proyecto también mediante el foley, representó por su parte la forma de ejecución de esta práctica, cronométricamente:

Tabla 10

Ficha técnica del foley de un corto presentado por los alumnos.

Tiempo	Escena	Efectos	Materiales
00:00 a 02:36	Todo el cortometraje	Fondo	Piano
00:03 a 00:15	Niña tomando fotos	-cámara tomando fotos -foto saliendo de la cámara -risa de la niña	-cámara de un celular -hoja de papel -voz humana

Nota. Ficha de reproducción de efectos de sonido del corto “Last Shot” realizada por los estudiantes. Fuente: propia.

- Un dato interesante fue que un grupo combinó varias técnicas aprendidas en un sólo proyecto, realizaron grabaciones de los paisajes sonoros para evocar el sonido del ambiente en el que desarrollarían su historia (interdisciplinariedad con la literatura), con escenas representadas en partituras gráficas (*figura 13-14*) que representan timbres específicos de instrumentos y objetos sonoros; sus modos de ejecución según colores y formas, los cuales representan cada uno de los personajes en la historia (interdisciplinariedad con arte visual), que eran dirigidos mediante la cheironomía (*figura 15*) para expresar dinámicas, pausas,

tempos específicos e intensidades en la ejecución, mientras una bailarina (*figura 16*) sobre el escenario expresaba con sus movimientos cada una de las escenas (interdisciplinariedad con la danza).



Figura 13. Partitura gráfica del cuento. Escena 1. Fuente: propia.



Figura 14. Partitura gráfica del cuento. Escena 2. Fuente: propia.



Esta indicación se da de acuerdo alturas dando como Agudo lo más alto y Grave lo más bajo.

Esta posición se usa en el momento de introducir el timbre a utilizarse en el primer tiempo fuerte.



Esta postura se usa como advertencia para detener un instrumento.

Esta posición se utiliza para detener completamente la ejecución de un instrumento.



Esta indicación es en secuencia del mismo movimiento para indicar una sucesión de notas.

Figura 15. Cheironomía propuesta en el proyecto isla de los sentimientos por los estudiantes. Fuente: propia.



Figura 16. Representación de la danza realizada interdisciplinariamente en el proyecto. Fuente de la fotografía: ©Carlos Quezada y Stuttgart Ballet.⁴

Estas son algunas de las propuestas realizadas por los estudiantes, quienes escogieron su proyecto a realizar y desarrollaron autónomamente el proyecto. En cada uno de estos proyectos se encontraron ideas originales e innovadoras.

MEDIOS DE ENSEÑANZA

-Piano

-Objetos Sonoros (elementos físicos de cualquier tipo que se lleven o se encuentren con fines sonoros)

-Partituras Gráficas (materiales escogidos del medio por los estudiantes)

-Computador para material audiovisual

-Parlantes

⁴ La fotografía original de esta escena tenía pésima calidad por lo cual se usa la representación de la misma tomada de: De izda a dcha. Alicia Amatriain en “Siebte Sinfonie” de Uwe Scholz, en “A..Memory” de Katarzyna Kozielska y en un posado publicitario. © Carlos Quezada y Stuttgart Ballet. <https://sautdebasque.wordpress.com/2017/10/30/gala-alicia-amatriain-donostia-bihotzean/>



-Pizarra

-Proyector

FORMA DE ORGANIZACIÓN

Clase demostrativa teórico – práctica

Clase sobre la escucha activa de los paisajes sonoros

Clase sobre creación musical

Clase mediante discusión grupal

Exposición al público de Performance en Vivo.

Toda esta información se detalla en la sección de Planificación de clases, en Anexos.

DESTREZAS CON CRITERIOS DE DESPEMPEÑO

- Aprender los fundamentos teóricos del sonido y la música
- Interpretar una obra individual y grupalmente.
- Componer una obra con notación musical propia y su análisis musical respectivo
- Planificar correctamente el uso de recursos y la administración de un proyecto de sonorización para visuales.
- Usar adecuadamente las herramientas de grabación, edición en un ambiente de post producción para medios visuales.

METODOLOGÍA APLICADA EN ETAPAS

ETAPA 1. INICIACIÓN

Raport, presentación de profesor y estudiantes.

ETAPA 2. DIAGNÓSTICO



Para evidenciar si cumplen los requisitos o antecedentes necesarios. Aplicación de parámetros de creatividad musical y de estado inicial de conocimientos musicales.

ETAPA 3. EXPLORACIÓN

En la sección de exploración se solicitó enfatizar la cualidad de la escucha, poner atención a los paisajes sonoros (sonidos del ambiente) en donde se propuso identificar las cualidades del sonido aprendidas en cada uno de los sonidos escuchados en el ambiente, para promover la concienciación de cada sonido percibido, y aplicarlo al uso de instrumentos y objetos sonoros para evocar estos paisajes sonoros, emociones o historias, en cuestión de: altura, intensidad, duración, timbre, velocidad (Ryan & Brown, 2012).

ETAPA 4. APLICACIÓN

En las tareas de aplicación, se buscó establecer un diálogo musical pregunta/respuesta con el profesor quien asignará diversas tareas. Aplicación de recursos experimentales teórico – prácticos en la interpretación de ideas musicales con objetos sonoros con su explicación de cualidades a través de composiciones, improvisaciones e interpretación a la par de un vídeo con objetos sonoros y el piano; además, se desarrolló una práctica de dirección experimental basada en la cheironomía la cual en forma intuitiva se desarrolló como propuesta de los estudiantes, siempre con la contextualización del uso de las cualidades del sonido.

ETAPA 5. SÍNTESIS Y CONSOLIDACIÓN

En cuanto a la sección de síntesis, se solicitó que se ejecuten sonidos que cuenten una historia, que evoquen una emoción o sentimiento, que imiten lo visual. Crear una composición con todos los instrumentos y que tengan un inicio, medio y final. Selección de un tema narrativo, histórico, psicológico para realización de proyecto.



Lectura de notación gráfica. Recursos: paisajes sonoros, instrumento. Ejecución: individual y en grupo. Este tipo de interpretación libre de reglas fomenta el pensamiento creativo musical, lo que posibilita la libertad de ejecución en cuanto efecto y la búsqueda de nuevos efectos de sonido, con la determinación de un concepto que definen antes de su interpretación.

EJERCICIOS PROPUESTOS SEGÚN LAS ETAPAS

Etapa 1. Iniciación

Charla introductoria y descripción general de la asignatura, dinámica de la clase y sistema de evaluación. Dinámica de grupos para iniciar la clase.

Etapa 2. Diagnóstico

Evaluación diagnóstica: inicial de conocimientos de cualidades, conceptos: armonía, formas, intervalos. Edades. Formación musical previa. Nivel socioeconómico. Ciudad de nacimiento. Ciudad de vivienda. Constitución familiar. Sexo y género.

También se realizó una prueba diagnóstica de la técnica de ejecución del instrumento que van a ejecutar en el desarrollo del curso, en este caso el piano, así como la postura de cada estudiante al ejecutarlo.

Análisis de resultados de diagnóstico: *Anexo de evaluación diagnóstica, evaluación de conocimientos teóricos – técnicos, y evaluación de creatividad musical.*



Etapa 3. Exploración

Introducción a la música experimental y de cualidades del sonido. (Schafer: paisaje sonoro, cualidades)

Conocer: audición, identificación - ejecución en cuerpo, objetos sonoros, instrumentos. Explicación de cualidades musicales, forma, armonía. Deber: análisis de audición del día: sonidos extraños: agudos: graves: largos: cortos: rápido/lento, fuertes/ suaves, timbres en paisajes sonoros.

Aplicación de recursos experimentales teórico - prácticos (Stockhausen-Música intuitiva)

Exploración, etapa compositiva y de ejecución. (Stockhausen - partituras)

Composición de partituras no convencionales (principalmente partituras gráficas) en base a emociones, historias, narrativas (proyecto: análisis de cualidades.) Interpretar las obras con la voz tanto individual como en la práctica de ensamble. Previa a la interpretación: explicación de análisis de cualidades por parte de los pares. Ejecución. Individual y en grupo.

Etapa 4. Aplicación (Stockhausen – Intuitive music)

Aplicación, etapa de dirección. (Stockhausen, Cheironomía.)

Aplicación de la Cheironomía como práctica de dirección de ensamble con temas conocidos o inventados.

Aplicación etapa de improvisación: Ensamble. Escucha del otro. Cerrar ojos: interiorizar. Interpretación de obras de Stockhausen: textos y gráficas con instrumentos contruidos con el cuerpo y la voz. Diálogos o discusiones para interpretación.



Etapa 5. Evaluación/ síntesis

Basada en las destrezas con criterios del desempeño.

La evaluación se basa en una rúbrica correspondiente a los contenidos y se desarrolló en forma práctica tanto individual como colectivamente mediante un proyecto propuesto por los estudiantes en el que pudieron expresar lo aprendido en el curso.

B. Fase de implementación

La propuesta para desarrollar el pensamiento creativo musical está basada en el MCTMII de Webster (1994) desarrollado para niños de 6 a 10 años. Sin embargo en este caso, se propone una metodología para estudiantes de 13 a 17 años, según la cual se adaptó el test.

Equipamiento e instrumentos

La propuesta metodológica usa un set de instrumentos y objetos: 1) El instrumento de ejecución de los estudiantes, en este caso piano. 2) Cuerpo y sus partes. 3) Objetos cotidianos que sirvan para crear efectos que simulen escenas visuales de cortometrajes seleccionados por los estudiantes. La forma de interpretación de todos estos recursos no requiere de un aprendizaje técnico previo; la idea es dejar de considerar las reglas escolásticas de parámetros aprendidos, como ritmo, armonía, formas; por ende la interpretación es sencilla. Todas las actividades tuvieron lugar en una sala de música y en ciertos momentos al aire libre solamente entre estudiantes y docente. Las actividades fueron registradas por audio, vídeo o puntuadas según una ficha de observación.

Equipamiento adicional: hojas para apuntes, marcadores, crayolas, pinturas o esferos.

En la siguiente *figura 17* se representa la disposición de asientos para los estudiantes, el docente y el piano. Esta ubicación se ha realizado de esta forma para que todos los estudiantes se sientan en grupo, intercambien ideas, palabras entre ellos y entre ellos y el profesor, mediante la ruptura de la barrera psicológica asociada a la autoridad que generalmente se sienta al frente.

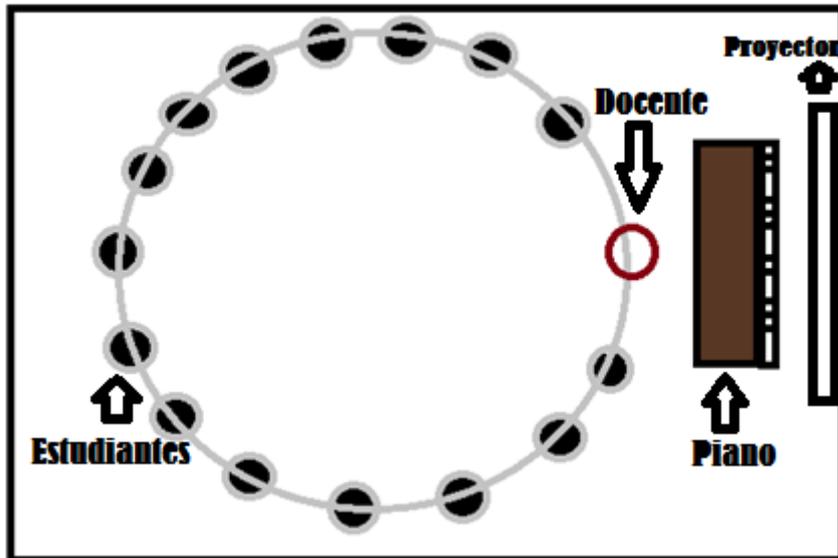


Figura 17. Disposición de la sala de estudio.

CONTENIDO

El desarrollo de la propuesta consiste en una serie de 10 tareas, divididas en cinco partes: iniciación, diagnóstico, exploración, aplicación y síntesis. Las tareas iniciaron en un nivel muy sencillo y progresivamente incrementaron su complejidad en términos de pensamiento divergente. La atmósfera creada se basó en el comportamiento de la naturaleza, sin indicaciones de una respuesta correcta o incorrecta. Las guías de clases así como de contenidos fue estandarizado a todos los estudiantes y fueron dadas a conocer antes del inicio de las clases para que puedan revisarlas.

La etapa de iniciación o raport, hace referencia al proceso del primer acercamiento a los estudiantes, en donde se pretende generar un espacio de confianza profesor –



estudiante mediante la presentación de cada uno sobre sí mismo, de una forma dinámica.

La etapa de diagnóstico permite conocer el nivel actual de cada estudiante para tomarlo como punto de partida.

La etapa de exploración se diseñó para ayudar a los estudiantes a familiarizarse con las bases teóricas de la música experimental, la forma de ejecución del instrumento sin parámetros escolásticos y con el uso de objetos así como del cuerpo. Los parámetros musicales de las cualidades del sonido como agudo/grave, rápido/lento y fuerte/piano (suave) fueron explorados en esta sección, primero a través de la escucha mediante paisajes sonoros y luego a través de la composición y dirección con manos (cheironomía). La forma en que los estudiantes manipulen estos parámetros fue usada como una de las bases de evaluación. Las tareas en esta sección se basaron en estímulos sensoriales visuales, auditivos, táctiles y olfatorios.

En la etapa de aplicación solicitaron a los estudiantes hacer actividades con mayor reto en la ejecución de los instrumentos, así como a la hora de crear música con instrumentos musicales, objetos cotidianos o el cuerpo. En esta sección se les solicitó a los estudiantes crear un diálogo de preguntas/respuestas musicales a la hora de componer en partituras gráficas. Además los estudiantes pudieron crear efectos sonoros para vídeo a partir del desarrollo de la escucha, la imaginación, y la creatividad para evocar los efectos de las escenas.

En la etapa síntesis, los estudiantes fueron animados a utilizar múltiples ideas de todo lo aprendido para crear un proyecto propio en el que pudieran proponer las formas de ejecución, instrumentos e ideas que quisieran desarrollar.

Texto y direcciones.



GUÍA DE APLICACIÓN POR ETAPAS

Procedimientos para administración

A continuación los procedimientos para el desarrollo de la propuesta, los cuales se desarrollan en base al sílabo (véase *anexo 2*): el texto sugerido a decir está en **negrita** y las directrices generales en letra normal. Es importante que la voz del docente que implementa la propuesta metodológica sea clara, así como sus indicaciones. Así mismo preguntar a los estudiantes si hay alguna duda con las mismas. Tratar de evitar sugestionar las respuestas al momento de dar ejemplos o modelos de las tareas sugeridas, excepto cuando en los casos donde esto se indique.

PARTE I Iniciación – Raport

Hola chicas, chicos. **En estas clases vamos a sentir la música y experimentar con ella, pero para ello vamos a conocernos un poco.**

Actividad 1

Se formó una ronda con los estudiantes y el docente ejemplificó la actividad de presentación. **Vamos a marcar con las manos y pies, mientras pronunciamos el nombre, edad y sueño a cumplir, la idea es imaginar que se pasa esta energía con el mismo pulso al compañero de lado quien lo tomará con la misma energía y continuarán así en ruedo sin perder el pulso el resto de compañeros hasta que todos se hayan presentado**⁵. En este caso el modelo es dado por la docente que mantiene el pulso mientras se presenta a sí mismo para los demás, por ejemplo:

⁵ Ejercicio basado en la propuesta de clases en el programa de maestría impartido por Abril, J. 2016, en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.



“Mi nombre es Jessi y tengo 26, quiero presentar mi arte a todo el mundo...” luego actuará como si traspasara la energía de sus manos a la persona de su izquierda o derecha en el círculo conformado por los estudiantes.

Actividad 2

Posteriormente se les solicita **hagan silencio, y traten de percibir todos los sonidos del ambiente en donde se encuentran presentes este momento.** Luego de tres minutos de percibir el entorno sonoro se les pidió que **recuerden los sonidos más ruidosos, más suaves, más largos, y los más cortos en una lista con estas categorías de lo que se denomina PAISAJE SONORO,** las cuales se anotarán en la pizarra por el docente.

PARTE II Diagnóstico.

Finalmente, individualmente se les solicitó: **mediante una improvisación, evoquen en el piano una emoción ya sea alegría, enojo, tristeza o felicidad y el resto del grupo adivinará qué emoción es la que se evoca.** No se les da pautas o instrucciones de índole creativa, para medir la capacidad espontánea de resolver el problema planteado en ese momento.

PARTE III Exploración

En esta sección se realizó un análisis de audición cuyo objetivo fue desarrollar la escucha profunda de un paisaje sonoro, comprender que los contrastes tanto dinámicos como de altura, intensidad y timbre son los que le dan belleza a un entorno.



Tarea 1

Se les pidió a los alumnos **realicen en grupos una improvisación que les evoque las emociones o sentimientos que tuvieron al escuchar los sonidos del ambiente: lluvia, trinar de aves, viento contra las hojas, voces, etc. con simbología realizada por ellos mismos (partitura gráfica).**

Tarea 2

La actividad siguiente se orientó a la observación de un cortometraje “Pixar las Aves” del cual se les solicitó **fíjense atentamente en cada uno de los sonidos y las fuentes sonoras que encuentren en el vídeo: sonidos fuertes, suaves, rápidos, lentos, agudos o graves.** Se les mostró nuevamente el vídeo pero en esta ocasión se les pide **piensen en qué objeto o con qué parte del cuerpo pueden recrear esos efectos sonoros.** Posteriormente se realizaron grupos que representen los efectos sonoros del corto, se realizó un cuadro con los efectos sonoros encontrados y luego se les dividió según el número de personas, ejemplo: aves pequeñas, ave grande, sonido ambiental, plumas cayéndose, alambre donde se asientan las aves. Los estudiantes se reúnen en grupos y salen al patio que contiene árboles y pasto a buscar objetos con los que puedan recrear los sonidos escuchados. Para esta tarea de experimentación se les dio 20 minutos. Posteriormente se realizó una práctica de sincronización que dependió de la atención y precisión de los estudiantes con un máximo de una hora de duración. Al final se grabó un vídeo con la ejecución de los efectos sonoros en vivo por parte de los estudiantes que se les mostró para que observaran cómo la precisión de los sonidos crea la apreciación como si fuese natural.



Parte IV Aplicación

Ahora vamos a interiorizar la música, a hacerla intuitiva⁶ es decir que forme parte de nosotros naturalmente.

Tarea 1

Tomaremos una hoja⁷ y con un lápiz realizaremos un garabato en el tiempo que yo les diga que inicien y que terminen. Se cuentan 3 tiempos en voz alta para que inicien: **1, 2, 3, ¡inicien!** Interiormente se cuentan 2 o 3 segundos y se les dice **¡Alto! Dejen los lápices de lado. Ahora miren sus garabatos atentamente, éstas son sus partituras no importa lo grandes o pequeñas, lo cortas o largas que sean, van a tratar de interpretarlas con la voz. Recuerden que tenemos parámetros de altura, intensidad, duración o timbre que pueden ser los parámetros que les sirvan para darle sentido a su partitura gráfica.**

En el caso de los estudiantes que no entendieron la tarea, se les dio un ejemplo de directrices, por ejemplo: **en el caso de esta partitura podríamos darle un significado de altura a las líneas, es decir lo de abajo pueden ser notas graves y lo de arriba notas agudas, las interrupciones podrían ser forte o piano o incluso silencios, ¡ustedes son libres de darles significado a toda su partitura propia pues ustedes son los compositores! Recuerden que hay más de una sola cualidad del sonido, ustedes escogen.** A esta tarea se le asignó un tiempo de 5 minutos en total y luego, alumno por alumno interpretó su composición, se les solicitó que la ejecución de la obra no durara más de un minuto.

⁶ En este apartado se hace referencia a la *MÚSICA INTUITIVA*, de Stockhausen.

⁷ Ejercicio realizado en el taller del FIMAC, 2016 por Jacqueline Leung sobre improvisación y música contemporánea basada en las partituras gráficas de Stockhausen.



Tarea 2

Ahora vamos a intercambiar las partituras entre compañeros y vamos a interpretar cada una de ellas en el piano, antes de hacerlo vamos a justificar por qué vamos a tocar de la forma que lo vamos a realizar con las cualidades del sonido que he escogido para mi interpretación.

Esta tarea, al ser la segunda de su tipo, se orientó a los estudiantes a nivel general con 2 minutos para que puedan darles significados a los símbolos y uno por uno pasara a interpretar en el piano la partitura gráfica de su compañero, y que posteriormente explicara el por qué la interpretación de la partitura, es decir qué significan los símbolos de la obra para cada uno.

Tarea 3 – Cheironomía - improvisación

Se les preguntó a los estudiantes qué saben de la dirección musical, orquestal. Luego se les preguntó si saben cuál es su origen, y se les explicó la forma de dirección musical previa a la de dirección orquestal actual, que es la Cheironomía. Se realizó un ejercicio con la propuesta de una partitura gráfica de la obra de “Conquest of Paradise” de Vangelis, en la que se les ejemplificó cómo se leería e interpreta sólo con guías de altura. (Véase *figura 7*)

Luego se les solicitó que **realicen una propuesta de Cheironomía en grupos de 4, cada uno va a crear su propuesta de dirección y luego va a cantar la de sus compañeros.** En este ejercicio se les dio 1 minuto para que cada uno cree su propuesta y 1 minuto por integrante para repasar con sus compañeros su propuesta y el resto de ellas.



Tarea 4

Posteriormente, se **solicita a 5 voluntarios para improvisar uno tras otro una propuesta de dirección y el resto del curso va a interpretar lo que entienda de esa dirección.** Se les pidió adicionalmente que **ya que no hay repaso puesto que la dirección es improvisada, escuchen a los otros mientras interpretan la misma dirección melódica al cantar.** Se dio una nota de inicio para todo el curso y cada estudiante voluntario movió sus manos, dedos o brazos para ejemplificar una propuesta de altura, intensidad y/o duración simultáneamente o que escogiese sólo una de las anteriores, mientras el resto del curso interpretó lo que entienda de esa propuesta.

Tarea 5 Percepción sensorial COMPOSICIÓN.

Para estas actividades se les solicitó previamente a los estudiantes llevar ropa cómoda y que se preparen para sacarse los zapatos.

RELAJACIÓN -RESPIRACIÓN - FRASEO

Este ejercicio se realizó en un campo abierto, sobre llano limpio y seco y sin zapatos.

Para que los estudiantes puedan comprender la interpretación del fraseo se les explicó un ejercicio de respiración: cómo respirar correctamente desde el diafragma y el control del aire, en posición vertical individualmente, luego que en parejas noten cómo funciona el músculo del diafragma, colocar la mano en el diafragma de su compañero e intercambiar. Posteriormente se les solicitó a todos que se recuesten sobre el llano y que pongan su propia mano sobre el diafragma para que noten cómo funciona mientras realizan el siguiente ejercicio: inhalar 5 segundos, manteniéndolo otros 5 y exhalar en 5 segundos, posteriormente se sube a 7 segundos y finalmente



a 10. Así se les explicó de mejor manera las formas musicales y que una melodía no puede ser nunca de corrido, puesto que se necesita respirar en cualquier instrumento, notar la presencia de frases, y se les explicó cómo funciona el modelo pregunta/respuesta para cuando realicen una composición y la interpretación de una obra.

PERCEPCIÓN SENSORIAL – COMPOSICIÓN.

Después de que los estudiantes se calmaron de los ejercicios de respiración se les solicitó que, ya sea con los ojos abiertos o cerrados, con la guía de otro compañero percibieran todos los estímulos que les rodean: primero, sonidos, luego olores, posteriormente texturas, temperatura, luego con los ojos abiertos los colores, las formas, y finalmente que intenten percibir todo en su conjunto.

Con toda la información sensorial percibida, se les solicitó que tomaran una hoja de dibujo o en blanco A4 y que realizaran una partitura no convencional que exprese los estímulos que más le impactaron ya sea con lápiz, pinturas o incluso los objetos que se les ocurra, se les solicitó además que les pusieran títulos de acuerdo a los elementos que colocaron y que posteriormente puedan leer e interpretar con sonidos en un piano. Este ejercicio lo realizaron en grupos de 4; posterior a la interpretación se les solicitó que justificaran el porqué de la utilización de los recursos sonoros contextualizados a lo que pretendían evocar de lo que percibieron previamente.

Parte V Síntesis

Para la sección final, en la que se sintetizó el contenido tratado, se desarrolló un proyecto que vinculó el saber del arte sonoro con otras disciplinas, como proponen María Dolores Callejón Chinchilla y Therese Pérez-Roux, “en educación artística hoy, la interdisciplinariedad no es solo necesaria, sino obligatoria: porque sabemos de la



complejidad del ser humano y del conocimiento y porque en las propuestas artísticas actuales se diluyen las fronteras entre las distintas formas de expresión artística” (Callejón & Pérez, 2010). En pleno siglo XXI no podemos desligarnos de esta tendencia que se encuentra en boga alrededor del mundo, y por ello se pretendió vincular la danza, la historia, el dibujo, la literatura y la ecología al arte sonoro.

Tarea 1 - Proyecto escrito y evaluación.

Para sintetizar todo lo aprendido se procedió a realizar un recordatorio de todos los temas vistos en las clases; para lo cual se les solicitó a los estudiantes que por grupos prepararan un tema específico a tratar: explicación de qué es, y ejercicio en clases aplicado a todo el curso. Para que los temas no se repitieran se procedió a realizar un sorteo de los temas: cualidades del sonido, paisaje sonoro, cheironomía, partituras no convencionales (gráficas y tridimensionales), música experimental, Foley, improvisación. Se les asignó un total de 15 minutos para que preparen su exposición y material didáctico, en caso de ser necesario, con los materiales que tengan a su disposición en ese momento, y para cada exposición grupal un total de 7 minutos como máximo y 3 minutos para preguntas por parte del resto del curso o del mismo docente hacia cualquier miembro del grupo o del curso para mantener la atención y concentración durante todas las exposiciones.

Posteriormente se les solicitó escoger individualmente un tema de su interés a trabajar en el que pudieran combinar el arte sonoro con otra disciplina: danza, cine, dibujo, historia, literatura, etc. Luego se les explicó un formato para desarrollar el proyecto artístico con un ejemplo.

Tarea 2 - Proyecto escrito. Interpretación - danza.



Como inicio de tarea se procedió a revisar los proyectos individuales de los estudiantes y cualquier error se procedió a corregir, además se les solicitó que cualquier duda sea expuesta para aclararla inmediatamente y previa al proyecto final. Esta actividad puede durar entre una hora y una hora y 30 minutos.

A continuación se les solicitó a los estudiantes que formen grupos en los cuales se sientan cómodos y con quienes puedan acordar horas comunes para ensayos previos a la exposición del proyecto final. Se les dio un tiempo de 10 minutos para que acuerden con quien les conviene más trabajar y con libertad de escoger el número de miembros por grupo con un mínimo de 2 y un máximo de 6. Posteriormente se les solicitó que escogieran un tema que quieran desarrollar, esta vez a nivel grupal, que vinculara el arte sonoro con otra disciplina de cualquiera de las temáticas analizadas. Para esta actividad el tiempo asignado fue de 10 minutos. Al final se les solicitó empezar a desarrollar la estructura del proyecto y que en desarrollaran la sección de procedimiento que quieren presentar en escena, y que acuerden cómo desarrollar el resto del proyecto escrito por su cuenta. Esta tarea les tomó más de dos horas, sin embargo ellos pudieron disponer de la mejor metodología para armar su proyecto, el cual se les pidió que envíen un avance en los 3 días subsecuentes, otro a los 2 días siguientes, y finalmente la revisión del primer borrador del proyecto lo entreguen el día de la siguiente clase, es decir al octavo día.

Tarea 3 - Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad.

Revisión del proyecto escrito y práctico de un tema narrativo, histórico, psicológico para realización de proyecto. Se tomó una hora para la resolución de dudas y hacer las correcciones en los borradores impresos del proyecto.



Luego se les pidió empezar a ensayar la sección práctica del proyecto, cómo se desarrollaría la puesta en escena. Para esta actividad se les asignó 3 horas en las cuales cada grupo buscó un espacio dentro de toda la institución para su ensayo grupal y en el que el docente pudo revisar todos los grupos, para constatar constantemente que el procedimiento se manejara eficazmente en cuestiones de optimizar el tiempo y evitar distracciones en los estudiantes. En el caso que fue necesario el vínculo con actores de otras disciplinas, los estudiantes debían haberlos citado para la 3ra hora de clase, donde pudieron esclarecer la idea de lo que el otro actor realizaría y pudieran coordinar mejor su tarea dentro del grupo.

Así esta sesión tuvo como objetivo el segundo borrador listo, es decir el borrador original con las correcciones del docente, además del primer ensayo de la puesta en escena.

Como tarea se les solicitó que realicen las correcciones y en caso que aún no hayan terminado el proyecto con todos sus puntos a desarrollar lo hagan para dentro de 3 días, y luego de los siguientes dos días los enviarán vía correo para que el docente les envíe sus correcciones y resuelva dudas para que puedan obtener un proyecto óptimo terminado.

Consolidación

La sección de consolidación se desarrollará en 3 sesiones de una semana cada una.

Sesión 1

Para que los contenidos teóricos como prácticos se consolidaran, se realizó una evaluación escrita de todos los temas revisados en el programa de clases. Este



apartado se desarrolló en 40 minutos. Las demás 3 horas y 20 minutos se utilizaron para realizar la práctica en escena del proyecto y detectar falencias en casos de sincronización, ensamble, sonido, resultado sonoro con cada grupo. Se les solicitó, en el caso que el proyecto no fue aprobado con el 100% de características que lo conforman, acordar horarios para ensayos en el transcurso de la semana subsiguiente para revisar el proyecto en escena y realizar las correcciones de la práctica de ensamble en caso de ser necesario, esto se realizó en todos los casos pues siempre existieron detalles que precisar y mejorar.

Sesión 2

En este momento se revisaron las obras como si fuesen a presentarse en el momento de la escena al público, se pidió la asistencia de un docente con experiencia en proyectos artísticos musicales y/o interdisciplinarios, quien realizó una evaluación sobre la perspectiva general de la obra y dio algunas recomendaciones.

Sesión 3

En esta sección se consideraron todos los elementos revisados a lo largo del curso, además de la puntualidad, tres horas previas a la presentación final para probar el sonido de micrófonos y el espacio, revisar que los vídeos en el caso de proyectos de Foley se reproduzcan correctamente, también alistar el escenario por si necesitan materiales adicionales en la escena y su ubicación en conjunto. En esta sección se analizó el nivel de creatividad alcanzado en cuestiones de flexibilidad, amplitud, originalidad y sintaxis, además de la seguridad en la ejecución y a la hora de justificar el uso de recursos sonoros en su proyecto, así como el grado de ensamble en conjunto, el cual fue evaluado por un experto en proyectos artísticos musicales y/o interdisciplinarios, lo que aseguró objetividad en la evaluación de las obras.



CAPÍTULO IV

RESULTADOS

Acorde a las fases de la investigación, se expone a continuación las secciones de evaluación y resultados.

- Evaluación: resultados objetivos y subjetivos posteriores a la aplicación de la propuesta.
- Resultados: comparaciones del pre y post aplicación de la propuesta, análisis y producción de resultados.

A. Evaluación

En cuanto los cambios en el nivel de creatividad musical a través de: 1. evaluación objetiva, mediante el test, y 2. una evaluación subjetiva de opinión de cada estudiante a través de una entrevista abierta.

1. Evaluación mediante el test de medición de la creatividad musical

Tras finalizar la implementación de la propuesta metodológica basada en la música experimental, se llevó a cabo la fase del post test las últimas semanas de abril. En esta fase se volvió a aplicar el TCM para conocer el nivel de progreso en el desarrollo de creatividad musical de los estudiantes, y poder valorar la evolución alcanzada mediante la propuesta metodológica implementada. Al igual que en la fase de pre-test, se realizaron pruebas prácticas y teóricas en relación con los criterios de creatividad musical (amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis) y se registraron los resultados.

Una vez recopilados todos los datos de la fase post test se procedió a analizar los resultados para someter a prueba las hipótesis planteadas en la investigación y así



analizar el grado de satisfacción del alumnado respecto a la propuesta metodológica implementada, mediante una entrevista de tipo semiestructurada. Estas entrevistas sirvieron para profundizar en la visión que tiene para los estudiantes el desarrollo de su creatividad musical, y con ellas se valoraron otras actividades interdisciplinarias, así como técnicas contemporáneas de composición y ejecución en relación a la música experimental.

Evaluación posterior a la aplicación de la propuesta.

Esta evaluación fue realizada por una tercera persona, en este caso un docente de la Universidad de Cuenca, quien se especializa en proyectos interdisciplinarios artísticos, así como en prácticas musicales contemporáneas, lo cual garantiza la objetividad de la evaluación.

Para la evaluación final posterior a la aplicación de la propuesta metodológica de música experimental, se aplicó una escala valorativa sobre 12 puntos que abarcan los cuatro dominios de la creatividad. En este caso en los tres niveles de amplitud, flexibilidad y originalidad se miden de la siguiente forma:

Sobresaliente 2 (*dominio óptimo del recurso*)

Muy buena 1.5 – 1.9 (*resultado esperado*)

Buena 1 – 1.4 (*resultado que cumple con lo solicitado aunque con una u otra falla que no supere el 50% de fallas*)

Regular 0.5 – 0.9 (*resultado con el mismo número de fallas al igual que aciertos*)

Insuficiente 0 – 0.4 (*resultado que no alcanza el mínimo solicitado*)



Para la medición del último dominio: sintaxis, que consta de 3 componentes: repetición, contrastes, hilo conductor, cada uno se valoró sobre dos puntos, los cuales se promediaron para obtener un promedio de 2 puntos.

A continuación, posteriormente a la implementación de la propuesta metodológica basada en la creatividad musical, se evaluó en cada estudiante, los parámetros siguientes:

- *Amplitud*, longitud de tiempo (en segundos) involucrado en una respuesta musical

Ejecución inmediata___ se traban ___ se queda en silencio___

- *Flexibilidad*, gama de la expresión musical en términos de suave a fuerte, rápido a lento, y de grave a agudo.

Contrastes notorios___ pocos contrastes ___ obra muy monótona___

- *Originalidad*, grado de manipulación de un fenómeno musical en una forma única.

Arte sonoro con:

Elementos originales__ elementos tomados de otras obras __ copia total___

- *Sintaxis*, grado de manipulación de sonidos de una manera musical de acuerdo con patrones de repetición, contraste y secuenciación.

Hay motivos repetidos: si _ no _

Hay contrastes sonoros notorios: si_ no_

Hay un hilo conductor que se nota que se conecte de principio a fin como una obra coherente: si _ no ___



Tabla 11
Resultados post-aplicación de la propuesta metodológica.

Id. Estudiante	Amplitud			Flexibilidad			Originalidad			Sintaxis			TOTAL/8
	2	1	0	2	1	0	2	1	0	2	1	0	
	Ejecución inmediata de planteada la tarea. (1-30 seg)	Se traban (31 seg-3 min. con/sin interrupciones).	Se quedan en silencio (no dan respuesta o alegan que no pueden)	Contrastes notorios: f/p, rápido/lento, agudos/graves.	Pocos contrastes	Monótona	Elementos originales	Uso de elementos de otras obras o armonías	Copia total de otras obras	Hilo Conductor de principio a fin con coherencia formal	Cierta coherencia	Ausencia de coherencia	
1.SL	2			2				1		2			7
2.JM	2				1		2					0	5
3.ÑO	2			2			2			2			8
4.AQ	2			2			2			2			8
5.DC	2			2			2			2			8
6.MP	2				1		2			2			7
7.JP	2			2			2			2			8
8.CA	2			2			2			2			8
9.HE	2				1		2			2			7
10.GL	2			2				1		2			7
11.FM	2				1		2					0	5
12.MM	2			2			2			2			8
13.AC	2			2			2			2			8
No. partici	13	0	0	9	4	0	11	2	0	11	0	2	
% participa	100%	0%	0%	69%	31%	0%	85%	15%	0%	85%	0%	15%	
TOTAL	26	0	0	18	4	0	22	2	0	22	0	0	94
SUMA/26		26			22			24			22		94
Porcentaje		100	%		85	%		92	%		85	%	90
Promedio		2,00	sobresaliente		1,69	muy buena		1,85	muy buena		1,69	muy buena	1,81

Nota. Evaluación posterior a la propuesta metodológica. Fuente: propia.



En cuanto al dominio óptimo de cada parámetro, en amplitud, el 100% de estudiantes lo alcanzó. En flexibilidad, el 69% de estudiantes lo hizo, mientras que el 31% obtuvo un manejo regular de los recursos. En cuanto originalidad, el 85% alcanzó su dominio óptimo, mientras que el 15% su manejo regular. Finalmente en sintaxis, el 85% de los estudiantes alcanzó un dominio óptimo mientras que el 15% presentó ausencia del mismo. En promedios totales por dominio, en amplitud el grupo de estudiantes obtuvo un sobresaliente (100%), en flexibilidad muy buena (85%), originalidad muy buena (92%), y en sintaxis muy buena (85%).

2. Evaluación subjetiva sobre la percepción de la propuesta metodológica

Esta evaluación fue aplicada a los estudiantes explicándoles que sus respuestas eran con fines investigativos y que no tendrían repercusión en cuanto calificaciones para garantizar la objetividad de la misma.

La evaluación consta de dos secciones: la primera, aborda la percepción de cómo abordan actualmente los cuatro parámetros de originalidad musical, y la segunda, con preguntas relacionadas a su experiencia en cuestión de dificultades, gustos, creencias, relativamente a lo conocido en las clases recibidas.

B. Resultados

Comparaciones del pre y post aplicación de la propuesta

1. Resultados del TEST de creatividad musical. (Resultado cuantitativo)

Niveles de dominios antes y después de la aplicación de la propuesta.

En la tabla 11 se encuentra el porcentaje de estudiantes respecto a las diferentes puntuaciones en cada dominio, las cuales presentan una comparativa de la etapa previa a la aplicación de la propuesta metodológica con la etapa posterior.



En el dominio *amplitud*, la puntuación más alta en la que se dio una ejecución inmediata de planteada la tarea, entre 1 y 30 seg. (2 puntos) previamente a la aplicación, fue alcanzada por el 0% de estudiantes, mientras que en la evaluación posterior a esta aplicación fue del 100% de los estudiantes los que la alcanzaron. En cuanto a la puntuación de 1 en donde la ejecución se traba para iniciar, en un tiempo estimado entre 31 seg. y 1 min para ejecutar la tarea, ya sea con o sin interrupciones en su ejecución; previamente a la aplicación de la propuesta el 54% de los estudiantes lo alcanzó, en tanto que posterior a su aplicación, el 0% de los estudiantes la obtuvo. Finalmente con la puntuación de 0, en la que se quedan en silencio sin dar respuesta o alegan que no pueden ejecutarla; previa a la aplicación de la propuesta el 46% de los estudiantes obtuvo la puntuación, frente al 0% de los estudiantes posteriormente.

En *flexibilidad*, la puntuación más alta en la que hay presencia de contrastes sonoros notorios (2), previa a la aplicación de la propuesta el 0% de los participantes la alcanzaron, sin embargo posteriormente, el 69% lo alcanzó. En cuanto a la presencia de pocos contrastes (1 punto), previa a la aplicación el 8% alcanzó esta puntuación mientras que posteriormente el 31% lo hizo. Finalmente, en cuanto a ausencia de contrastes, es decir con una dinámica monótona (0 puntos), previa a la aplicación de la propuesta el 92% obtuvo esta puntuación, mientras que posteriormente, el 0% la obtuvo.

En *originalidad*, en la puntuación de 2 por uso de elementos originales, el 0% de estudiantes alcanzó este dominio en la evaluación previa a la aplicación, en tanto que posterior a ella, el 85% lo logró. En la puntuación de 1, que hace uso de elementos e otras obras o armonías conocidas, previa a la aplicación de la propuesta el 54% la alcanzó, frente al 15% del total alcanzado posteriormente. En cuanto a la puntuación



de 0, es decir en donde se presencia la copia total de otras obras, previa a la propuesta el 46% la obtuvo, frente al 0% posteriormente.

En *sintaxis*, la puntuación de 2, que se refiere al hilo conductor de principio a fin con coherencia formal; previamente a la aplicación de la propuesta un 0% de los estudiantes la obtuvo, frente al 85% alcanzado posteriormente. Sobre la puntuación de 1, en donde se nota un menor grado de coherencia formal, se evidencia que el 8% de estudiantes la obtuvo, frente al 0% posteriormente a la aplicación. Finalmente respecto a la puntuación de 0, es decir, ausencia de coherencia, el 92% de estudiantes la obtuvo previamente a la aplicación de la propuesta, frente al 15% posteriormente.

Tabla 12
Participantes respecto a la puntuación de cada Dominio.

DOMINIOS		Amplitud			Flexibilidad			Originalidad			Sintaxis		
Puntuación		2	1	0	2	1	0	2	1	0	2	1	0
Descripción		Ejecución inmediata de planteada la tarea. (1-30 seg)	Se traban (31 seg-3 min. con/sin interrupciones).	Se quedan en silencio (no dan respuesta o alegan que no pueden)	Contrastes notorios: f/p, rápido/lento, agudos/graves.	Pocos contrastes	Monótona	Elementos originales	Uso de elementos de otras obras o armonías	Copia total de otras obras	Hilo conductor de principio a fin con coherencia formal	Cierta coherencia	Ausencia de coherencia
PRE	No. particip	0	7	6	0	1	12	0	7	6	0	1	12
	% participa	0%	54%	46%	0%	8%	92%	0%	54%	46%	0%	8%	92%
POST	No. particip	13	0	0	9	4	0	11	2	0	11	0	2
	% participa	100%	0%	0%	69%	31%	0%	85%	15%	0%	85%	0%	15%

Nota. Tabla comparativa del antes y después de la propuesta evidenciada en porcentajes en la que se muestra el contraste en donde se encuentran resultados satisfactorios. Fuente: propia.

En resultados generales, podemos apreciar que en el dominio amplitud, previamente a la aplicación de la propuesta metodológica el 46% y 54% de los estudiantes obtuvo puntuaciones de 0 y 1 respectivamente, mientras que el 0% alcanzó la puntuación de 2, en tanto en la evaluación posterior se obtuvo una puntuación de 2 en el 100% de los casos, lo cual representa un incremento significativo.

En cuanto flexibilidad, se observa un rotundo cambio pues previamente a la aplicación de la propuesta, el 92% de estudiantes alcanzó la puntuación mínima de 0 puntos, frente al 69% que logró alcanzar la máxima de 2 puntos con posterioridad. En tanto, en el dominio originalidad, se observan diferencias significativas, previamente a la aplicación metodológica el 100% de estudiantes obtuvo una puntuación entre 0 y 1 (46% y 54% de los estudiantes respectivamente) y el 0% de ellos alcanzó el puntaje de 2, mientras que posteriormente a la aplicación de la propuesta el 85% obtuvo esta puntuación mayor.

Finalmente, en el dominio sintaxis se evidenció un cambio radical del 92% de estudiantes con puntuación de 0 previamente a la aplicación de la propuesta, frente al 85% con posterioridad.

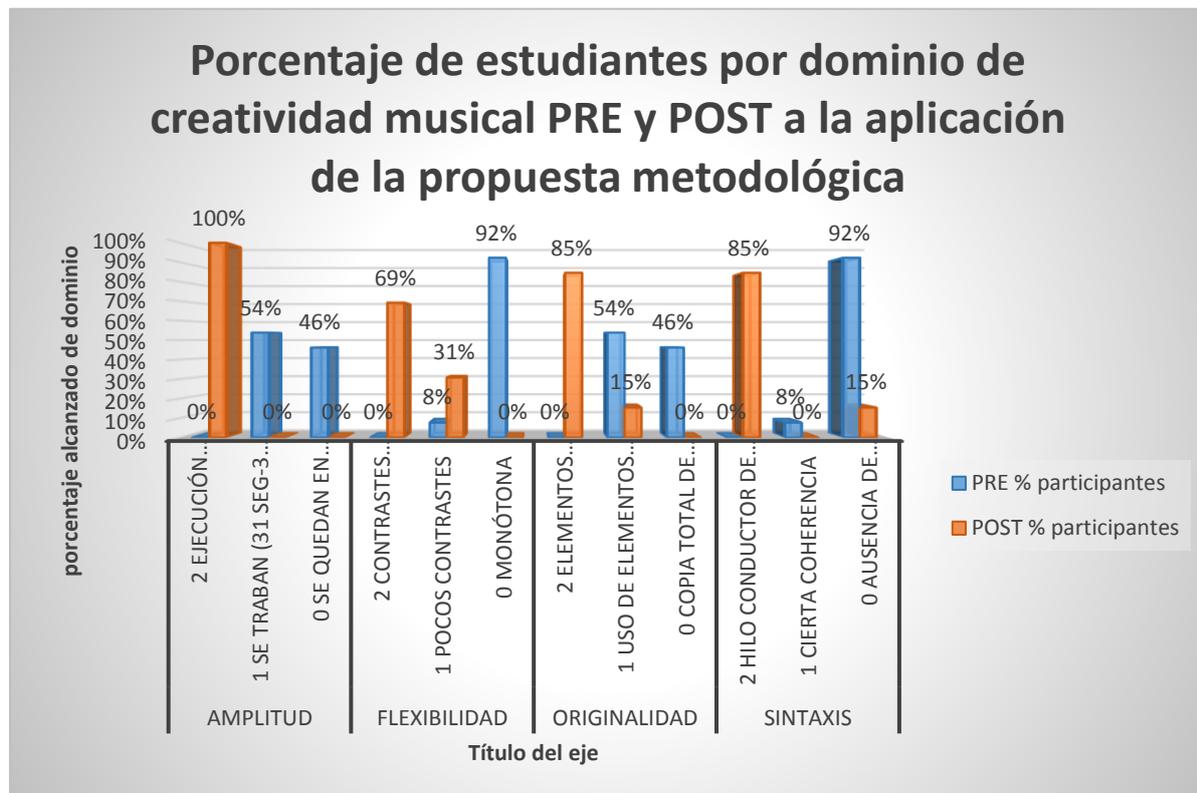


Figura 18. Porcentaje de puntuaciones en cada uno de los dominios de creatividad musical antes y después de la aplicación de la propuesta metodológica.



Comparativa del rendimiento de dominios en promedio y porcentaje

En cuanto a las evaluaciones realizadas antes y después de la aplicación de la propuesta se exponen los resultados del rendimiento general por dominio en todo el grupo estudiado, expuesto en la tabla 13.

Tabla 13
Comparación de porcentajes de cada dominio pre y post aplicación.

Parámetros		Amplitud /2	Flexibilidad /2	Originalidad /2	Sintaxis /2	Total /8	Promedio /2
Pre	Promedio	0,54	0,08	0,54	0	1,16	0,29
	%	27%	4%	27%	0%	58%	15%
Post	Promedio	2	1,69	1,85	1,79	7,33	1,83
	%	100%	85%	93%	90%	92%	92%

Nota. Resultado de nivel de dominios de la creatividad musical de todo el grupo en promedio y porcentaje. Fuente: propia.

El rendimiento de todo el grupo antes de la aplicación fue de un 27% frente al 100% posteriormente a la aplicación de la propuesta en el dominio amplitud; en el dominio flexibilidad en tanto, antes de la propuesta el nivel alcanzado fue del 4% frente al 85% posteriormente; así mismo en el dominio originalidad, previamente a la aplicación el porcentaje alcanzado es de 27% frente al 93% posteriormente; y finalmente, en el dominio de sintaxis previamente a la aplicación, el porcentaje alcanzado es del 0% frente al 90% posteriormente.

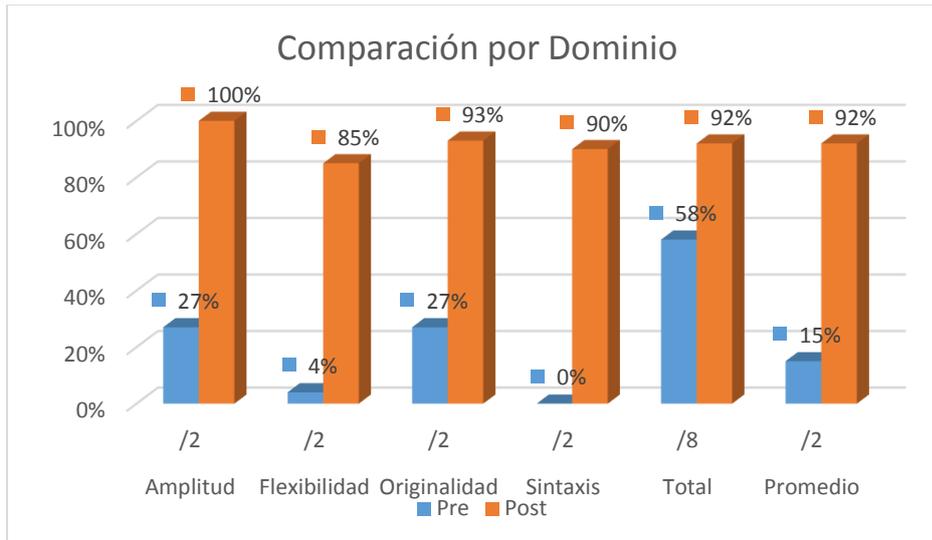


Figura 19. Comparación de porcentaje del dominio alcanzado previamente y posteriormente a la aplicación de la propuesta. Fuente: propia.

Promedios totales de calificación por dominio de creatividad musical

El promedio general en el resultado previo a la aplicación de la propuesta metodológica fue de 0,31 sobre 2, es decir alcanzaron un 15% (insuficiente) del rendimiento del dominio total de creatividad musical, en tanto que con posterioridad a la aplicación, el grupo estudiado obtuvo un 90% (muy bueno) del dominio.

Tabla 14
Promedios totales

	Evaluación PRE aplicación	Evaluación POST aplicación
Promedio / 2	0,31	1,81
Porcentaje	15%	90%

Nota. Comparativa de las evaluaciones totales de creatividad musical. Fuente: propia.

Como se aprecia en la tabla 14, se encontró que la diferencia del promedio general de creatividad musical fue del 75%, puesto que el grupo obtuvo un 15% del nivel de dominio previamente a la aplicación de la propuesta, frente al 90% alcanzado tras su aplicación.

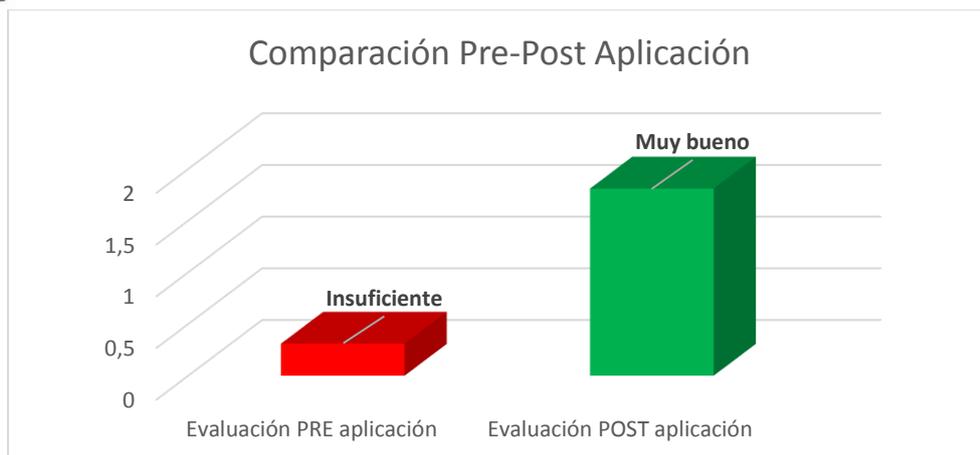


Figura 20. Comparación de los resultados alcanzados.

Complementariamente a los promedios evidenciados, se presenta una comparativa gráfica de cada estudiante evaluado en la tabla 15.

Tabla 15
Comparativa de dominios antes y después de la aplicación por estudiante

Estudiante	PRE	POST	Rango de diferencia
1	13%	88%	75%
2	13%	63%	50% mínimo
3	13%	100%	88%
4	25%	100%	75%
5	13%	100%	88%
6	13%	88%	75%
7	0%	100%	100% máximo
8	25%	100%	75%
9	13%	88%	75%
10	25%	88%	63%
11	0%	63%	63%
12	25%	100%	75%
13	25%	100%	75%
PROMEDIO		75%	media

Nota. Rangos diferenciales en porcentajes de comparación entre promedios de puntuaciones previas y posteriores a la aplicación de la propuesta metodológica, por estudiante.



Podemos observar que hay diferencias significativas tras aplicada la propuesta metodológica basada en la música experimental en cada estudiante, en donde el rango mínimo de diferencia entre antes y después es de un 50%, el rango máximo de diferencia es de 100%, y la media de los totales se expresa en un 75%. Es decir todos los estudiantes han incrementado su nivel de creatividad musical posteriormente al haber recibido esta propuesta metodológica basada en elementos de música experimental.

2. Resultados cualitativos de la entrevista sobre la percepción de los estudiantes.

Tabla 16
Resultados entrevista subjetiva

Estudiantes	AMPLITUD		FLEXIBILIDAD		ORIGINALIDAD			SINTAXIS	
	SI	NO	SI	NO	SI	A VECES	NO	SI	no
1	1			1		1			1
4	1			1		1			1
5	1			1		1			1
6	1			1		1			1
8	1				1			1	1
9	1				1	1			1
10	1			1			1		1
12	1	0			1	1			1
Total	8	0	5	3	6	1	1	8	0
Porcentaje	100%	0%	63%	38%	75%	13%	13%	100%	0%

Nota. Resultados de estudiantes que participaron en la evaluación subjetiva y son parte de la investigación.

En cuanto a la percepción subjetiva de los cuatro parámetros de creatividad musical (véase tabla 16): amplitud, el 100% de estudiantes consideran que dominan con seguridad este parámetro, en cuanto flexibilidad, el 63% considera que lo domina frente al 38% que le cuesta más trabajo y cree que no lo hace, en cuanto originalidad, el 75% cree dominarlo frente al 13% que cree que unas veces sí y otras no, y al 13% restante que cree que aún no lo domina. Finalmente en cuanto sintaxis, el 100% de los estudiantes siente que puede dominarla.

Las relaciones en cuanto a la percepción del dominio de cada parámetro de creatividad musical pueden visualizarse en la figura 21, en la cual los parámetros de

amplitud y sintaxis obtienen mayor seguridad por parte de los estudiantes, seguidos por originalidad y flexibilidad.

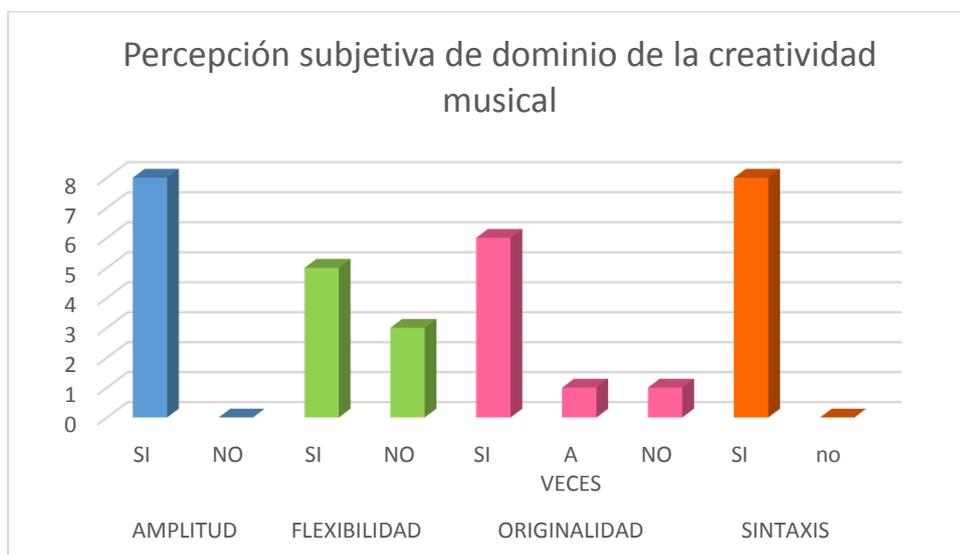


Figura 21. Gráfica comparativa de percepción subjetiva sobre dominio de creatividad musical

La mayoría de los estudiantes, con un mínimo de 63% en el dominio flexibilidad, se consideran seguros del dominio que tienen en cada parámetro de creatividad musical, lo cual denota que sienten el cambio favorable del nivel previo al posterior de aplicada la propuesta metodológica.

CONCLUSIONES

Los referentes teóricos asumidos en la investigación para fundamentar el desarrollo de la creatividad musical y la incidencia que en este proceso tiene la música experimental, se basan en Webster, en lo relativo a la creatividad musical; en Lozoya y Valle, respecto a la propuesta metodológica; Varela, en cuanto a música experimental; y, a Papalia en lo relativo a la fase de desarrollo evolutivo de la adolescencia que constituyó la etapa en que se encuentran los estudiantes con los que se trabajó. Así, creatividad musical, se considera como la expresión de cuatro dominios: amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis; propuesta metodológica, se



asume como la forma más generalizada que parte de un diagnóstico de la realidad que se desea transformar, pronostica el resultado, establece una propuesta metodológica, la comprueba en la práctica y precisa la propuesta metodológica final; y la música experimental, como la búsqueda de nuevas sonoridades a través de la ruptura de los convencionalismos, la cual se aplicó mediante recursos y técnicas a explorar en la propuesta metodológica.

Como parte de los referentes teóricos también se consideró el conjunto de características de la etapa de la adolescencia como premisa para el desarrollo de la creatividad, ya que en esta etapa: se elevan los niveles de rendimiento en las funciones cognitivas, lo que favorece el desarrollo de abstracciones mentales de contenidos perceptuales musicales teóricos y prácticos, se incrementa la capacidad de memoria a largo plazo, lo cual posibilita una mayor retención de conocimientos y habilidades para la ejecución, lectura y composición; también se incrementa la agilidad de pensamiento para la improvisación y lectura a primera vista de las partituras. De igual forma, al existir un mayor desarrollo de las funciones ejecutivas, como atención selectiva, toma de decisiones y control de la memoria de trabajo, se asegura mayores posibilidades de éxito en la solución óptima de problemas vinculados con la improvisación y la creación de proyectos, entre otras. La propuesta metodológica que se presenta potencia coherentemente todos estos factores mediante actividades de entrenamiento procedimental óptimo que combinan técnicas y recursos de música experimental, como la composición, la interpretación, la lectura, la improvisación y la escucha.

El diagnóstico de los niveles de creatividad musical que presentaban los estudiantes antes de la aplicación de la propuesta reveló un resultado insuficiente en



cuanto los parámetros considerados para valorar la creatividad musical, al alcanzarse solo un 15% de dominio como resultado promedio. En el parámetro amplitud los resultados fueron regulares, en el de flexibilidad los resultados fueron insuficientes, en relación con la originalidad, también regulares y en el parámetro de sintaxis, insuficientes.

La propuesta metodológica diseñada para desarrollar la creatividad musical se basó en el empleo de técnicas y recursos de la música experimental y se caracteriza por estar compuesta de dos secciones:

- La sección de desarrollo de la solución, que consta de una fase inicial investigativa y de sistematización, contiene decisiones metodológicas respecto a instrumentos, técnicas y procedimientos de análisis de los datos recogidos; criterios organizativos y principios éticos, y, una etapa de desarrollo de componentes de la propuesta, que contiene objetivo general, objetivos específicos, contenidos teórico-prácticos, criterios de la enseñanza de la música, bases conceptuales, repertorio, medios de enseñanza, forma de organización, destrezas con criterios de desempeño, metodología aplicada en etapas (iniciación, diagnóstico, exploración, aplicación y síntesis), ejercicios propuestos según esas etapas.
- La sección de implementación, la cual consta equipamiento e instrumentos, contenidos y la guía de aplicación según las etapas: iniciación, diagnóstico, exploración, aplicación y síntesis.

El proceso de aplicación de la propuesta metodológica se considera favorable por su gran valor en el logro del objetivo general de la investigación. Las premisas tenidas en cuenta durante la aplicación de la propuesta en un programa concebido para ello,



se enfocan en guiar a los estudiantes a la experimentación con innovadoras estrategias didácticas: escucha, improvisación vocal, instrumental libres, notación e interpretación de partituras no convencionales instrumentalmente o con objetos sonoros, sin temer al error de afinación o de tempo, y prácticas interdisciplinarias; todo ello intencionalmente orientado a incentivar en los estudiantes la creación de sus propias producciones desde las posibilidades que brinda el trabajo colaborativo.

Los resultados obtenidos tras la aplicación de la propuesta metodológica revelan un incremento significativo en el nivel de dominios considerados para valorar el desarrollo de la creatividad musical. Los niveles pasaron de insuficiente en el diagnóstico, a muy bueno posteriormente, lo que permitió corroborar la hipótesis de partida que orientó el proceso investigativo.

Durante la investigación se alcanzó objetivos complementarios: desarrollo de la percepción estética del entorno: formas, sonidos y objetos; interpretación de emociones, sentimientos, imágenes y textos; y, el desarrollo de la colaboración y cooperación a partir del predominio de actividades de trabajo grupal para alcanzar un objetivo común; todo lo cual contribuyó a potenciar el desarrollo mental, emocional y de habilidades prácticas de los estudiantes, además de fomentar su inteligencia emocional y sus habilidades sociales.

La aplicación de la propuesta metodológica a través de la música experimental elevó de forma significativa el nivel de creatividad musical de los estudiantes de piano del Conservatorio Nacional “José María Rodríguez”. Además, tras consultar el nivel de percepción de creatividad musical adquirido a los estudiantes, en todos los casos expresaron que si existía un incremento, además de un alto grado de satisfacción con los contenidos aprendidos y los resultados obtenidos, lo que en ausencia de otras



variables explicativas permite concluir el efecto positivo de la propuesta metodológica, que determina que ésta contribuyó al desarrollo de la creatividad musical en los estudiantes del mencionado conservatorio.

SIGNIFICANCIA DE LOS HALLAZGOS

Los presentes hallazgos proveen un mejor entendimiento de los mecanismos por los cuales la música experimental puede promover la creatividad musical en estudiantes adolescentes, lo cual también podría impactar en el campo de la creatividad musical en otras áreas. Los hallazgos en las investigaciones revisadas apoyan la hipótesis que “si se aplica una propuesta metodológica basada en la música experimental, es posible contribuir al desarrollo de la creatividad musical en estudiantes de piano del “Conservatorio de Música José María Rodríguez”, mientras que privarlos de prácticas musicales que les permitan experimentar y crear su propia música podría inhibir este potencial creativo.

Específicamente, la investigación muestra que los estudiantes implicados en música experimental presentan un nivel alto en cada dominio que conforma la creatividad musical, especialmente en la originalidad, en donde se alcanzó el nivel óptimo de un 100% por parte de todos los estudiantes, el cual a su vez es el aspecto más relevante en cuanto creatividad musical. El presente estudio contribuye a un campo creciente de investigación que busca conocer cómo el hecho de producir música y arte interdisciplinario, impactan el desarrollo de la creatividad en los estudiantes además de fomentar la cohesión social entre pares.

LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN:

Debido al tamaño pequeño de la muestra de estudiantes participantes en este estudio, los hallazgos no pueden ser generalizados.



RECOMENDACIONES

Las investigaciones futuras referidas al estudio del objeto de la presente investigación, podrían construir, sobre la base de los criterios que aquí se proponen, una correlación al examinar a estudiantes en diferentes áreas geográficas, etnias, culturas y géneros musicales.

Además podrían realizarse estudios en adolescentes sin formación musical previa, puesto que no se requiere de conocimientos o experticia en el área de música por parte de los estudiantes, ya que la propuesta metodológica requiere de nociones básicas musicales las cuales se pueden instruir a la par del desarrollo del programa, debido a la ruptura que establece de reglas escolásticas que no se aplican en este proyecto.

Podría también ampliarse el estudio para determinar la relación de la música experimental y el desarrollo de la creatividad en general, no sólo de la creatividad musical en específico.

El hecho de que la vía para desarrollar la creatividad musical sea la música experimental, no debe suponer falta de coherencia, disciplina o concepto en la obra, puesto que experimentar, si bien busca diferentes perspectivas, sonoridades o estéticas, también debe contar con una secuencia lógica/conceptual que la guíe; es decir, poseer una finalidad estética justificada, ya que ésta es el principio del descubrimiento y creación artística. Por ello, se recomienda profundizar más en la perspectiva estética teórica que se incluye en el presente trabajo, pero en un curso de música más amplio, donde el estudiante tenga mayores posibilidades de profundizar en las diferentes concepciones musicales devenidas durante la historia



para favorecer una mejor comprensión en lo que incursiona y aplicarlo a sus propias obras.

Por otro lado, respecto a programas que fomenten la creatividad musical, si bien no se han encontrado en los niveles básico o de bachillerato, se conoce que en ciertos niveles superiores sí se desarrollan prácticas creativas de improvisación en música popular o de composición, las cuales se consideran de nivel avanzado, por lo que se recomienda implementar desde el inicio programas donde no influya el condicionamiento y prácticas repetitivas de reproducción que posteriormente dificulten o limiten el desarrollo de esta capacidad creativa, aunque sea de manera sencilla para así fomentarla desde los inicios.

Finalmente, se propone también el estudio experimental comparativo entre grupos que reciben prácticas de improvisación o composición tradicionales o populares, frente a la aplicación en el campo de música experimental.



REFERENCIAS

Abril, J. (2017). Didáctica para iniciar una clase. *Pedagogía de la música*, Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Maestría en Educación Musical, Cuenca, Ecuador.

Ament, V. (2013). *The Foley Grail, the art of performing for film, games and animation*. (T. & Group, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Burlington, Massachusetts, Estados Unidos: Focal Press.

Baek, J. (2009). *Creative Activities on musical Creativity, Music Aptitude, and Reading Ability of Young Children*. ProQuest, Ed. Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.

Belinche, D., & Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical* (1ra ed., Vols. 950-34-0370-7). La Universidad de la Plata. La Plata, Argentina.

Benguría, S., Martín, B., Valdés, M., Pastellides, P., & Gómez, L. (2010). *Investigaciones*. Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado 20 de febrero de 2017, de https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Observacion_trabajo.pdf

Bergstrøm-Nielsen, C. (1999). Intuitive Music and Graphic Notation: Two Musical Training Disciplines within Music Therapy Education and their theoretical Backgrounds. *Monografía en Musicoterapia de Aalborg University. N. 1*. Dinamarca. Recuperado el 02 de septiembre de 2018, de http://vbn.aau.dk/files/58411304/cbn_legno3uk.pdf



Britzman, D; & Gilbert, J. (2004). What will have been said about gayness in teacher education. *Teacher Education*, vol. 15 (1), (p. 93). DOI: 10.1080/1047621042000180004

Bueno, J. D. (2013). *Diseño curricular para la cátedra de piano complementario en los Conservatorios de Música del Ecuador, una propuesta metodológica*. (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca, Ecuador.

Callejón, M., & Pérez, T. (2 de junio de 2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento* (2), 392. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/459/392>

Cambiasso, N. (2012). La estética de John Cage y los orígenes de la música experimental. *Hipermedula.org*. Recuperado el 20 de septiembre de 2018

Díaz, Á. (2002). *Didáctica y currículum*. México: Paidós.

Educrea. (s.f.). Estilos y metodologías de aprendizaje. *Biblioteca Docente: Educrea*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, de <http://educrea.cl/estilos-y-metodologias-de-aprendizaje/>

Filimon, R. (2014). The value of contemporary music education and musical animation: education for music, education through music and therapy through music. *Review of Artistic Education: 127-132. George Enescu University of Arts, Center of Intercultural Studies and Researches. Romania*. Encontrado en <http://search.proquest.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/docview/1556447569?accountid=11311>



Galkin, E. (1988). *A History of Orchestral Conducting: In Theory and Practice*. Nueva York. Estados Unidos. (J. Zhunio, Trad.) *Press, Pendragon*. Recuperado

el 03 de noviembre de 2016, de https://books.google.com.ec/books?id=rz95Qpw41W0C&pg=PA243&lpg=PA243&dq=cheironomy&source=bl&ots=tugUPCitGp&sig=ViIjhi8IIM7T3R0u6tWKGm0UI&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwix4ZGORqvQAhUrxIQKHq6B_IQ6AEITjAL#v=onepage&q=cheironomy&f=false

Guevara, J. (2010). *Teoría de la música*. *Teoría*, pp. 6. Recuperado el 20 de septiembre de 2018, de https://www.teoria.com/articulos/guevara-sanin/guevara_sanin-teoria_de_la_musica.pdf

Hallam, S. (2015). *The Power of Music*. (U. C. London, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Great Britain, London, England: *International Music Education Research Centre*. Recuperado el 28 de junio de 2016, de <http://www.thelutonmusicmix.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Power-of-Music-Prof-Susan-Hallam.pdf>

Harper, Adam. (2015) «SYSTEM FOCUS EXPERIMENTAL MUSIC» *The Fader*. Recuperado el 16 de enero de 2018, de <http://www.thefader.com/2015/05/08/system-focus-experimental-music>.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (sexta ed.). México, México: *Mc Graw Hill Education*. Recuperado el 2017 de mayo de 2018

John, B., Cameron, L., & Bartel, L. (junio de 2016). *Creative Musical Play: An Innovative Approach to Early Childhood Music Education in an Urban Community School of Music*. (B. U. Music, Ed.) *ERIC, Institute of Education Science*, 15(3), 21-36. Recuperado el septiembre de 2018, de <https://eric.ed.gov/?id=EJ1104316>



Konami (Productor), & Station, K. (Dirección). (2014). *Metal Gear Solid V - Sound Behind The Scenes w/ Stefanie Joosten* [Película]. Yea Yong. Recuperado el 13 de diciembre de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=1i6hXG4wJvo>

Kotsoupidou, T., & Hargreaves, D. (2009). An Experimental Study of the Effects of Improvisation on the Development of Children's Creative Thinking in Music. (*Sciences, Ed.*) *Psychology in Music*, 37(3), 251-278. Recuperado el 01 de Septiembre de 2018, de <https://eric.ed.gov/?id=EJ848133>

Leung, J. (2016). *Improvisación en la música contemporánea*. Cuenca, Ecuador: FIMAC 2016.

Lozoya, E. (02 de mayo de 2009). *Mundo siglo XXI*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016, de <http://www.mundsigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v02/05/09.pdf>

Ministerio de Educación Chile. (22 de diciembre de 2013). *Cualidades del sonido*. *Educar Chile*. Recuperado el 13 de marzo de 2018, de: <http://m.educarchile.cl/portal/mobile/ficha-tematica.xhtml?id=223728>

Papalia, D., Wendkos, S., & Duskin, R. (2009). *Desarrollo Humano* (undécima ed.). (J. D. Ortiz, Trad.) México D.F, México: Mc Graw Hill.

Passanisi, A., Di Nuovo, S., Urgese, L., & Pirrone, C. (2 de junio de 2015). The Influence Of Musical Expression On Creativity And Interpersonal Relationships in Children. (*Elsevier, Ed.*) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 2476-2480. doi:10.1016/j.sbspro.2015.04.308

Poutiainen, Ari. (2012). Maintaining the individual potential through music education. The 5th international conference of intercultural arts education 2012:



design learning, University of Helsinki, Finlandia. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. Volume 45, 2012, Páginas 507–516. [doi:10.1016/j.sbspro.2012.06.588](https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.06.588)

Quezada, C; & Stuttgart, B. De izda a dcha. Alicia Amatriain. [Fotografía]. Recuperado el 8 de febrero, 2018 de <https://sautdebasque.wordpress.com/2017/10/30/gala-alicia-amatriain-donostia-bihotzean/>

Ryan, T., & Brown, K. (2012). Musical Creativity: Measures and Learning. *Journal of Elementary Education*, 22(2), 105-120. Recuperado el 25 de junio de 2016, de http://pu.edu.pk/images/journal/JEE/PDF-Files/Article%20No.%208_V22_2_12.pdf

Tinkle, A. (2015). Experimental music with young novices: Politics and pedagogy. *Leonardo Music Journal* 25(1), 30-33. The MIT Press. Project MUSE database. EEUU.

Sanguinetti, L. (2014). Listening through the noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music. (*U. Plata, Ed.*) Recuperado el 20 de septiembre de 2018, de <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/download/2091/4342/>

Schafer, M. (1967). *Limpieza de Oídos*. Revisado el 04 de marzo, en <http://cursosvirtuales.cfe.edu.uy/semipresencial/file.php/1/03/Segundo86/327TExpMus2/lect/schafe.pdf>

Schafer, M, 1975. *El Rinoceronte en el Aula*. El Argonauta. Encontrado el 04 de marzo. ISBN: 978-987-611-208-6, en <https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj0ISLwMLLAhWKWh4KHUVvA2MQFggbMAA&url=https%3A%2F%2Fdocs.google.com%2Fdocument%2Fd%2F1Mt>



[iEWOq_iyaVLKZa_YFhDw1ccBEAtUVfrzyX3JngPVg%2Fedit%3Fhl%3Den
US&usq=AFQjCNG_S9ttu8vEvja3u_oLjR-ItMqeRA&sig2=CyX5zL](http://www.senplades.gob.ec/encuesta.php)

Senplades. 2007. PLAN NACIONAL DEL BUEN VIVIR. Revisado el 29 de diciembre de 2015. *Senplades*. Encontrado en: <http://planbuenvivir.senplades.gob.ec/encuesta.php>

Sordahl, S. (2013). Experiential engagement in experimental music and alternative education. *ProQuest*. Dissertations & Theses Global. Recuperado el 23 de octubre de 2016, de <http://search.proquest.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/docview/1366073603?accountid=11311>

Stockhausen, K. (1971). *Intuitive Music*. (pp. 113-125). Londres: *Allied Artists*. (Transcrito de conferencia filmada. [Conferencias y Entrevistas])

Stockhausen, K. (s.f). *From the seven days (poems)*. *Silakka*. Recuperado el 18 de septiembre de 2016, de <http://silakka.fi/kuva/materials/From%20the%20seven%20days.pdf>

UNESCO. Educación Para Todos. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/efa-goals/>

Universidad para la Cooperación Internacional (s.f). Recuperado el 23 de diciembre de 2016, de www.ocipfg.com/Repositorio/MATI/MATI-12/Unidad-03/lecturas/1.pdf

Urías, G. (2017). Taller de tesis III. Clases (notas), Universidad de Cuenca, *Maestría en Educación Musical.*, Cuenca, Ecuador.



Urías, G. (2017). Operacionalización de variables [Gráfico], Taller de tesis III. Universidad de Cuenca, *Maestría en Educación Musical.*, Cuenca, Ecuador.

Valle, A. (2012). La investigación pedagógica. *Otra Mirada*. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

Vangelis (2007). Grecia. *The Conquest of Paradise*. Recuperado el 23 de diciembre de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=WYeDsa4Tw0c>

Varela, (2004). *Búsqueda Musical Y Confrontación Sobre La Música Experimental En Los Inicios Del Nuevo Del Siglo*. Google Books. Recuperado el 04 de marzo de 2016, en: https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=nj7LlgoAi_oC&oi=fnd&pg=PA37&dq=pauline+oliveros+m%C3%BAstica+experimental&ots=vyuKk7W17&sig=3TUpb0_TKswTkDElvT8H5VYlxf8

Webster, P. (2003). What do you means, "Make my music different?" Encouraging extensions and revision in children's music composition, in M. Hickey (Ed.) *Why and how to teach music composition: A new horizon for music education*. pp. 55-65. Reston VA: MENC, *The National Association for Music Education*. Trad. Zhunio, J.

Webster, P. (2003). What do you means, "Make my music different?" Encouraging extensions and revision in children's music composition, in M. Hickey (Ed.) *Why and how to teach music composition: A new horizon for music education*. pp. 55-65. [Gráfico] Reston VA: MENC, *The National Association for Music Education*. Trad. Zhunio, J.

Webster, P.R. (1994). Measure of creative thinking in music, Administrative Guidelines. (Unpublished Manuscript). Recuperado el 23 de enero de 2017 de <http://peterwebster.com/pubs/Brief%20Description%20of%20MCTMII.pdf>



ANEXOS

- Fases de investigación
- Sílabo
- Evaluación de diagnóstico
- Entrevista al jefe de área
- Entrevista objetiva sobre creatividad musical – estudiantes
- Entrevista subjetiva sobre percepción del curso – estudiantes
- Planificaciones de clases
- Informes de clases
- Test de medición de creatividad musical en adolescentes
- Autorizaciones del conservatorio para realizar investigación.
- Evidencias



Anexo 1: Fases de Investigación

Fases de la investigación	Análisis de necesidades	Desarrollo de la solución (Creación del modelo educativo con elementos experimentales)	Implementación	Evaluación	Producción de documentación y principios de diseño
Medios deificación del proyecto	Estudio sobre las necesidades para fomentar la creatividad musical. Examen de diagnóstico sobre la creatividad musical actual. Lista de inscripción y asistencia	Planificación de la propuesta metodológica que incorpora música experimental en el desarrollo de las clases. Material didáctico.	Aplicación de la propuesta en el aula de clases	Evaluación por parte de los involucrados (estudiante, profesor)	Informe final



<p>Guía de preguntas para la Investigación</p>	<p>¿Cuáles son los pros y los contras de la propuesta metodológica para desarrollar la creatividad musical? (encontrados en el desarrollo del proyecto)</p> <p>¿Cuáles son las estrategias eficaces para desarrollar la creatividad musical?</p> <p>¿Cuáles son las características de los estudiantes que van a incorporar el modelo?</p>	<p>¿Cuáles son las estrategias que pueden ser aplicables?</p> <p>¿Cuáles son los materiales didácticos que pueden desarrollar los distintos contenidos?</p> <p>¿Cuáles son los objetivos de aprendizaje para la intervención?</p> <p>¿En qué medida el diseño propuesto cubre las necesidades para el desarrollo de la creatividad musical de los estudiantes?</p>	<p><u>Relación estudiante – modelo experimental:</u> ¿se percibe el aumento en el nivel de creatividad en los estudiantes en cada una de las clases? ¿Las propuestas pedagógicas son un recurso que les sirve para entender los contenidos?</p> <p><u>Interacción entre estudiantes:</u> ¿se logra fomentar el</p>	<p><u>Reacción:</u> ¿cómo se siente el alumnado con la aplicación de la propuesta de música experimental? ¿Cómo percibe el profesor el desarrollo de la creatividad musical al aplicar la propuesta?</p> <p><u>Aprendizaje:</u> ¿mejora el desarrollo de la creatividad musical del alumnado con la propuesta planteada? ¿La propuesta de elementos de música experimental permite ampliar los contenidos desarrollados en las demás asignaturas?</p>	<p>¿Cuáles son los niveles de creatividad alcanzados posteriormente a la aplicación de la propuesta metodológica para desarrollar la creatividad musical?</p> <p>¿Cuáles son los rasgos diferenciales de niveles de los estudiantes previos a la aplicación de la propuesta metodológica basada en elementos de música experimental para desarrollar la creatividad musical</p>
--	--	--	--	---	---



	<p>¿Cómo se adecúan la propuesta a estudiantes de diferentes niveles de educación?</p> <p>¿Cuáles son las herramientas didácticas eficaces que desarrollan la creatividad musical en los estudiantes?</p>		<p>aprendizaje colaborativo entre los estudiantes con la propuesta de música experimental?</p> <p><u>Relación</u> <u>profesor/a</u> – <u>modelo</u> de <u>música</u> <u>experimental</u>:</p> <p>¿Se lograría hacer buen uso de recursos tecnológicos al momento de la aplicación de la propuesta?</p>		<p>comparados a los posteriores a esta aplicación?</p>
--	---	--	--	--	--

Técnicas	Análisis documental (profesores)	Análisis contextual	Estudio de caso Evaluación formativa	Evaluación: Cuestionarios.	Procesamiento y análisis de datos. Por
----------	----------------------------------	---------------------	---	-------------------------------	--



de Recogida de datos	Cuestionarios (estudiantes)	Revisión de expertos (docentes)			observación: ficha de observación. -Por pruebas: 20 preguntas de conocimiento teórico, valores inter e intra personales, preguntas cerradas.
Descripción de la fase	Este análisis se lo hará a partir de las investigaciones realizadas anteriormente sobre el uso de las diferentes propuestas que trabajan con música experimental, en el contexto universitario, en un intento de mejorar y optimizar los procesos de enseñanza-aprendizaje centrados en el estudiante, así como a fomentar el desarrollo de su creatividad musical. Se realizará una	Tras partir de un marco teórico exhaustivo, se propondrá una estrategia para integrar la propuesta. Se construirán los	Tras el diseño de la propuesta aprobada por expertos, se llevará a cabo su implementación mediante un estudio de caso previamente definido. En esta etapa se tomará a los estudiantes una evaluación formativa para determinar si entienden los contenidos con el uso	Después de la puesta en práctica del estudio de caso, se realizará la evaluación de la propuesta implementada. Este proceso se efectuará a partir de un análisis comparativo que integre los elementos de creatividad musical considerados en este estudio en una evaluación que mida los	La evaluación conlleva a identificar los principios de diseño de la estrategia para la integración de la propuesta de elementos de música experimental.



	<p>encuesta a los estudiantes para conocer su motivación, su nivel de seguridad, y finalmente una evaluación que determine su creatividad musical previa a la aplicación de la propuesta. Además se realizarán entrevistas a los docentes para conocer qué herramientas utilizan normalmente que apoyen el desarrollo de la creatividad musical y establecer qué se puede hacer para que sus clases sean más interactivas.</p>	<p>materiales didácticos necesarios y acordes a cada asignatura, en función del diseño propuesto.</p>	<p>de diferentes materiales didácticos. Además, se observará el grado de participación de los estudiantes. Finalmente como conclusión de las clases, se impartirá un concierto en donde se realizará la evaluación final del desarrollo de la creatividad musical en los estudiantes.</p>	<p>niveles de creatividad en los estudiantes, en dos grupos, con resultados comparativos de las características: antes y después de la aplicación de los procedimientos de música experimental, para lo cual se realizará una escala valorativa de los elementos que conforman la creatividad musical: amplitud, flexibilidad, originalidad y sintaxis. En donde, cada elemento se medirá en base al test MCTM II.</p>	
--	--	---	---	--	--



Anexo 2: Sílabo

	CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA “JOSÉ MARÍA RODRIGUEZ” Cuenca – Ecuador 2016
PERIODO ACADEMICO	Enero - Abril 2017
ASIGNATURA	Optativa II Experimentación Sonora
CARRERA	Música
NIVEL	Técnico III y estudiantes extra escolares.
EJE DE FORMACION	Optativa
MODALIDAD	Presencial
PROFESOR	Mgst (c) Jessica Zhunio

DESCRIPCION

La asignatura de **música experimental** tiene como propósito brindarle al estudiante los conocimientos básicos de la música, sus cualidades: altura, duración, timbre, intensidad por medio de la escucha activa y la experimentación,



así como también los recursos usados para el aprendizaje e interpretación de instrumentos varios en el contexto experimental.. Otros factores ambientales incluirían: proveer tiempo y recursos, desarrollar experticia, dar retroalimentación positiva y constructiva sobre el trabajo o tarea, fomentar un espíritu de juego o experimentación, proveer una mezcla de estilos y ambientes con oportunidades para interacciones grupales, y así generar un lugar seguro para toma de riesgos, así como la autoconfianza para la ejecución de un instrumento o una composición en público, además permite la libre elección en tareas o deberes que promueve en los estudiantes una motivación intrínseca. Las tareas inician en una forma muy simple y aumentan su complejidad en una forma progresiva, en términos de comportamiento divergente.

Cualidades del sonido, exploración en el cuerpo, objetos sonoros, improvisación, composición, ejecución, interdisciplinariedad.

PRE-REQUISITOS		CO-REQUISITOS	
Asignatura	Código	Asignatura	Código
		Apreciación Musical	
<p>OBJETIVOS</p> <p>Objetivo(s) general(es): Contribuir al desarrollo de la creatividad en estudiantes del I ciclo de la escuela de Artes musicales.</p> <p>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Aprender los fundamentos teóricos del sonido y la música. 2. Interpretar una obra individual y grupalmente. 3. Componer una obra con notación musical propia y su análisis musical respectivo. 			



RESULTADOS O LOGROS DE APRENDIZAJE	INDICADORES	SITUACIONES DE EVALUACION
<ul style="list-style-type: none"> - Aprender los fundamentos teóricos del sonido y la música - Interpretar una obra individual y grupalmente. - Componer una obra con notación musical propia y su análisis musical respectivo - Planificar correctamente el uso de recursos y la administración de un proyecto de sonorización para visuales. 	<ul style="list-style-type: none"> - Audición e interpretación de segmentos de paisajes sonoros, composiciones experimentales en base a las cualidades de la música. - Explora y registra notación musical propia en base a las cualidades de la música (altura intensidad, duración, timbre, armonía, textura, intervalos) - Maneja adecuadamente conceptos teóricos como prácticos para el análisis y producción de música experimental. 	<ul style="list-style-type: none"> - Evaluación en registros escritos así como en vídeo de las cualidades de la música tanto en ejecución como en audición. - Evaluación acerca de la planificación que envuelve un proyecto grupal como individual de notación experimental para toma de decisiones. - Prácticas en clase y un proyecto final de diseño y composición que demuestren la destreza en el uso de recursos de la música experimental así como de las técnicas aprendidas en clase.



<p>- Usar adecuadamente las herramientas de grabación, edición en un ambiente de post producción para medios visuales.</p>		
--	--	--

SESION	CONTENIDOS	ESTRATEGIAS DE APRENDIZAJE
<p>1 Sábado 14/ENE</p>	<p>Introducción a la asignatura de “Música Experimental” FASE DE EXPLORACIÓN INICIAL</p>	<p>Charla introductoria y descripción general de la asignatura, dinámica de la clase y sistema de evaluación. Evaluación diagnóstica: inicial de conocimientos de cualidades, conceptos: armonía, forma, intervalos. Edades. Formación musical previa. Nivel socioeconómico. Ciudad de nacimiento. Ciudad de vivienda. Constitución familiar. Sexo y género. Conocer: audición, identificación - ejecución en cuerpo, instrumentos.</p>



		Explicación de cualidades musicales.
2 Sábado 28/ENE	Exploración, etapa de concreción.	Análisis de audición del día: sonidos extraños: agudos: graves: largos: cortos: rápido/lento, fuertes/ suaves, timbres: Improvisación en base a emociones, historias, narrativas (proyecto: análisis de cualidades.) Interpretar en grupos de 3 el piano. Previa a la interpretación: explicación de análisis de cualidades. Exploración de objetos sonoros y sus recursos.
3 Sábado 04/FEB	Aplicación de recursos experimentales teórico - prácticos	Interpretación de ideas musicales con objetos sonoros con su explicación de cualidades. Interpretación a la par de un vídeo con instrumentos creados e instrumentos tradicionales (Foley). Improvisación. (Vídeo



		aplicación de sonidos de solid snake). https://www.youtube.com/watch?v=1i6hXG4wJv <u>o</u>
4 Sábado 11/FEB	Aplicación, etapa de improvisación y de dirección.	Consolidación de proyectos de foley de la clase anterior. Aplicación etapa de improvisación: Ensamble. Escucha del otro. Cerrar ojos: interiorizar. Interpretación de obras de Stockhausen: textos y gráficas. http://silakka.fi/kuva/materials/From%20the%20seven%20days.pdf Diálogos o discusiones para interpretación. Aplicación de la Cheironomía ⁸ como práctica de dirección de ensamble.
5	Aplicación, etapa compositiva y de ejecución.	Relajación. Percepción Profunda: texturas y sonidos. Introducción a

⁸ Cheironomy (or Chironomy) is the use of hand signals to direct vocal music performance. Whereas in modern conducting the notes are already specified in a written score, in cheironomy the hand signs indicate melodic curves and ornaments.



Sábado 18/FEB		la respiración. Aplicación etapa compositiva. Composición de partituras no convencionales (gráficas y tridimensionales), ejecución grupal. Cheironomía con cuerpo para la ejecución del otro. Ejecución con piano y voz. Individual y en grupo.
6 Sábado 4/MAR	Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad Interpretación.	Selección de un tema narrativo, histórico, psicológico para realización de proyecto. Lectura de notación gráfica o no convencional. Recursos: paisajes sonoros, instrumento. Ejecución. Individual y en grupo.
7 Sábado 18/MAR	Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad Danza	Selección de un tema narrativo, histórico, psicológico para realización de proyecto. Recursos: paisajes sonoros, instrumento. Ejecución. Individual y en grupo. Buscar equipos con bailarinas.



8 Sábado 25/MAR	Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad Danza.	Selección de un tema narrativo, histórico, psicológico para realización de proyecto. Recursos: paisajes sonoros, instrumento. Ejecución. Individual y en grupo. Conformar grupos con bailarinas.
9 Sábado 01/ABR. NOCHE	CONSOLIDACIÓN Examen práctico en grupos en vivo.	Evaluación Teórico-Práctica. Composición grupal de obras, su intercambio entre grupos y Ejecución grupal de una obra entregada en notación (resolución de problemas sumada con danza contemporánea).

RECURSOS

Salón de clases.

Escritorios y sillas, pizarrón, proyector infocus, marcadores y borrador.

Audífonos, proporcionados por el estudiante.

CRITERIOS PARA LA ACREDITACIÓN DE LA ASIGNATURA

Esta asignatura se calificara sobre 100 puntos divididos en un primer aporte que suma 30, el Interciclo sobre 20, un segundo aporte que suma 20 y un examen



final sobre 30 puntos. Los aportes consistirán en actividades de lectura, análisis e investigación relacionados a aspectos revisados en clase con el propósito de reforzar los conocimientos adquiridos por los estudiantes y poniéndolos en uso en situaciones prácticas.

Sesión	Contenidos	Evaluación
1	Introducción a la música experimental y de cualidades del sonido.	Práctica 4 pts.
2	Exploración, etapa de concreción.	Teórica - Practica 4 pts.
3	Aplicación de recursos experimentales teórico - prácticos	Teórico - Practica 4 pts.
4	Aplicación, etapa de improvisación y de dirección.	Practica 4 pts.
5		Teórico - Practica 4 pts.
6	Aplicación, etapa compositiva y de ejecución.	Práctica 3 pts.
7	Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad Interpretación.	Práctica 3 pts.
8	Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad	Práctica 4 pts.
9	Danza	



Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad	Evaluación Teórico-Práctico 20 pts.
Danza.	TOTAL: 50 pts.
Examen de Interciclo: Entrega del proyecto final.	

REFERENCIAS:

Stockhousen, K. (15 de febrero de 1972). Intuitive Music. Londres, Reino Unido. Recuperado el 25 de febrero de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=ywx49Qf5bW4>

Schafer, 1967. Limpieza de Oídos. Revisado el 04 de marzo, en <http://cursosvirtuales.cfe.edu.uy/semipresencial/file.php/1/03/Segundo86/327TExpMus2/lect/schafe.pdf>

PROFESOR

Mgst (c) Jessica Zhunio

RECTORA

Mgst. Valentina León



TEXTOS

Música Contemporánea

Lo contemporáneo en la historia de la música ha sido un proceso cíclico, mientras una generación propone un cambio de pensamiento, acciones, paradigmas, la época anterior ya lo había hecho. Como claro ejemplo tenemos a compositores como Bach, quien al ser un innovador en un tiempo, fue dejado de lado por lo contemporáneo, sin embargo en el desarrollo de la historia, Schoenberg, Stravinsky y Hindemith han recurrido en tributo a su maestro proveniente del barroco. (Keller, 1955)

A pesar de las diferentes concepciones, y de la búsqueda incesante de una resolución por determinar qué es lo contemporáneo, sus representantes mostraron que la música se convertía en contemporánea, cuando una vida musical ha cesado. Entonces el término de música contemporánea, está en el fondo de un término que nace en contra de la inclinación del público a escuchar lo moderno.

Generalmente se ha dado por una ruptura entre eras que se encuentran muy cercanas, sin embargo en la actualidad la crisis actual ha emergido muy temprano, puesto que su expresión predecesora aún sigue muy viva entre compositores, intérpretes y escuchas. En definitiva la música contemporánea hace referencia a estilos nuevos, a una creación con valores inciertos, pero que al mismo tiempo son fenómenos históricos inevitables, y por ende toda la música que representa una época es contemporánea. (Ibidem)

Por ejemplo, uno de los factores más importantes dentro de la música escolástica, es el ritmo constante, sin embargo hoy en día se ha roto esa estructura, al ampliar o reducir ese pulso de tempo constante que estuvo presente hasta finales del siglo XVI, en donde la música era fluida. Actualmente en la música contemporánea se ha retomado ese principio aunque con variaciones en cuanto al golpe inicial y el pulso que no siempre es a tiempo, así como también los patrones complejos se ejecutan al mismo tiempo. (Murphy, 1951)

Las causas principales para que las personas no entiendan o aprecien esta nueva música es que no están familiarizados con ella, y la dificultad de racionalizar sus nuevos implementos técnicos, sin embargo, esto puede superarse con inteligencia y perseverancia. (Ibidem)



Para poder realizar una definición del concepto de lo contemporáneo sólo se podrá realizar al considerar el tiempo presente, sin embargo para validar el criterio de este tipo de música, hay que comprender que así como no podemos disfrutar de toda la música clásica, tampoco podría esperarse un panorama absoluto de la música nueva, he ahí el criterio de selectividad.

Ahora bien, para poder asimilar este tipo de música, la idea es visualizar el uso nuevo de la disonancia, melodías, ritmos y formas, en base a un análisis. La disonancia por ejemplo, debería ser vista como una tensión que busca la resolución, y no como ruido.

De la misma forma en el caso del manejo de la melodía, que no se rompe, sino que simplemente muestra una nueva canción, siempre con un significativo subjetivo del término. En cuanto al ritmo, en cambio, debido a la ruptura del pulso, las irregularidades para poder ser asimiladas, podrían asociarse a la rudeza del océano, así la música se organiza con sus mismas características tradicionales las cuales al ser escuchadas en conjunto producen un efecto muy interesante a través de este análisis acústico holístico. (Íbidem)

Entonces, la finalidad de la música contemporánea se definiría como la búsqueda de nuevos modos de expresión creativos basados en la libertad de reglas impuestas en las obras musicales tradicionales, por ende esta música debe ser **juzgada en por su poder de comunicación, expresividad, sinceridad y su competencia técnica.**

Dentro de esta concepción contemporánea se han escogido tres vertientes específicas: música experimental, música intuitiva y paisajes sonoros.

Música Experimental

Daniel Varela en su libro “Búsqueda musical y confrontación sobre la música experimental en los inicios del nuevo del Siglo” expone que la música experimental (derivada de lo contemporáneo) busca nuevas sonoridades a través de la ruptura de los convencionalismos, y queda muy claro que el objetivo no es para nada comercial ni pretende ofrecer entretenimiento.

Como el representante más emblemático de este género, tenemos a John Cage (1912-1992), trabajó con la percepción del sonido, su más reconocida obra 4’33” que inició con la apreciación del silencio en el discurso musical. Posterior a estas propuestas se ha iniciado ya un bagaje en este ámbito, en donde los discursos son



compartidos, innovados, variados, y generan un lenguaje propio (Varela, 2004).

Dentro de los paradigmas creativos, que determina Varela tenemos: minimalismos, ruidismo, rock progresivo y experimental, arte sonoro, instrumentos inventados, improvisación, composición, ecología sonora, espacio acústico natural, integración estilística, lenguajes heterogéneos, estéticas de la apropiación y música electroacústica experimental (Íbidem).

Minimalismo

Generado en los años 60's, se refiere a las formas de entender al sonido y a la música como una expresión del detalle. Uno de sus predecesores fue Erik Satie, quien compuso 840 repeticiones de un pentagrama generó un movimiento radical que desde entonces se enfocaría a la exploración en la restricción extrema de recursos sonoros, produciendo que muchas obras cortas sean explotadas con un limitado uso de instrumentos, dando como resultado la reducción de la variabilidad tímbrica y la inclusión del silencio como un recurso con gran potencial, sus representantes principales fueron Philip Glass y Steve Reich. (Íbidem)

Ruidismo

En cuanto al ruidismo, éste puede aludir a los sonidos que causan incomodidad en el escucha, pero según Luigi Russolo en el "Arte de los Ruidos", lo describe como una manifestación con el poder de devolvernos la vida, y según Balilla Patella, llevaba a la disolución de ritmo, armonía y melodía con el fin de producir enarmonía de formas muy creativas, al usar incluso los sonidos propios de una sociedad industrializada, que denota esa evolución y ruptura con un pasado pastoril. Sus principales representantes son Edgar Varése, Henry Cowell, quienes ya empezaron a integrar sonidos electrónicos o mecánicos. (Íbidem)

Rock Progresivo y Experimental

Éstas usaron herramientas para elaborar análisis y alcanzar una mejor valoración de este género, pues buscaron como fin la oposición al uso comercial y de entretenimiento, e introduciéndose a la exploración de música instrumental a través del virtuosismo o de innovar las técnicas de ejecución. (Íbidem)

Arte Sonoro



En cuanto al Arte Sonoro, siguiendo la línea de Cage, elimina la diferenciación entre sonido y ruido, y además empieza a incluir elementos rechazados por la música tradicional. Entonces el arte sonoro así como el arte visual, empiezan a desarrollarse con nuevas connotaciones, en donde la sala de conciertos deja de ser el espacio único para interpretar música, sino que sale de la interpenetración de medios y disciplinas, cuyo fuerte se basará en el concepto de la obra que busca la reacción del sonido al ambiente y viceversa. Sus principales compositores fueron Paul Panhuysen, y Akio Suzuki. (Íbidem)

Improvisación

Por otro lado, una de las metodologías que se ha aplicado ha sido el desarrollo de la improvisación, cuya idea base es la de generar un suceso irreplicable y efímero, como uno de sus precedentes encontramos al jazz, blues, a obras barrocas, o incluso al flamenco. Por otro lado, surgieron tendencias que giran en torno a la academia, y que surgen de los descubrimientos de la aleatoriedad y del teatro instrumental, mediante la exploración no convencional de instrumentos con medios electroacústicos. (Íbidem)

Composición

Otro de los enfoques que ha de tratar la música experimental es la composición, que empezó a cobrar un sentido con mayor creatividad a partir de Cage, en donde los espectadores se relacionan directamente con la obra, escogiendo a dónde poner atención. Además, Cage promovió un modelo de ejecución anti-jerárquico y que promueve la independencia creativa, y a pesar de que estos modelos buscan romper esos paradigmas tradicionales, éstos deberían ser asimilados para generar obras con mayor carácter y análisis. (Íbidem)

Ecología sonora

A partir de los conceptos de Murray Schafer se empezaron a generar propuestas musicales que consideran el medio ambiente. Se ha dado una especie de debate sobre la conveniencia o no de un mundo sonoro opuesto al rugir de las ciudades y los peligros de un pensamiento ecológico radical como si se tratara de silenciar al resto del mundo. La vivencia de los viajes puede resultar diferente según se trate de una vivencia con el paisaje o con culturas propias o ajenas. Hasta hace unos pocos años, no era posible pensar en una discusión musical capaz de concentrarse solo en los



sonidos de la naturaleza, y desde allá abrir un mundo de oportunidades para la creación y el debate sobre la condición sonora del mundo en el que vivimos. (Íbidem)

Integración estilística. Lenguajes heterogéneos.

Debido a las aportaciones del posmodernismo, podemos disponer de toda la historia de la música al alcance de la mano, gracias al desarrollo de medios de difusión masiva y a la modificación de construcción de bienes culturales. Lo que a principios del siglo XX era exclusivo de viajeros, se hace accesible en una tienda de discos documentales de tv, bibliotecas o reproducción digital en nuestros tiempos de internet. Casi cualquiera puede conocer las músicas que sean de su interés con solo buscar un poco. Este fenómeno se ha dado con gran claridad en algunas escenas musicales iniciadas alrededor de los ochentas. Lo que generó una gran combinación de géneros que conviven entre sí. (Íbidem)

Estéticas de apropiación plunderphonia y bandejas giradiscos.

El paradigma del acceso a la información sonora son sus medios de reproducción: bandejas giradiscos, reproductores de cds, discos, cassettes, radios o cualquier tipo de registro sonoro. Estos soportes de reproducción podrían haberse convertido en instrumentos de música al ser utilizados con un sentido de modificar, alterar y regenerar los sonidos pregrabados. Esta forma de “mejorar el original” llevó a considerar la música preexistente como cualquier oro material sonoro capaz de ser modificado, como procedimientos propios de la historia de la música concreta o electroacústica. Mediante una aproximación a la música de laboratorio, el acceso a las nuevas formas y más baratas de reproducción sonora ayudó a que se gestaran otras propuestas creativas capaces de revistar toda la historia de la música. La sobreabundancia de acceso a la información ha hecho que coleccionistas de discos que también son músicos, generen su propia manera de combinar sonidos de modo infinito al tomar todo tipo de colores de grabaciones de cualquier momento histórico o cultura. (Íbidem)

Músicas electroacústicas experimentales

La accesibilidad de la producción de instrumentos híbridos análogos- digitales, samplers, sistemas con inteligencia propia hizo posible que cada autor se identificara con los medios y procedimientos que mejor lo representaban. Para esta elección,



necesariamente, el compositor ocupa un espacio ideológico, pues articula conocimiento, afectos y valores. Con el argumento de no ignorar los aspectos físicos del sonido, algunos pasan semanas en el diseño de sonidos y planes formales que intentan predecir una pieza en fracciones de segundo, en donde consideran a los medios como libertadores de su compromiso con los instrumentistas ineptos. El problema excede la crítica sobre si la música concreta es referencial figurativa o cinematográfica. Mientras se critica a la música interactiva de reproducir la situación de ejecutar instrumentos tradicionales, el exceso pseudocientífico propone el cálculo milimétrico de una obra en forma micro (sonido) y macro (forma) estructural. La integración de recursos varía según los criterios y la ideología de cada autor: y puede permitirse la referencia, lo abstracto y lo narrativo, el ruido junto a los fragmentos melódicos. (Íbidem)

A pesar de lo multiforme de las búsquedas en décadas recientes, Muchos artistas tienen un lazo en común, la idea de ignorar los límites arbitrarios impuestos por las corporaciones (programas teatrales, subsidios, prensa). Un ejercicio crítico más allá de los géneros, lo lenguajes, y las técnicas frente a las imposiciones de un mercado que siempre dicta las buenas costumbres según las preferencias del consumidor. En el idioma inglés norteamericano hay una apreciable diferencia entre las palabras “artista” y “entertainer”. En la actualidad hay una sobreabundancia de eventos que confunden estos términos y que programan supuestas culturas “avanzadas” que solo generan situaciones de entretenimientos más o menos sofisticadas. Este tipo de pensamiento podrían llevarnos al terreno de la mera especulación estética, a un supremacismo formal o incluso de considerar la música como una forma de sofisticado entretenimiento. El paradigma del artista como ser consciente de su entorno y responsabilidad histórica” tiene problemas.

La crítica de los modelos estéticos vigentes, atención a regionalismos, “corrección política” generan panfletos o chauvinismos de países o géneros de modo abierto o de formas sutiles envueltas en diferentes teorías conspirativas sobre la industria musical. La historia individual, el contexto y las elecciones personales dejarán una música que refleje identidad y responsabilidades personales. La combinación de todos estos factores seguirá haciendo que un artista o una obra puedan ser consideradas experimentales sin temor a usar banalmente ese adjetivo.



(Íbidem)

Música Stockhousiana – Intuitiva

Stockhausen, en su conferencia *Intuitive Music*, (Música intuitiva) expone acerca de los límites a los que estamos sometidos dentro de la música tonal, tradicional, debido a las reglas que la componen, no hay libertad, ni improvisación absoluta, y por ende, al ser netamente reproductiva y no productiva, genera que no haya mentes abiertas a escuchar, puesto que cada uno quiere resaltar como protagonista de la ejecución, en donde impera el pensamiento egocéntrico, lo que da como resultado una mala comunicación musical. (Stockhausen, 1972)

La solución propuesta por Stockhausen, es convertirse en un radio receiver, (receptor), sujeto que interpreta una obra intuitivamente, sin pensar, sino que se deja llevar por su intuición. Éste receptor, combina la escucha activa de los demás intérpretes dentro de un conjunto, con su interpretación a través de emociones, sentimientos, ideas, pensamientos, con la finalidad de expresar la humanidad, despertar la consciencia sonora, en donde el intérprete es al mismo tiempo espectador, y en base a la improvisación y experimentación genera algo nuevo.

(Íbidem)

Paisaje Sonoro

Hace referencia a un sonido o una combinación de ellos, en cuanto a la física acústica del medio ambiente que consta de sonidos naturales incluidos animales y vocalizaciones y sonidos creados por seres humanos y origen mecánico. El primer paisaje sonoro o soundscape fue realizado por Walter Ruttmann, mediante una interrelación entre la práctica cinematográfica con la radio. “La vida cotidiana tiene una banda sonora, si no la escuchamos es porque ya estamos acostumbrados a oírla” (Pelinski, R).

Con la llegada del magnetofón y de las grabadoras portátiles, estos sonidos cotidianos dejaron de pasar desapercibidos para comenzar a ser grabados, escuchados, transmitidos y adquirieron valores insospechados tanto en la música como en el medio radiofónico y cinematográfico. “cuando el ruido deja de ser ruido para transformarse en paisaje sonoro”. (Schafer, 1967)



Lo que denominamos como “ruido” son en realidad sonidos a los que estamos acostumbrados y a los cuales no prestamos atención. El término paisaje sonoro “soundscape” deriva de término paisaje terrestre “landscape”. Los paisajes sonoros están formados por sonidos que describen o dan sentido a un lugar, a un espacio en específico que puede ser una ciudad, una comunidad, una calle, una casa, etc. Estos sonidos a su vez se conforman o se nutren de las actividades que realizan los habitantes de dicho espacio. Estos sonidos suelen pasar desapercibidos para dichos habitantes ya que están acostumbrados a oírlos y no a escucharlos. (Íbidem)

“Estos sonidos pueden expresar la costumbre de un pueblo, arquitectura local, vestimenta, a tal punto que pueden ser reconocidos y distinguidos por su paisaje sonoro. Lamentablemente desde la revolución industrial hay cada vez una mayor cantidad de paisajes que bien han desaparecido o han desaparecido en una nube de ruido homogéneo” Barry Truax. (Íbidem)

El sonido no solo consiste en lo que escuchan los oídos también posee una naturaleza física con lo cual uno es capaz de tocar el sonido. Evelyn Gleinne. Esto se vió con mayor claridad después de un experimento que en 1660 realizó el inglés Robert Boyle, el cual mediante un hilo suspendió un reloj en una cámara de vacío, dejó que sonara el despertador y comprobó que el timbre no se escuchó, después dejó entrar un poco de aire y empezó a oír el timbre, lo que demostró que el sonido requiere de un medio en el que se puedan transmitir las vibraciones. El mundo que nos rodea vibra, con cada sonido que se produce. Por lo tanto, el sonido es un fenómeno físico producido por la vibración de un cuerpo, pero también que el sonido es una sensación fisiológica a la cual responde nuestro cerebro. (Íbidem)

El oído a diferencia de los otros órganos sensoriales, está expuesto y es vulnerable. El ojo puede ser cerrado a voluntad, mientras el oído siempre está abierto, capta todo lo que suena en todas direcciones. Su única protección es un elaborado sistema psicológico que filtra los sonidos indeseables para permitir que nos concentremos en aquello que realmente deseamos escuchar. Al multiplicarse las fuentes sonoras de nuestro ambiente acústico el oído podría dejar de ejercer el derecho del cese de los sonidos desagradables y concentrarse en los que importan. Actualmente como señalan Marshall y McLuhan vivimos en una época de implosión, una gran cantidad de sonidos abrumadores. Nos vemos entonces en la necesidad de preparar



programas de estudios interdisciplinarios que saquen la música de la pequeña valija en la que los educadores la encerraron hace ya muchos años. (Íbidem)

El paisaje sonoro en la educación

El trabajo en la educación musical debe centrarse fundamentalmente en tres campos: tratar de descubrir cuáles son los potenciales creativos que los niños pueden tener para desarrollar su propia música y presentar a los estudiantes todos los sonidos de su entorno, para así descubrir un nexo donde todas las artes puedan encontrarse y desarrollarse juntas armoniosamente. (Schafer, 1975)

El gran problema de la educación es el tiempo, solo se pueden enseñar cosas que ya han ocurrido, y son estos problemas de tiempo los que mantuvieron separados a los artistas de las instituciones, ya que los artistas a través de actos creativos se ocupan más del presente y del futuro que del pasado. (Íbidem)

Ejecutar, interpretar música es embarcarse en una reconstrucción del pasado que puede ser por cierto útil y deseable. El único camino por el que podemos transformar la materia musical de tiempo pasado en una actividad de tiempo presente a través de la creación. Marshall McLuhan escribió: “estamos ingresando en una nueva era de la educación que esta programa más para el descubrimiento que la instrucción”. (Íbidem)

En una clase programada para la creación no hay maestros; solo hay comunidad de estudiosos, el maestro puede iniciar una situación al hacer una pregunta o al plantear un problema, a partir de ahí, su papel como maestro ha terminado. Las preguntas o problemas son de tipo especial: debe admitir tantas soluciones como estudiantes haya en el aula. La clase debe convertirse en una hora de mil descubrimientos y el secreto está en la pregunta formulada. (Íbidem)

La música existe porque nos eleva de nuestro cautiverio a una vibrante vida. La música puede ayudar al niño a coordinar los ritmos motores del cuerpo. Puede sincronizarse con pelotas que rebotan, con olas, con golpes de caballos y cientos de ritmos cíclicos o regenerativos de la naturaleza y del cuerpo. El universo vibra con un millón de ritmos, y el hombre puede entrenarse para sentir las pulsaciones. “se escucha con las manos”. Los sonidos que escuchamos nos obligan inmediatamente a responder, a reproducirlos con los instrumentos inventados por nosotros. (Íbidem)



TEXTO 2

Arte Sonoro, Instrumentos inventados y otros. Desde los años de apogeo de la estética de John Cage, se ha hablado sobre el cuestionamiento a las formas de narración musical. La idea sobre discurso, forma, composición e instrumentos a utilizar en una obra fue desafiada por el planteo basado en la no distinción entre "ruido" y "sonido". La posibilidad de que una pieza de música tomara sonidos rechazados por la composición tradicional (incluida la de vanguardia académica) fue cobrando desarrollo al punto en que los propios hallazgos de Cage pasarían a formar parte de un interesante pasado.

El Arte Sonoro es una categoría que lleva al menos veinticinco o treinta años de historia. Como con toda denominación estética, hay posibilidad de remontarnos a orígenes más o menos concretos al tiempo que corremos el riesgo de incurrir en afirmaciones opinables; pero el problema planteado por lo que hoy se conoce como Arte Sonoro excede ampliamente el terreno musical.

Se supone que la composición incluye la escritura de notas o instrucciones de acciones sonoras que desembocarán en determinadas expresiones musicales. Del mismo modo, un escultor trabajará con objetos en el espacio o un artista visual debería restringirse al lienzo; pero los *soportes* para concretar la representación de una obra de arte han sido fuertemente modificados en el último cuarto del Siglo XX.

Así como el terreno visual sería cuestionado por conceptos como los artes de Performance, de instalaciones, el *Land Art* y el *Site Specific Art* o bastante más recientemente por el gran capítulo de las artes tecnológicas o electrónicas; el mundo de la creación con los sonidos desarrolló un interés investigativo por aquello que ya no podría representarse en una sala de conciertos.



Muchos artistas han puesto el acento en el carácter físico del sonido o en la posibilidad de una fuente sonora no convencional que tuviera peso en sí misma fuera de toda idea narrativa, esto es, el músico ya no debería atarse a "justificar" cómo componer en base a sistemas de reglas formales. Según los formalismos (incluso los más contemporáneos), una composición musical debería tener una lógica estricta en cuanto a la presentación de materiales, su transformación y su resolución. No por esta idea debe presumirse que el arte sonoro es informal (léase *irracional*), descuidado o falta de planteos. Sólo se trata de enfocar la idea de composición de un modo distinto, después de todo cuando se seleccionan materiales para una instalación plástica se compone de un modo peculiar que involucra conceptos y dimensiones de un modo específico y distinto que en una tela. El Arte Sonoro tiene mucho de cruce de caminos. Trata del sonido y se vale de él, pero no ha sido objeto de estudio o exhibición en teatros, salas de concierto o conservatorios. Más bien ha surgido de la interpenetración de diversos medios o disciplinas al punto en que sus logros son mostrados en galerías de arte, en las *Documenta* de Kassel o en centros de arte contemporáneo como la difunta Xebec Foundation de Kobe (Japón) o el activo Podewil en Berlin.

Muchos artistas sonoros son músicos, pero muchos otros no. Entre éstos pueden contarse escultores, constructores de máquinas, documentalistas sonoros o personas con algún conocimiento en una disciplina técnica (arquitectura, luminotecnia, informática). A partir de tan distintos orígenes, es claro suponer que los resultados serán muy personales y variados. Muchos artistas se sienten cómodos trabajando con el aspecto más puramente físico del sonido, enfocándose en el impacto visceral o perceptivo con los materiales y el sonido que producen. Esto plantea una diferencia pues gran



parte de los compositores trabajan con una abstracción del sonido y con sistemas para su organización. La distinción que plantea el Arte Sonoro tiene raíces en el espacio acústico y el carácter físico de muchas experiencias sonoras. Es arte sonoro una instalación de largas cuerdas resonantes del holandés Paul Panhuysen, como la audición del paisaje costero japonés en la obra de Akio Suzuki o el sonido resultante de gigantescos aceleradores de partículas atómicas en las músicas de Alan Lamb o John Duncan. Son arte sonoro las esculturas de Harry Bertoia, los hermanos Baschet y las construcciones de Jean Tiguely.

La posibilidad de adentrarse en un paisaje acústico natural puede ser tan válida como una experiencia de transformación sonora automática a través de un sistema "generativo" gracias al cual, la entrada de datos a un sistema computacional se somete a una serie de mutaciones finitas y a la vez aleatorias, como en ciertas obras de Brian Eno.

El concepto será un fuerte elemento en el Arte Sonoro. Pero sin duda, la experiencia del que escucha es parte fundamental del proceso. Se trata de una disciplina, o mejor, de un conjunto de expresiones capaces de esculpir sonidos en el espacio y el tiempo reaccionando a un ambiente y a su vez modificándolo. La posibilidad de enfocar nuestra atención a ciertos sonidos o procesos audibles produce nuevos conceptos sobre lo que implica el sonido, el ruido, el espacio y los marcos para definir una experiencia capaz de trascender los límites tanto de la música como de las artes visuales.

FUENTE:

https://books.google.com.ec/books?id=nj7LlgoAi_oC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false



Anexo 3: Evaluación diagnóstica

NOMBRE: _____

EDAD: _____ años

Marque con una "X" la opción u opciones con cuales usted se identifique:

INFORMACIÓN PERSONAL:

GÉNERO:

Hombre	<input type="checkbox"/>
Mujer	<input type="checkbox"/>
Ninguno	<input type="checkbox"/>

NIVEL SOCIOECONÓMICO:

Alto	<input type="checkbox"/>
Medio	<input type="checkbox"/>
Bajo	<input type="checkbox"/>

Lugar de nacimiento: _____

Religión: _____

Ciudad de vivienda actual: _____

**Constitución familiar: personas con las que comparte el hogar: _____
(número)**

Padre, madre y hermanos	<input type="checkbox"/>
Familia nuclear más otros familiares	<input type="checkbox"/>



Uno de los progenitores y hermanos	
Sólo hermanos	
Sólo padres	
Otros familiares	

Formación musical previa:

Escuela/Colegio	
Academia	
Conservatorio	
Universidad	

CONCEPTOS: Defina los siguientes términos:

Armonía:

Altura:

Intensidad:

Duración:

Timbre:

Forma:



Dinámica:

Intervalo:

**Prueba CLASE 2**

Nombre:

Fecha:

PAISAJES SONOROS

Sonidos Urbanos	Sonidos Naturaleza
Sonidos graves	Sonidos Agudos
Sonidos largos	Sonidos cortos
Sonidos fuertes	Sonidos piano
Sonidos agudos	Sonidos graves
Sonidos rápidos	Sonidos lentos
Sonidos en crescendo	Sonidos en decrescendo
Sonidos acelerando	Sonidos ritardando



Anexo 4: Entrevista al Jefe de área de la sección piano

CREATIVIDAD MUSICAL

Ejercicios que promuevan la creatividad musical de los estudiantes: No _X_ Si____
¿Cuáles?____

En caso de que se vean estos ejercicios, señale los elementos que se desarrollan en la clase:

Capacidad de cambiar de contrastes de altura, intensidad y duración?

Fluidez en el manejo de improvisación____

Nivel de improvisación____

Rapidez de respuesta ____

Rangos de expresión musical____

Manipulación de forma única original ____

**Anexo 5: Entrevista estudiantes**

Respuestas de la entrevista oral sobre creatividad musical.

Cód. estudiante	EDAD	ENTREVISTA VERBAL A LOS ESTUDIANTES. ¿Ustedes saben improvisar, crear o producir?
1. SL – M	17	NO
2. JM – H	14	NO
3. ÑO – M	13	NO
4. AQ – H	15	NO
5. DC – H	16	NO
6. MP - M	17	NO
7. JP H	13	NO
8. CA M	17	NO
9. HE M	16	NO
10. GL M	16	NO
11. FM H	13	NO
12. MM M	14	NO
13. AC – M	15	NO



Anexo 6: Entrevista subjetiva de la propuesta metodológica

CONSERVATORIO DE MÚSICA JOSÉ MARÍA RODRIGUEZ.

ENTREVISTA SUBJETIVA SOBRE PERCEPCIÓN DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA RECIBIDA

NOMBRES COMPLETOS:

CURSO Y PARALELO:

FECHA DE ENTREGA:

Profesor de teoría:

Profesor de práctica:

Correo:

Celular:

Teléfono convencional:

1. **¿Cree usted que el curso de música experimental le ha ayudado a mejorar su creatividad musical? es decir qué opina en cuanto a: (justifique todas las respuestas.)**
 - a. ¿Puede ejecutar seguidamente y sin cortar la fluidez de interpretación una improvisación? Por ejemplo podría basarse en emociones, cuentos, historias, etc.
 - b. En cuanto a la misma velocidad para poder responder con una improvisación luego de dado o creado el tema ¿cree usted que ha mejorado de su antes de tomar el curso, y en el transcurso de las clases? Si-No ¿por qué cree que es así?
 - c. En sus improvisaciones así como en el desarrollo de su proyecto ¿es fácil para usted cambiar de matices: suave a fuerte, rápido a lento, y de grave a agudo? ¿Por qué?
 - d. ¿Siente usted que puede usted crear sonidos diferentes y originales por su propia creatividad O se parecen a composiciones ya oídas por otros compositores o de otros compañeros?
 - e. Cuando usted improvisa o experimenta con el piano o con otros objetos sonoros ¿siente que repite ciertas secciones musicales por lo menos más de una vez? Justifique.
 - f. Cuando usted improvisa o experimenta con el piano o con otros objetos sonoros ¿realiza contrastes de fuerte-suave, rápido –lento?
 - g. Cuando usted improvisa o experimenta con el piano o con otros objetos sonoros ¿siente que está desarrollado sonoramente una idea y que poco a poco todo lo que toca se conecta con la idea sonora anterior?
 - h. ¿Ha sentido usted que puede explorar el sonido fácilmente en el piano? Es decir, ejecutar el piano sin basarse en reglas aprendidas tradicionalmente. ¿Por qué cree que sea así?
 - i. ¿Qué es lo que más le ha llamado la atención al explorar el sonido?
 - j. ¿Ha podido usted familiarizarse con los objetos sonoros no tradicionales (piedras, palos, cualquier objeto) para ejecutar composiciones o su aplicación en el Foley? Si , no, ¿por qué?



- k. ¿Ha podido usted asimilar la dificultad de ejecución sonora que se ha dado cada vez a lo largo del curso? Si es así, ha sido fácil o difícil? Y si la respuesta es no, ¿por qué cree que haya sido?
- l. ¿Qué tal ha sido la ejecución del Foley con objetos sonoros no tradicionales al principio cuando apenas lo intentaron? ¿Cómo es ahora?
- m. ¿Qué es lo que más le ha gustado del curso de experimentación sonora?
- n. ¿Qué es lo que más le ha parecido difícil del curso de experimentación sonora?
- o. ¿Cree usted que el curso de experimentación sonora le servirá a futuro? ¿En qué cree usted que podría servirle?
- p. Redacte la contextualización de su parte del proyecto de examen final en base a las cualidades del sonido. (Puede basarse en preguntas como ¿Cómo sacó tal sonido? ¿por qué los sonidos escogidos y no otros? ¿Cómo usa las cualidades del sonido? ¿Cómo se conectan las cualidades del sonido con la obra que escogieron? (si necesita añadir más información para responder estas preguntas, puede hacerlo.))
- q. Reflexión de la importancia de la experimentación del sonido en mi vida musical profesional.

RESULTADOS

RESULTADOS SUBJETIVOS DE LOS ESTUDIANTES RESPECTO A LA APLICACIÓN DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA DE MÚSICA EXPERIMENTAL

Esta sección contiene las citas textuales fieles de las respuestas de los estudiantes según cada pregunta realizada.

1. **¿Cree usted que el curso de música experimental le ha ayudado a mejorar su creatividad musical? es decir qué opina en cuanto a: (justifique todas las respuestas.)**
 - a. ¿Puede ejecutar seguidamente y sin cortar la fluidez de interpretación una improvisación? Por ejemplo podría basarse en emociones, cuentos, historias, etc.

Respuesta estudiante 1: Sí, de hecho el poder aprender diferentes aspectos tanto teóricos como prácticos me ha ayudado a desarrollar tanto mi espontaneidad, como la capacidad de improvisación y experimentación al mismo tiempo.

RE2: Si podría hacerlo si me dan instrucciones para poder guiarme un poco

RE3: Si creo que en este tiempo que hemos cogido este curso he aprendido a tener una improvisación segura y con creatividad, aunque no tan fluidamente pero estoy aprendiendo.

RE4: Se podría decir que me encuentro en un nivel medio de improvisación, pues aún me cuesta un poco improvisar con fluidez, sobre todo porque aún es un poco difícil dejar de lado todas las reglas.



RE5: Sí.

RE6: Si, este curso me ha ayudado mucho en cuanto a la improvisación, pues ahora romper los esquemas con los que me he formado ha aumentado mi creatividad en poder ejecutar mejor una interpretación basándome en historias, sentimientos, etc.

RE7: Si ya que durante el curso he aprendido a romper los esquemas y no solo basarme en notas musicales para crear o interpretar música.

RE8: Antes me parecía difícil hasta imposible poder interpretar una obra y interpretar por medio de emociones, pero gracias a este curso me doy cuenta que puede lograrlo y sin miedo y sin ningún prejuicio si me equivoco o no

RE9: Yo creo que si podría basarme en sentimientos, cuentos o historias para interpretar una improvisación porque es lo que constantemente hemos venido aprendiendo en este curso.

Tal vez no lo haga tan fluido, pero con practica y ensayo lo iré logrando ya que ya tengo las bases para hacer una improvisación.

RE10: Si puedo improvisar fluidamente debido a que en la música experimental no es necesario tener ritmo y que la melodía sea tonal. Las emociones, cuentos, historias son una base para la improvisación y también la podemos plasmar en una partitura grafica que nos sirve como guía a la hora de la interpretación.

RE11: Si lo podría hacer ya que en este curso he logrado resaltar mucho mi imaginación y mi forma de unir sonido con otro para así crear o expresar las diversas emociones y los sentimientos ya especificados en la pregunta.

RE12: El curso de música experimental nos ha brindado las pautas para explorar nuestras emociones y capacidades, lo que nos permite que aplicando herramientas como las cualidades del sonido podamos ejecutar una obra completamente guiados por nuestra intuición.

RE13: Gracias a los conocimientos adquiridos en el curso ya mencionado, efectivamente eh adquirido mayor conocimiento en el tema y refiriéndome a la misma considero que si puedo ejecutar una interpretación con verdadera fluidez ya que en la actualidad conozco los parámetros básicos y necesarios para realizar el objetivo que se a propuesto.

RE14: Me ayudado mucho me enseñó como hacer mas creativa , ha romper las reglas establecidas que hemos aprendido todos estos años



- b. En cuanto a la misma velocidad para poder responder con una improvisación luego de dado o creado el tema ¿cree usted que ha mejorado de su antes de tomar el curso, y en el transcurso de las clases? Si-No ¿por qué cree que es así?

RE1: Si. El hecho de aprender constantemente y practicar el cómo improvisar, ha abierto mi mente a la creación, y que no importa la improvisación que realice siempre y cuando esté conectada con el resto de improvisaciones ya que el punto es improvisar.

RE2: Si, ya que cuando entre al curso yo solo sabía tocar canciones con parámetros y reglas establecidas previamente y en el transcurso del curso aprendí a romper las mismas e improvisar con mucha facilidad.

RE3: Si, yo veo que si he mejorado con este curso, porque uno esta acostumbrado a siempre seguir reglas y al experimentar romper todas estas reglas uno siente que la música que uno hace es mucho mejor que los métodos.

RE4: Claro que sí, pues ahora hemos visto a la música de una forma diferente, menos tradicional, y esto a aportados nuevos conocimientos e ideas que me ayudan a la improvisación, y a la vez en otros ámbitos también.

RE5: Sí; porque he aprendido que la velocidad lo das a tu fluidez y ha mejorado mucho.

RE6: Sí, pues antes de tomar este curso se me hacía muy difícil poder ejecutar algo improvisado. Ahora veo que esto me ayuda mucho puedo relajarme y obtener mejores resultados que antes.

RE7: Si porque he aprendido otras técnicas para estudiar.

RE8: Yo creo que si porque hemos roto todos los esquemas de la música clásica o tradicional para experimentar nuevas obras por medio de la improvisación.

RE9 Si ha mejorado, porque antes de tomar el curso no creía posible la improvisación y tampoco se me venían ideas a la mente

RE10-6 Yo creo que si ha existido una mejora bastante notoria porque hemos roto todos los esquemas que nos plantean desde niños en cuanto a la improvisación y ahora nos plantean que la improvisación no debe ser tonal.

RE11-4 Si, por que estas clases nos permitieron adentraron más en este nuevo mundo y relacionarnos de una nueva forma con la música, haciendo así que este tipo de trabajos sean más rápidos y más limpios.

RE12 Sí, porque el curso nos brindó la posibilidad de romper los cánones de la música escolástica y abrimos hacia la espontaneidad creativa.

RE13 Sí, porque antes de asistir al curso se me dificultaba mucho la improvisación porque no tenía una idea clara sobre lo que en si era y a lo que estaría dirigida mi interpretación.

RE14 Si he mejorado ya que con el transcurso de estas clases hemos aprendido mas de lo que esperaba.La profesora nos enseñó hacer mas creativos y a la vas como crear sonidos con efectos sonoros.

RE15 Si porque el curso me ha dado la oportunidad de fortalecer la creatividad musical como también la improvisación. Me ha ayudado a desarrollar el ritmo y mayor confianza en mi forma de interpretación



- c. En sus improvisaciones así como en el desarrollo de su proyecto ¿es fácil para usted cambiar de matices: suave a fuerte, rápido a lento, y de grave a agudo? ¿Por qué?

RE1: Para mí de hecho no es tan fácil debido a que tengo el problema de concentrarme mucho en algo y dejar de concentrarme en otra cosa. Sin embargo con el curso se me ha facilitado mucho esto ya que los trabajos constantes han ejercitado esta parte del cambio de matices.

RE2: Si se me hace fácil ya que me he acostumbrado a realizar los diferentes matices gracias a las obras musicales que me enseñaron en el conservatorio.

RE3: No es tan fácil pero con la práctica del mismo creo que podría llegar a lograrlo sin ninguna dificultad.

RE4: Sí, ya que se usan también en la música tradicional, entonces si se me facilita aplicar estas dinámicas en una improvisación.

RE5: Sí; ya que nuestros maestros y a Jessica por recordarme no se me ha hecho muy difícil, al contrario, muy fácil.

RE6: Ahora se me ha hecho mucho más fácil ya que basándome en historias o partituras gráficas se necesita cambiar de matices.

RE7: No porque estaba acostumbrada a seguir un solo matiz y cambiar de matiz de acuerdo a como me decía la partitura.

RE8: Al principio fue difícil pero con la práctica se pudo lograr lo que se pedía podemos pasar de un matiz suave o fuerte y así sucesivamente.

RE9: No se me ha hecho tan complicado ya que tenemos conocimientos acerca de las cualidades del sonido y puedo diferenciarlas tanto en el medio ambiente como en la ejecución del instrumento.

RE10-6: Ahora es más sencillo porque depende en lo que nos basamos: emociones, historias, paisajes etc. Las improvisaciones se convierten en algo instintivo.

RE11-4: Si se me ha hecho mucho más fácil y rápida pasar de una cualidad a otra y manejarlas, gracias a las diversas clases que se nos han impartido los sábados.

RE12: Sí, porque al interpretar una obra que representa una historia, ésta tiene diferentes fases emocionales o anímicas que representamos a través de los matices.

RE13: Sí porque efectivamente tengo una idea más clara sobre los temas puestos que durante el transcurso del curso hemos desarrollado diversos ejercicios que nos proyectaron una mejor interpretación en el mismo.

RE14: No es tan fácil para mí porque se me complica al momento de transformarlo de grave a agudo.

RE15: Sí porque a la vez que voy cambiando de matices puedo contrastar mis ideas.



- d. ¿Siente usted que puede crear sonidos diferentes y originales por su propia creatividad O se parecen a composiciones ya oídas por otros compositores o de otros compañeros?

RE1: La gran mayoría siento que se parecen a composiciones ya oídas o de compañeros ya que tiendo a que un ritmo “se me pegue” por así decirlo. Sin embargo si me creo capaz de crear algo original y propio.

RE2: Si puedo crear sonidos originales y otros basándome en composiciones ya realizadas.

RE3: Creo que si puedo crear mis propios sonidos sin ninguna dificultad aunque a veces hay tendencias a seguir algun circulo armonico o algo asi.

RE4: Claro que si, en este curso de música experimental es lo que más hemos aplicado y es la creatividad y originalidad de cada uno, pues no todos pensamos y sentimos lo mismo así que al momento de crear algo no va a sonar igual, puede que antes haya sido un poco más difícil, pero ahora sé que para crear una obra nosotros solo debemos sentir y dejar que todo lo que queremos expresar fluya.

RE5: Por un parte me baso en las partes de mis obras y por otra parte creo mis propios sonidos.

RE6: Pienso que sí, ya que el proyecto que realice Foley –cortometraje, los sonidos fueron creados con objetos del entorno.

RE7: Yo siento que si puedo crear mis propias composiciones.

RE8: Yo siento que con los conocimientos adquiridos soy capaz de crear sonidos pero no tendrían relación con composiciones hechas, sería una creación nueva e innovadora.

RE9: Un poco, porque me hace falta un poco más de creatividad, fluidez y confianza al momento de componer sonidos.

RE10: Yo siento que con los conocimientos adquiridos soy capaz de crear sonidos pero no tendrían relación con composiciones hechas, sería una creación nueva e innovadora.

RE11: Siento que en el transcurso de la clases he ido mejorando y cada vez lo sonido creados han sido mucho más originale que al principio.

RE12: En lo personal, puedo crear sonidos originales que pueden llegar a seguir cierta tendencia pero creo que esta es una habilidad que se va mejorando con la práctica, es decir, dejar de guiarse en otros sonidos u obras.

RE13: Siento que puedo aportar con sonidos totalmente diferentes a los de mis compañeros o a los de diversos compositores porque estoy poniendo a trabajar mi creatividad que por lo general nos caracteriza de los demás.

RE14: Se parecen o composiciones ya oídas por otros compositores pero cambiados algunas notas. Tambien puedo crear sonidos diferentes utilizando mi creatividad.

RE15: Siento que puedo crear sonidos por mí misma porque mis composiciones en si no nacen en base a otras



- e. Cuando usted improvisa o experimenta con el piano o con otros objetos sonoros ¿siente que repite ciertas secciones musicales por lo menos más de una vez? Justifique.

RE1: Sí. Obviamente se lo hace, pero no se las repite de la misma forma, sino como una variación con el fin de darle musicalidad.

RE2: Si a veces repito algunas secciones en una misma interpretación.

RE3: Creo que en mi caso a veces se da pero no siempre.

RE4: Realmente cuando yo improviso trato de que algo no sea tan repetitivo a menos de que sea necesario, todo depende de lo que desee transmitir.

RE5: Sí; Pero repito muy poco porque voy creando más sonidos que ya ni me acuerdo lo primero que hice.

RE6: Sí, algunas de las veces repito las mismas secciones, pero practicando más pienso que ya no lo hare a menos que sea necesario.

RE7: La mayoría de veces si porque siempre tengo una melodía en mi cabeza.

RE8: Siento que las repeticiones convierten a los sonidos en algo monótono y comunes entonces trato de no repetir los mismos en una pieza musical y se ejecute de una mejor manera.

RE9: Si porque siempre se desarrolla un tema, pero este tiene una idea principal que es a la que siempre se va a regresar y la más importante.

RE10: Siento que las repeticiones convierten a los sonidos en algo monótono entonces trato de no repetir los mismos en una pieza musical.

RE11: Si siento que lo hago a lo largo de las improvisaciones, pienso que haciendo eso se entendería mejor la improvisación y así se podría dar una mejor forma a la obra.

RE12: Si, como principiante en experimentación musical, siento que el repetir secciones musicales da cierta seguridad pero es algo que puede mejorar con la práctica.

RE13: Si las repito en algunas ocasiones porque existen circunstancias en las que considero que no me concentro lo suficiente.

RE14: Si porque al momento de improvisar o experimentar se repite algunas secciones musicales porque a veces con el piano hay una necesidad de repetir secciones musicales

RE15: Si, cuando toco con otros objetos sonoros debido a que no conozco por completo las sonoridades que puedo crear con este instrumento

- f. Cuando usted improvisa o experimenta con el piano o con otros objetos sonoros ¿realiza contrastes de fuerte-suave, rápido –lento?

RE1: Sí. Estas ayudan a que la obra a ejecutarse no sea monótona ni seca sino que tenga expresividad.

RE2: Si lo hago con el piano y con objetos que encuentre en el medio.

RE3: Si hay facilidad aunque al comienzo es un poco complicado.

RE4: Sí, siempre esto le ayuda a dar un mejor enfoque a la improvisación y le hace a su vez más interesante, ya que si no se usa estos recursos sonaría muy lineal.



RE5: Trato de combinar todo eso ya que es algo lindo y divertido.

RE6: Si ya que pienso que realizando contrastes la improvisación sonara mejor y tendrá una mejor acogida al público.

RE7: Si porque me gusta jugar con los matices.

RE8: Si cuando se improvisa por medio de objetos o el piano se puede hacer un contraste fuerte o suave para que la obra suene mejor y sea agradable para el oído.

RE9: Sí, porque en cualquier composición deben existir las cualidades del sonido para dar mayor realce a la obra.

RE10: Si los realizo para que la improvisación provoque sensaciones en el público así la obra se convierte en algo palpable.

RE11: Si lo hago muy a menudo, ya que de eso se trata la experimentación, de jugar con todos los sonidos y mecanismos posibles.

RE12: Sí, dependiendo de lo que quiera transmitir.

RE13: Yo utilizo contrastes suaves y fuertes.

RE14: Si para tratar de darle algo mas agradable y también para que sea de acuerdo con lo que quiero transmitir

RE15: Si voy tratando de cambiar los matices para variedad en el sonido.

- g.** Cuando usted improvisa o experimenta con el piano o con otros objetos sonoros ¿siente que está desarrollado sonoramente una idea y que poco a poco todo lo que toca se conecta con la idea sonora anterior?

RE1: Sí. No por improvisar o experimentar vamos a dejar de lado la conexión que debe existir para no perder el sentido de la obra. De hecho que se conecte es muy importante para hacer de todo ese conjunto de ideas una gran interpretación que se pueda dar a entender.

RE2: Si ya que cuando improviso yo ya tengo en mente lo que quiero realizar y cuando toco intento hacerlo lo más parecido posible a lo que tengo en mente.

RE3: Hay veces que puedo proyectar mis ideas y conectarlas con el piano, por ejemplo se tiene una idea de tocar algo triste pero a veces sales tocado algo mas de suspenso o miedo.

RE4: Claro que sí, la idea es crear una historia o transmitir la sucesión de un sentimiento, creando algo que tenga ideas que se vayan enlazando poco a poco.

RE5: Claro, absolutamente todo concuerda con lo anterior.

RE6: Cuando experimento con el piano siento que poco a poco se desarrolla sonoramente una idea y se ve similar a las anteriores.

RE7: Si

RE8: Siento que el desarrollo de una idea principal es fundamental debido a que las ideas secundarias tienen relación con la misma así que la apreciación sonora tiene mayor sentido para mí.

RE9: Sí, porque del tema principal que tenemos se irán desarrollando las demás ideas dependiendo de lo que trate dicho tema.

RE10: Siento que el desarrollo de una idea principal es fundamental debido a que las ideas secundarias tienen relación con la misma así que la apreciación sonora tiene mayor sentido



RE11: Si siento esa conexión que se da de un sonido a otro, algunas veces suenan tan bien que me emociona seguir con la obra, estas clases fueron de mucha ayuda para llegar a este punto.

RE12: Si, pues personalmente una las técnicas que más utilizo es la de la intuición en la que voy creando una idea a partir de mis emociones

RE13: Si, trato de generar concordancia en lo improvisado para que quienes me escuchen puedan manifestarse en ellos mismos una idea algo similar a la mia.

RE14: Si porque al empezar a tocar el piano o con otros objetos sonoros empiezo a tocar y la idea que tenia poco a poco se conecto con la idea sonora anterior

RE15: Si porque me basa en una idea desprendiendo y uniendo una con otra.

- h. ¿Ha sentido usted que puede explorar el sonido fácilmente en el piano? Es decir, ejecutar el piano sin basarse en reglas aprendidas tradicionalmente. ¿Por qué cree que sea así?

RE1: Sí. A mi parecer es incluso menos difícil porque una solo sigue su instinto y no tiene reglas que lo limiten a diferentes formas de ejecución, mientras que al explorarlo e interpretar sin normas preestablecidas podemos incluso expresarnos de la forma que queramos.

RE2: Si puedo pero a veces se me complica ya que estoy acostumbrado a reglas que he aprendido durante todos estos años

RE3: Si creo que este curso me ha ayudado mucho a poder experimentar todas de creatividad, proyectando mis propis sonidos

RE4: Al principio se me hizo un poco difícil, pues estamos acostumbrados a la sonoridad, a seguir las reglas y a que todo esté perfectamente organizado, pero con el paso del tiempo se me ha hecho un poco más fácil, y es muy interesante poder explorar el piano, pues no solo las teclas nos sirven para crear sonido, también puede ser la madera, las cuerdas, etc.

RE5: Sí; porque no siempre seguiré esas reglas porque también quiero crear algo mío es decir algo a mi estilo.

RE6: Talvez, ya que falta acostumbrarme a poder tocar sin basarme en los esquemas aprendidos.

RE7: Si porque creo que me dejo llevar por lo que yo siento y que estoy siguiendo tiempos o normas.

RE8: Al principio pensé que esto no poder ser que iba a ser difícil pero al pasar de las semanas puede saber que sin reglas puedo hacer música de una buena y mejor manera.

RE9: Si aprendí a hacerlo porque estábamos acostumbrados a mantenernos siempre sometidos a las reglas que aprendemos académicamente, pero he podido darme cuenta que con el piano se pueden realizar muchísimas clases de sonidos con los que se puede experimentar y crear

RE10: Mis capacidades con respecto al piano han incrementado indudablemente gracias a que no existen reglas que se impongan para poderme expresar libremente

RE11: Sí, porque mediante este curso mi creatividad ha crecido bastante y sé que no solo puedo basarme en reglas sino también puedo experimentar

RE12: Sí, porque luego de aprender sobre los recursos de la música experimental, mentalmente como músicos nos hemos liberado a explorar y crear el sonido mediante la creatividad



RE13: Si porque ha sido uno de mis intereses personales y porque eh logrado proporcionar en mí, una confianza y una idea clara de lo que deseo expresar o improvisar.

RE14: No puede ejecutar el piano porque siempre he aprendido a tocar de una manera diferente o sea con reglas ya establecidas. Yo creo que es asi porque todos hemos aprendido asi con reglas y no hacer creativos.

RE15: Si, porque me siento cómoda explorando por mí misma al momento de crear música.

i. ¿Qué es lo que más le ha llamado la atención al explorar el sonido?

RE1: La conexión que una persona puede establecer con su instrumento y al mismo tiempo dejarse llevar.

RE2: El romper las reglas que por años nos han enseñado

RE3: Lo que mas me ha llamado la atención es que podemos tocar cualquier nota y crear asi nuestra propia obra sin importar las reglas y que para uno mismo suene bien lo que tocamos.

RE4: Lo que más me ha llamado la atención, es que el sonido esta en todos lados, de cualquier objeto podemos crear sonidos, música, a veces a lo que nosotros consideramos ruido y si nos ponemos a escuchar atentamente estamos rodeados de un ambiente sonoro que si unimos todo podríamos crear una historia solo con esos sonidos.

RE5: El FOLEY.

RE6: Saber que puedo encontrar diferentes contrastes y poder tener una mejor creatividad.

RE7: Que a veces pensamos que hay ruido pero no es ruido sino sonidos del ambiente.

RE8: Que se puede hacer sonido en todo, que si tienes ganas puedes sentir los sonidos y poder crear nueva música.

RE9: Que de objetos que a veces pasamos por desentendidos podemos obtener sonidos muy interesantes con los que podemos realizar efectos, y distintas creaciones.

RE10: Me llamo la atención que el silencio sea parte del sonido, ya que, anteriormente no se lo tomaba prestaba en cuenta. Es necesario saber que el silencio completo no existe pero tenemos que admirar los paisajes sonoros que se nos presenta en nuestro medio.

RE11: Me ha llamado mucho la atención que desde siempre pude crear sonidos con diversos objetos y usarlos para jugar con la música y experimentar

RE12: La posibilidad de poder romper las reglas tradicionales para crear piezas musicales basadas en una interiorización personal.

RE13: La diversidad de sonidos diferentes que podemos llegar a producir con muchos objetos más.

RE14: Lo que mas me ha llamado la atención al explorar el sonido es de como puede crear sonidos tan parecidos a los de animales naturaleza etc

RE15: La posibilidad que tienen todos objetos en si de sonoridad lo que te permite tener un campo ilimitado de sonidos



- j. ¿Ha podido usted familiarizarse con los objetos sonoros no tradicionales (piedras, palos, cualquier objeto) para ejecutar composiciones o su aplicación en el Foley? Si , no, ¿por qué?

RE1: Sí. Porque a cada paso del camino en el que se iba experimentando estábamos en la búsqueda constante de elementos que evoquen o hagan alusión a una gran cantidad de acciones por lo que con el tiempo ya se nos hacía fácil adaptar un objeto sonoro a una acción.

RE2: Si, ya que al ir experimentando con los diferentes objetos que encontré fui descubriendo sonidos que utilizaría para crear efectos sonoros.

RE3: Si eh podido descubrir sus sonidos asombrosos y como puedo utilizarlos en el Foley.

RE4: Si, se me hizo muy fácil familiarizarme con eso y me abrió un poco más la mente en la forma en que podemos utilizar los diferentes objetos que nos rodean, y usarlos para una composición o en el Foley, es muy interesante, pues nos ayuda a crear varios sonidos.

RE5: Claro, porque esos objetos son muy útiles y me facilitan muchísimo.

RE6: Sí, porque al realizar el proyecto Foley los objetos sonoros con los que ejecutamos fueron piedras, palos, hojas, etc. Es decir con aquellos objetos en los que nunca hubiera pensado crear sonidos

RE7: Si porque me pareció divertido no solo utilizar instrumentos para poder crear sonidos o música.

RE8: Si he podido observar que no solo con los instrumentos se puede hacer sonidos, también puede hacer sonidos con todo lo que se puede encontrar en el ambiente en un lugar determinado.

RE9: Sí, porque con materiales muy sencillos y fáciles de conseguir podemos hacer sonidos para cualquier tipo de video y darle sentido

RE10: Los objetos sonoros son dóciles así que su aplicación en el foley es muy simple, porque son objetos que tengo al alcance de mis manos y sencillamente trato de imitar los sonidos para efectos multimedia (videos, etc.)

RE11: Si me he agrado familiarizar mucho con los diferentes objetos, ya que de estos partimos para realizar vario proyectos a lo largo del curso y resulto muy fácil y entretenido

RE12: Sí, gracias al curso aprendimos a utilizar varias herramientas, que normalmente son comunes, para crear sonidos específicos lo cual nos ha abierto la mente para seguir creandolos

RE13: Si porque cada uno de esos objetos tienen características totalmente diferentes entre ellos y que pueden sobresalir de una u otra manera.

RE14: Si me he podido familiar con los objetos porque son muy fácil de conseguir y no es difícil he podido ser videos con objetos sonoro y solo con los objetos sonoros como piedra palo etc

RE15: Si, porque he logrado adaptar los sonidos que buscaba con distintos objetos sonoros.



- k. ¿Ha podido usted asimilar la dificultad de ejecución sonora que se ha dado cada vez a lo largo del curso? Si es así, ha sido fácil o difícil? Y si la respuesta es no, ¿por qué cree que haya sido?

RE1: Sí. No ha sido tan difícil como creí en un principio ya que con el propósito y perseverancia todo se logra.

RE2: Si ya que a veces se me hacía complicado realizar algunos sonidos

RE3: Si pero si ha sido un poco complicado al momento de unir todas las partes, y aun mas buscar objetos que puedan reemplazar el sonido y hacerlo similar.

RE4: Si, satisfactoriamente la he podido asimilar, al principio con un poco de dificultad, pero con el pasar del curso todo se iba haciendo más fácil.

RE5: Fue muy Fácil.

RE6: La dificultad fue un poco difícil ya que nos han enseñado a seguir reglas, las cuales ahora romperlas me ha llevado a tener una mejor creatividad y fluidez al momento de ejecutar sonidos.

RE7: Si pero ha sido un poco difícil porque no estaba acostumbrada a eso.

RE8: Me llamo la atención que el silencio sea parte del sonido, ya que, anteriormente no se lo tomaba prestaba en cuenta. Es necesario saber que el silencio completo no existe pero tenemos que admirar los paisajes sonoros que se nos presenta en nuestro medio.

RE9: Para mí ha sido difícil, porque no sabía cómo interpretar o improvisar obras de esta clase, no tenía mucha creatividad para crear sonidos en base a nuestras partituras, pero he ido y seguiré aprendiendo.

RE10: En un comienzo se observaba algo complicado pero poco a poco pude asimilarlo con la ayuda de nuestra maestra, porque se rompieron todos los esquemas que sabía y ahora estos ya no existen para hacer música contemporánea.

RE11: Al comienzo fue muy complicado ejecutar, pero ahora e avanzado mucho de manera positiva y me resulta mucho más fácil la ejecución

RE12: Sí, debido a todos los años de estudio de música académica, no me resultó tan fácil pero al final logré asimilarlo

RE13: Si porque ha sido muy beneficioso que los temas vayan ligados entre si. Era cuestión de empeño dominar cada uno de los temas para obtener un resultado satisfactorio

RE14: Si he podido asimilar la dificultades de la ejecución sonora .Es un poco difícil al comienzo pero después con la practica es fácil

RE15: A mi criterio al principio fue un poco difícil por lo que antes estábamos acostumbrados a la música tradicional, pero a medida que avanzamos fuimos se me hizo más fácil asimilar la forma de ejecución.

- l. ¿Qué tal ha sido la ejecución del Foley con objetos sonoros no tradicionales al principio cuando apenas lo intentaron? ¿Cómo es ahora?

RE1: La única diferencia en mi opinión sería que un principio éramos neófitos en el tema y había cierto grado de dificultad en la sincronización y en la búsqueda de objetos que nos ayuden a recrear acciones de los cortometrajes escogidos, lo que a diferencia de ahora ya no es así. A pesar de eso tanto en un principio como ahora



es impactante poder ver lo que se puede llegar a formar al terminar en equipo algo así.

RE2: Al principio fue complicado ya que queríamos hacer casi igual al sonido original pero después se nos hizo más fácil ya que no era necesario hacerlo igual sino crearlos nosotros mismos

RE3: Al principio fue muy complicado por que nunca hemos hecho este tipo de actividades pero después al paso de tiempo y con practica hems podido lograrlo y con éxito.

RE4: Al principio fe un poco intrigante y a su vez emocionante, ya que la profesora nos mostró un corto y teníamos que hacer los sonidos del mismo, y buscamos varias formas para poder reproducir un sonido semejante al del corto, y aun que no nos salió a la perfección creo que obtuvimos un buen resultado para ser la primera vez.

RE5: Al principio no sabía que podía crear esos efectos con materiales que tengo a mi entorno, difícil. Pero ahora los domino ya que los he puesto en práctica.

RE6: Al principio se me hacía complicado ya que no estaba familiarizada con los objetos no tradicionales, ahora es mucho más fácil poder ejecutar el Foley.

RE7: Cuando recién lo intente fue difícil porque tenía que buscar la sincronización con el video y también se me complico porque no sabía con que realizar o ejecutar los sonidos. Pero ahora se me hace más fácil poder conectarme con el video y sincronizarme más con él y de igual manera se mas hizo más fácil encontrar objetos para ejecutar los sonidos.

RE8: Pensé que era algo que no podía hacer música pero al pasar de las semanas vi que se podía hacer música por medio del Foley por medio de distintos sonidos.

RE9: Al principio no creía esto posible porque eran muchos sonidos, no sabíamos que materiales podemos utilizar para hacer estos sonidos, ahora encontramos muchos materiales que se pueden utilizar y pudimos sincronizarnos con el video y hacer sonidos que representen cada movimiento, gesto, etc

RE10: Realmente al principio fue un poco complicado pero una vez entendido el concepto de foley es sencilla su ejecución. Los objetos sonoros son fáciles de utilizar por lo cual ahora no tengo problema alguno.

RE11: Al inicio se nos hizo un poco complicado y el concepto se nos veía muy alocado por decirlo, pero ahora lo vemos como una forma muy innovadora.

RE12: Era complicado realizarlo, de hecho, resultaba extraño pensar que objetos comunes podían crean el sonido de un objeto en especial pero con la práctica se fue mejorando la ejecución del Foley dando como resultado, sonidos muy realistas

RE13: Personalmente al inicio creí que no podríamos conseguir un resultado como el que se nos presentaba en diversos ejemplos pero efectivamente es un tema que conlleva concentración y tiempo para un ensayo bien desarrollado

RE14: Al comienzo de la ejecución del Foley fue un poco difícil ya que no lo hemos hecho antes pero ahora es fácil porque cada clase hemos estado practicando y la ejecución del objetos sonoros ahora es fácil y hemos logrado recrear un video utilizando materiales

RE15: Al principio fue difícil por ser algo nuevo, sin embargo esto cada vez se ha hecho familia, dándome la oportunidad de mejorar la creatividad y coordinación con las distintas actividades propuestas



m. ¿Qué es lo que más le ha gustado del curso de experimentación sonora?

RE1: Lo que más me ha gustado ha sido poder trabajar en equipo. Poder coordinarnos para llegar a crear obras y trabajos, porque de esta forma hemos aprendido mutuamente uno del otro (aparte de establecer lazos más grandes de amistad).

RE2: Aprender a romper las reglas, tener más libertad musical, crear efectos sonoros y aplicarlos en un cortometraje.

RE3: Me ha gustado aprender a hacer Foley, nunca lo había experimentado y ahora que se como hacerlo me ha impresionado mucho.

RE4: Lo que más me ha gustado de este curso, es el haber aprendido a escuchar más a fondo a nuestro alrededor, a sentir más los sonidos, y también me gustó la idea de usar muchos objetos a nuestro alrededor para hacer música, ya que cualquier objeto puede producir música y eso es algo muy interesante.

RE5: El Foley.

RE6: El poder saber que objetos que se encuentran a nuestro entorno pueden producir sonidos y muchos de ellos agradables a nuestro oído.

RE7: Me gustó mucho aprender diferentes formas de hacer música.

RE8: Hacer música por medio de sonidos que se encuentran en el ambiente por palos u objetos que se encuentren alrededor

RE9: El Foley porque como ya dije se veía algo imposible, pero me di cuenta que con cualquier material que tengamos a mano podemos intentar hacerlo.

RE10: Me gustaron las improvisaciones porque me siento libre al momento de tocar algo que tiene relación con las emociones, historias, etc

RE11: Me gusto que pude conectarme con el entorno y con mis amigos para así crear música de una forma mucho más moderna

RE12: Poder abrir mi mente musicalmente.

RE13: Me gustó descubrir que puedo improvisar melodías muy interesantes en cuestión de tiempo

RE14: Lo que mas me ha gustado de este curso de experimentación musical fue haber aprendido lo del Foley, la ejecución sonora y haber recreado un video

RE15: La parte de improvisación grupal porque nos ayudó a conectarnos con los otros músicos y a la vez pudimos compartir ideas

n. ¿Qué es lo que más le ha parecido difícil del curso de experimentación sonora?

RE1: En parte lo que ha tenido mayor dificultad para mi es la Cheironomía ya que era difícil coordinar o dirigir para que todos vayan al unísono. Habían voces más altas y otras más bajas en el mismo punto, unas más agudas y otras más graves, etc.; entonces poder darse a entender y entender era la parte más difícil.

RE2: Lo más difícil que me pareció fue la cheironomia.

RE3: Lo mas difícil ha sido poder romper todas esas reglas que aprendemos desde que entramos al conservatorio y que obviamente necesitamos saberlas y experimentarlas para poderlas destruir.

RE4: Bueno al final del curso, surgieron las ganas de seguir aprendiendo más sobre este interesante proyecto, pues como dije anteriormente nada es difícil, si lo estudiamos seguidamente, y aun que aún falta muchas cosas por aprender todo lo



que hemos aprendido hasta ahora no se me ha complicado mucho, al principio si un poco o a veces mucho, pero luego ya no tanto, pues uno se va acostumbrando y aprendiendo más, lo que más se me complico al principio fue la improvisación sin reglas, pues uno a veces esta tan regido a seguirlas que romperlas fue un poco difícil, pero al final me termino gustando mucho.

RE5: Nada

RE6: Romper los esquemas con los que me he formado.

RE7: Romper los esquemas de la música tradicional ya que estaba muy acostumbrada a seguir reglas.

RE8: Lo más difícil fue romper las reglas que me impusieron en la música tradicional, ahora gracias a la posibilidad de romper esas reglas la música es mucho más intuitiva es decir, que hago lo que siento.

RE9: Improvisar y crear sonidos porque no tenía la confianza para ejecutarlos y me hacía falta imaginación para hacerlo

RE10: Lo más difícil fue romper las reglas que me impusieron en la música tradicional, ahora gracias a la posibilidad de romper esas reglas la música es mucho más intuitiva es decir, que hago lo que siento.

RE11: La parte de cheironomia se me hizo un poco difícil, porque los ejercicios no salían un poco descordinados, lo demás fue muy fácil

RE12: Separarme de las reglas tradicionales de la música

RE13: Me pareció un poco dificultoso producir los sonidos de Foley cuando no contenía los objetos que eran necesarios en el momento

RE14: Para mi no fue nada difícil ya que la profesora siempre explicaba detalladamente cada uno de los temas de cada clase

RE15: Captar los sonidos de la naturaleza directamente

- o. ¿Cree usted que el curso de experimentación sonora le servirá a futuro?
¿En qué cree usted que podría servirle?

RE1: Es muy probable. Tal vez en el aspecto de poder improvisar de forma más fácil, con los conocimientos aprendidos durante clases o cuando quiera demostrar el arte del Foley a mis compañeras del colegio o en mi hogar.

RE2: Si me servirá en un futuro ya que tendré conocimiento de los diferentes conceptos que aprendí y también poder aplicarlos

RE3: Si, desde mi punto de vista creo que me servirá al poder saber muchos temas mas que comúnmente sabemos, también poder aplicar en el piano todas las cualidades del sonido, haciendo partituras graficas y poder tocar lo que uno siente y sin tener que obligadamente leer notas musicales.

RE4: Claro que sí, pues todo lo que aprendemos nos sirve para algún día aplicarlo en nuestra vida musical, o en algún proyecto que algún día nos gustaría realizar.

RE5: En que esos conocimientos que recibí puedo también compartirlos con demás personas interesadas.

RE6: Sí me ha llamado mucho la atención y en presentaciones futuras me servirá mucho esto ya que en algún momento la improvisación será necesaria.

RE7: Si creo que me puede servir en la improvisación.



RE8: Yo creo que me va a servir mucho para saber que no solo puedo estar regida a diferentes regalos de la música tradicional sino también puedo improvisar de diferentes maneras.

RE9: Me podría servir de muchas maneras: ya sea para una película, video, cortometraje, en el que haga falta los efectos de sonido para dar vida al video, o para acompañar una obra de teatro, etc

RE10: El curso me ha servido de mucho y me seguirá sirviendo ya que me gusta la música contemporánea y todo lo relacionado con ella, pienso que en un futuro es posible que pueda compartir lo aprendido con personas interesadas en este tema.

RE11: Creo que me servirá mucho para mostrar a las personas que todas las cosas sirven y que no solo se pueden usar para algo en específico sino se puede innovar; me podría servir para dar clase, o para realizar trabajos de cinematografía

RE12: Sí, la experimentación sonora será muy útil tanto para la interpretación de piezas como para la composición de ellas pues nos brindará nuevos enfoques.

RE13: Si, considero que cada uno de los temas me servirán mucho para desarrollarme con satisfacción en la sociedad pues to que eh aprendido a explotar al máximo mis capacidades creativas

RE14: Si me podría servir para hacer o recrear videos mediante objetos sonoro y utilizando el Foley

RE15: Si creo que me será de mucha utilidad en un futuro al momento de trabajar en forma grupal con otros músicos como también en el acompañamiento a actividades que se desarrollen como en el cine.

p. Reflexión de la importancia de la experimentación del sonido en mi vida musical profesional.

RE1: La experimentación del sonido sé que ha sido y será de gran ayuda en el ámbito de mi vida como profesional ya que me ha ayudado a poder improvisar, y dejarme de limitar por las reglas establecidas a lo largo de la historia. Ayuda en el sentido de que podré utilizar mi sexto sentido y ya habré tenido algo de experiencia para poder fraguarme mejor como música en un futuro. En conclusión puedo decir que ha sido de relevante importancia por el hecho de ayudar en mi formación académica que a su vez me ha formado como persona e individuo.

RE2: Es importante experimentar nuevas formas de hacer sonido para no realizar todo monótonamente y sin ningún sentido además de romper las reglas que hemos aprendido.

RE3: la experimentación del sonido en mi vida musical profesional

RE4: La experimentación del sonido en nuestra vida musical, es muy importante ya que nos enseña a no solo oír, si no a escuchar y eso es algo más profundo, algo que lo hacemos con mas atención, y esto nos ayuda primero que nada a ser más atento a los sonidos que nos rodean, y también a mejorar nuestra creatividad, a usar objetos cotidianos para crear una verdadera obra de arte, algo que es nuevo para nosotros pero muy importante aplicarlo, es una forma innovadora de crear música, pues como dicen todos los objetos que nos rodean crean música.

RE5: Pues que ponerlos en práctica es bueno ya que experimentas muchas cosas y luego disfrutarás de eso y si te interesa más sobre el tema podrás asistir a un curso



que te enseñen varias cosas de la experimentación sonora.

Para mi parecer fue lo mejor que me han podido dar ya que antes no tenía ni idea de donde salían esos sonidos a las que estoy acostumbrada a escucharlos ya sea en películas o en videojuegos, gracias a este curso saque mis dudas y ahora sé que es fácil hacerlos y bueno saberlos.

RE6: La experimentación del sonido me ha llevado a un mundo que no había explorado a fondo y me enseñó a ver de manera distinta este arte, con estos cursos adquiero experiencia en mi vida musical profesional.

RE7: EL sonido yo creo que tiene mucha importancia ya que son lo que representan cada cosa y le dan una cualidad diferente a cada uno.

RE8: La experimentación del sonido es importante porque si entendemos las nuevas tendencias esto nos va a ayudar en lo profesional ya sea generándonos empleo o como un crecimiento en al ámbito académico.

RE9: A futuro si me realizo profesionalmente en el ámbito musical me serviría para componer, para realizar mi propia música, para poder expresar lo que siento y poder comunicarme de esta manera con las demás personas.

RE10: La experimentación del sonido es importante porque si entendemos las nuevas tendencias esto nos va a ayudar en lo profesional ya sea generándonos empleo o como un crecimiento en al ámbito académico

RE11: La experimentación es de mucha importancia ya que nos ayuda a usar nuestra imaginación de una forma más abierta y hacer nuestra música libre, lo que todos buscan

RE12: Yo pienso que tomar este curso ha sido muy importante en nuestra vida musical pues nos ha permitido crear un criterio basado en experimentación y creatividad, abriendo paso a una mentalidad más abierta y más enfocada a la exploración de nuestras propias habilidades y emociones que nos será útil al momento de componer e interpretar.

RE13: Personalmente, es considerado como uno de los conocimientos musicales más valiosos dentro de mis años de estudio en dicha área ya que ha logrado explotar capacidades que simplemente por las reglas establecidas a través de los años fueron muy difíciles de desarrollar. Considero que gracias a estos conocimientos podré brindarle a la sociedad diversos aportes interesantes que involucren el interés del público en general.

RE14: Yo aprendí que esto no es solo un curso en donde ya estoy solo por una nota sino que lo que nos enseñó fue que de que de la música experimental puede ser una profesión y también de que siempre hemos conformados con las reglas establecidas durante los años pero la profesora nos enseñó a romper las reglas y hacer creativos utilizar la imaginación.

RE15: Me permitirá ser creativa y buscar innovaciones musicales tener una visión más amplia acerca de las posibilidades del sonido ya que no solo nos encasillamos en paradigmas determinados, la que permite que nuestra interpretación logre ser más cambiante de un estado pasivo a un más activo para de esta forma crear y recrea.



Anexo 7: Planificación de clase

PLANIFICACIÓN DE CLASE

La siguiente planificación de clase tiene como base social los planteamientos tanto a nivel regional como internacional por ende hemos considerado los objetivos de la UNESCO, como también aquellos que forman parte del Plan Nacional del Buen Vivir (PNBV) bases de la Constitución del Ecuador. Tomando en consideración la etapa evolutiva de los estudiantes, manejamos la adolescencia, que como menciona Erikson, en donde busca resolver el conflicto de identidad, explorando su independencia, así que en esta etapa si hay estímulos y refuerzos adecuados podrán sentirse seguros de sí mismos, con control sobre sí, por el otro lado, si no hay un buen desarrollo, serán inseguros y confundidos acerca de su identidad, esta etapa se comprende entre los 12 a los 18 años (Lifelong Learning Programme, s.f.). Otra etapa que se va a manejar dentro del curso, es la etapa de adultez temprana, como menciona Erikson en Papalia, cuya actividad rectora es la búsqueda de intimidad, es decir el desarrollo de la interacción social, confiabilidad y seguridad que desarrolla con la sociedad que lo rodea se manejarán dos ejes fundamentales que toman en cuenta la edad de los estudiantes, según Adam, 1987, en Educrea, establece que los principios de horizontalidad y participación son los fundamentos de mayor relevancia en la práctica andragógica (es decir sólo conducida cuyo desarrollo es más auto dirigido). Por ende se va a estimular la vinculación con la comunidad para aportar al desarrollo social del estudiante que es un punto que necesita reforzarse debido a su baja autoestima y autoconfianza., es decir en el proceso activo de aprendizaje del sujeto en donde el docente es sólo una guía fomentaremos:

- Participación: es decir que el estudiante adulto va a asumir un rol más activo que en cualquier otra etapa de desarrollo, es decir está implicado en la toma de decisiones a través de un análisis crítico ya sea dentro de un proceso individual o colectivo, en el cual va a aportar soluciones constructivas. *La participación estimula el razonamiento, promueve la discusión constructiva de las ideas y conduce a la reformulación de propuestas como resultado de la confrontación de posiciones (Adam, 1987).*



- Horizontalidad: hace referencia al hecho de que ambas partes, facilitador y participante, tienen las mismas condiciones en cuanto a madurez y experiencia, aunque con diferencias de niveles de desarrollo. El cual podría facilitarse a través de juegos de roles, en donde los estudiantes asumirán el papel de expositores.

Ahora bien, el desarrollo de objetivos, contenidos, métodos y medios que van a fundamentarse al PNBV de la siguiente forma:

Objetivo 2. Auspiciar la igualdad, la cohesión, la inclusión y la equidad social y territorial, en la diversidad. Por ende al evaluar sus necesidades académicas es el primer paso a tomar antes de iniciar cada una de las clases a través de un diagnóstico realizado la clase anterior.

Objetivo 4. Fortalecer las capacidades y potencialidades de la ciudadanía. En esta clase se fortalecerá las capacidades motrices y cognitivas del estudiante para que comprenda la notación musical y luego pueda aplicarla al momento de ejecutar el piano.

Y en cuanto al objetivo tres de la UNESCO en el plan de Educación para Todos (EPT), establece: “Velar por que las necesidades de aprendizaje de todos los jóvenes y adultos se satisfagan mediante un acceso equitativo a un aprendizaje adecuado y a programas de preparación para la vida activa.” La cual se vincula directamente con el diagnóstico individual y de cada clase con el estudiante así como con las exposiciones al momento de vincularse interdisciplinariamente con la sociedad en su vida activa.

Recordemos que para realizar el objetivo se ha de tomar en cuenta las necesidades del estudiante, es decir la conducta que se quiere lograr en el estudiante es que reconozca los elementos nuevos y los aborde de forma significativa tanto a nivel cultural musical de las regiones del país, como regiones a nivel internacional, así como de los sonidos que forman su medio social. (Díaz, 2002), acorde al entorno visual, escénico o netamente sonoro que es en donde se maneja este curso.



Para desarrollar el contenido de la clase se realizó una evaluación diagnóstica a través de un cuestionario, para poder conocer dos aspectos generales: cognitivo (nivel de conocimiento sobre notación musical, cualidades del sonido, forma musical) y socio económico (para conocer el estado de los estudiantes, quienes se encuentran todos en un nivel socio económico de clase media). Y los resultados nos dieron que en cuanto al aspecto cognitivo de la música tenía conocimientos previos básicos, acerca de lo que es un pentagrama y el nombre de las notas.

En cuanto al criterio de evaluación se solicitará al estudiante una exposición en donde haga un reconocimiento de las cualidades del sonido en paisajes sonoros escuchados en el entorno de ese momento. Posterior a ella se ha de alentar al estudiante para fomentar su autoestima y autonomía a la vez que generarán un desarrollo óptimo de aprendizaje debido al dominio con el que deben contar los estudiantes, por lo que se solicitará considerar los siguientes aspectos: claridad de la voz, seguridad en el dominio de los contenidos, postura corporal, involucramiento con el resto de compañeros, es decir a través de preguntas-respuesta por parte del exponente al grupo y viceversa. La ortografía en las diapositivas, cantidad de texto empleado, imágenes, vídeos o material didáctico para explicar los temas. Todos estos factores a considerar, pretenden fomentar la responsabilidad de los estudiantes a la vez que se les reconoce como personas importantes cuyo contenido a decir va a representar un logro para él.

El abordaje de conocimientos complejos ha de ser enfocado en diferentes perspectivas a modo de juegos, puesto que así se podrá asegurar el entendimiento de los contenidos, y por ende el aprendizaje, puesto que si bien unos estudiantes entienden de una manera lógica y secuencial, otros podrían hacerlo de una forma más concreta, otros abstracta, es decir que para llegar a todos los estudiantes, y al tiempo para acentuar los conocimientos de una y de otra forma en cada estudiante, es mejor hacerlo de esta forma. Como propone Spiro, en su teoría de la flexibilidad cognitiva, *es necesario trabajar los conceptos en distintos contextos o ejemplos. Es importante que el contexto donde se produce el aprendizaje sea auténtico, conectado, verdadera o simuladamente, con la realidad.* (Educrea)



1. DATOS INFORMATIVOS

NIVEL: OPTATIVA.		ÁREA: MUSICA - PIANO		AÑO LECTIVO 2017
ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA.	NIVEL: 1	CLASE Nº 1		
DOCENTE(S): LCDA. JESSICA ZHUNIO		Nº de semanas: 1	Nº total de horas clase: 32	
EJE TRANSVERSAL: LA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL.		Nº de horas para desarrollar DCD: 2	Tiempo total para evaluaciones: 10 min.	
TEMA: Experimentación Sonora.				
FECHA: 14 DE ENERO DE 2017.		HORA: 09H00 – 13H00		

2. **OBJETIVOS EDUCATIVOS:** Desarrollar el sentido de improvisación así como la técnica de ejecución de piano.

3. **INDICADORES ESENCIALES DE EVALUACIÓN:** ejecución con el cuerpo de patrones de improvisación en ensamble. **RELACIÓN ENTRE COMPONENTES CURRICULARES:**

¿Qué van a aprender los estudiantes? DESTREZAS CON CRITERIOS DE DESEMPEÑO	¿Cómo van a aprender? PRECISIONES PARA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE		¿Cómo se van a evaluar los aprendizajes? EVALUACIÓN	
	ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS - DESEMPEÑOS DE COMPRENSIÓN(*)	RECURSOS DIDÁCTICOS	CRITERIOS DE EVALUACIÓN (INDICADORES DE LOGRO)	TÉCNICAS / INSTRUMENTOS
	CLASE: IMPROVISACIÓN RÍTMICO – MELÓDICA.	- talento humano		Evaluación cuantitativa y



<p>Desarrolla la cohesión grupal.</p> <p>Conceptualiza las cualidades del sonido.</p> <p>Desarrolla la capacidad de improvisación rítmico – melódica.</p> <p>Fomenta la capacidad creativa.</p>	ANTICIPACIÓN	<p>PRESENTACIÓN DE CADA PARTICIPANTE. EVALUACIÓN DIAGNÓSTICA. LLUVIA DE IDEAS DE LAS CUALIDADES DEL SONIDO.</p>	<p>-Cuerpo y piano.</p>	<p><i>Se conecta con el resto del grupo.</i></p> <p><i>A través de los ejemplos citados es capaz de conceptualizar las cualidades del sonido.</i></p> <p><i>Improvisa rítmicamente con el cuerpo.</i></p> <p><i>Improvisa con la técnica correcta de ejecución, melodías en el piano con el concepto de emociones</i></p>	<p>cuantitativa, por Héteroevaluación.</p> <p>LECCIÓN:</p> <p>Experimentación sonora con el piano.</p>
	C	<p>CUALIDADES DEL SONIDO: ALTURA, INTENSIDAD, TIMBRE Y DURACIÓN.</p>			
	CONSOLIDACIÓN	<p>EN RONDA EJECUTAR IMPROVISACIONES RÍTMICAS QUE CONECTAN UN MOTIVO INICIAL CON EL CONSECUENTE.</p> <p>IMPROVISACIÓN EN EL TECLADO, CON ANÁLISIS DE CUALIDADES DEL SONIDO BASADO EN LA TEMÁTICA DE EMOCIONES.</p>			



BIBLIOGRAFÍA:

DEL ESTUDIANTE: SANTILLANA. Música, Educación musical, Quito Ecuador, Autora y Editora Ghen Villafuerte Mayo 2010

DEL PROFESOR: Cancioneros, Violeta Hemsy de Gainza, Argentina, Editorial. M.A.BERMEO

Intérpretes. Cuaderno de Educación musical 3, LNS, Editorial Don Bosco

SANTILLANA. Música, Educación musical, Quito Ecuador, Autora y Editora Ghen Villafuerte Mayo 2010

Bibliografía

Baek, J. (2009). *Creative Activities on musical Creativity, Music Aptitude, and Reading Ability of Young Children*. (ProQuest, Ed.) Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.

Belinche, D., & Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical* (1ra ed., Vols. 950-34-0370-7). La Plata, Argentina: La Universidad de la Plara.

Benguría, S., Martín, B., Valdés, M., Pastellides, P., & Gómez, L. (14 de Diciembre de 2010). *Universidad Autónoma de Madrid*. Recuperado el 20 de febrero de 2017, de https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Observacion_trabajo.pdf

Bolaños, S., Delgado, A., Chamorro, M., Guerrero, M., & Quilindo, J. (2011). *Constructivismo Webnode*. Recuperado el 27 de diciembre de 2016, de <http://constructivismo.webnode.es/paradigma-constructivista/>

Bueno, J. D. (2013). *Repositorio Digital de la Universidad de Cuenca*. Recuperado el 02 de enero de 2017, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4318>

Callejón, M., & Pérez, T. (2 de junio de 2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*(2), 392. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/459/392>

Creating Minds Org. (s.f). *Age and Creativity*. Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://creatingminds.org/articles/age.htm>



- Díaz, Á. (2002). *Didáctica y currículum*. México: Paidós.
- Educrea. (s.f.). *Biblioteca Docente: Educrea*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, de <http://educrea.cl/estilos-y-metodologias-de-aprendizaje/>
- Erikson, E. (1961). *Emotional Problems of the Student*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Hallam, S. (2015). *The Power of Music*. (U. C. London, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Great Britain, London, England: International Music Education Research Centre. Recuperado el 28 de junio de 2016, de <http://www.thelutonmusicmix.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Power-of-Music-Prof-Susan-Hallam.pdf>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (sexta ed.). México, México: Mc Graw Hill Education. Recuperado el 2017 de mayo de 2018
- Karhlheinz, S. (1971). Intuitive Music. *Intuitive Music* (págs. 113-125). Londres: Allied Artists.
- Kerka, S. (1999). *Ericdigests.org*. (E. C. OH, Productor) Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://www.ericdigests.org/1999-4/creativity.htm>
- Lifelong Learning Programme. (s.f.). *lfpengage.eu*. Recuperado el 20 de abril de agosto de 2017, de <http://lfpengage.eu/es/index.php/inicio/recursos-de-formacion/modulo-4/5-erikson-las-etapas-del-desarrollo-psicosocial/>
- Lozoya, E. (02 de mayo de 2009). *Mundo siglo XXI*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016, de <http://www.mundosisigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v02/05/09.pdf>
- Papalia, D., Wendkos, S., & Duskin, R. (2009). *Desarrollo Humano* (undécima ed.). (J. D. Ortiz, Trad.) México D.F, México: Mc Graw Hill.
- Passanisi, A., Di Nuovo, S., Urgese, L., & Pirrone, C. (2 de junio de 2015). The Influence Of Musical Expression On Creativity And Interpersonal Relationships in Children. (Elsevier, Ed.) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 2476-2480. doi:doi:10.1016/j.sbspro.2015.04.308
- Pino, R. (2015). *Didáctica General*. Cuenca: Universidad de Cuenca.



Ryan, T., & Brown, K. (2012). Musical Creativity: Measures and Learning. *Journal of Elementary Education*, 22(2), 105-120.

Recuperado el 25 de junio de 2016, de http://pu.edu.pk/images/journal/JEE/PDF-Files/Article%20No.%208_V22_2_12.pdf

Urías, G. (2017). *Taller de tesis III*. Clases, Universidad de Cuenca, Maestría en Educación Musical., Cuenca, Ecuador.

Wong, C. (2013). *Universiti Pendidikan Sultan Idris*. (J. Zhunio, Trad.) Davie, Florida, Estados Unidos. Recuperado el 18 de mayo de 2017, de Repositorio Digital:

<http://pustaka2.upsi.edu.my/eprints/716/1/ASSESSING%20ELEMENTARY%20SCHOOL%20STUDENTS%20CREATIVE%20THINKING%20ABILITIES%20IN%20MUSIC.pdf>

*Senplades. 2007. PLAN NACIONAL DEL BUEN VIVIR. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en:

<http://planbuenvivir.senplades.gob.ec/encuesta.php>

*UNESCO. Educación Para Todos. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en:

<http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/efa-goals/>

*DIANE E. PAPALIA. 2010. Desarrollo Humano. Centro interdisciplinario en ciencias de la salud. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/162044853/Desarrollo-Humano-Papalia-11%C2%AA-Edicion#scribd>



Informe de clases:

Inicio de clase: presentación por parte de cada estudiante. Raport Grupal: nombre, colegio, sueño a cumplir, expectativas de las clases.

Evaluación diagnóstica: la evaluación nos dará a conocer el nivel socioeconómico de cada estudiante, y que en el desarrollo del estudio se analizará si hay diferencias significativas entre los distintos tipos sociales de estudiantes y si estas afectan al desarrollo de la creatividad de los estudiantes.

Teoría musical: cualidades del sonido, se realizó una lluvia de ideas en donde todos los estudiantes daban ideas del concepto y de ejemplos de las cualidades del sonido. La mayoría no recuerdan las cualidades del sonido.

Improvisación rítmica: en el grupo total formar una ronda en donde un participante exprese una improvisación de ritmo, y mientras la ejecuta el siguiente miembro la apropia, se suma y posteriormente desarrolla su propia propuesta de improvisación para seguir pasándola y así consecutivamente cada miembro del grupo participará con su propia propuesta hasta concluir con el número total de los participantes.

Técnica de ejecución: revisión de postura, de digitación y de fraseo.

Improvisación melódica: interpretar grupalmente en base a emociones el piano. Evocar el sentimiento en el espectador.



CLASE 2

1. DATOS INFORMATIVOS

NIVEL: OPTATIVA.		ÁREA: MÚSICA PIANO		AÑO LECTIVO 2017
ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	CLASE Nº 2		
DOCENTE(S): LCDA. JESSICA ZHUNIO		Nº de semanas: 1	Nº total de horas clase: 32	
EJE TRANSVERSAL: LA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL. <i>Plan nacional del Buen Vivir.</i>		Nº de horas para desarrollar DCD: 2	Tiempo total para evaluaciones: 10 min.	
TEMA: Composición experimental.				
FECHA: 28 DE ENERO DE 2017.		HORA: 9H00 – 13H00		

2. **OBJETIVOS EDUCATIVOS:** componer una partitura gráfica e interpretarla en ensamble.

3. **INDICADORES ESENCIALES DE EVALUACIÓN:** Reconoce las cualidades del sonido y las identifica en el medio sonoro de su entorno.

4. RELACIÓN ENTRE COMPONENTES CURRICULARES:

¿Qué van a aprender los estudiantes? DESTREZAS CON CRITERIOS DE DESEMPEÑO	¿Cómo van a aprender? PRECISIONES PARA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE		¿Cómo se van a evaluar los aprendizajes? EVALUACIÓN	
	ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS - DESEMPEÑOS DE COMPRENSIÓN(*)	RECURSOS DIDÁCTICOS	CRITERIOS DE EVALUACIÓN (INDICADORES DE LOGRO)	TÉCNICAS / INSTRUMENTOS
Desarrolla la capacidad de audición e identifica los	CLASE 2: EL PAISAJE SONORO AUDICIÓN DE TODOS LOS SONIDOS QUE CONFORMAN EL PAISAJE SONORO EN	- Naturaleza - talento humano	<i>Identifica las diferentes cualidades en el paisaje sonoro:</i>	Evaluación cuantitativa y cualitativa, por



elementos en el paisaje sonoro

	DONDE GRADUALMENTE SE LES INTRODUCIRÁ CADA UNA DE LAS CUALIDADES DEL SONIDO.	- sonidos industriales. -Cuerpo y voz	<i>altura, dinámica, intensidad y timbre.</i>	medio de la Hétero-evaluación.
C. DEL CANTO	RECONOCER EN EL ENTORNO LAS DIVERSAS CUALIDADES DEL SONIDO A LA VEZ QUE ABORDA LOS NOMBRES TÉCNICOS DE LAS CUALIDADES DEL SONIDO. IDENTIFICAR EN LA PARTITURA CREADA Y JUSTIFICAR LAS CUALIDADES UTILIZADAS.		<i>Reconoce en el medio cada cualidad del sonido.</i>	LECCIÓN: Reconocimiento de las cualidades del sonido y prácticas creativas en el piano:
CONSOLIDACIÓN	EJECUTAR SONIDOS CON EL CUERPO PARA ENFATIZAR EL SENTIDO DE ENSAMBLE Y LOS RECURSOS CREATIVOS USADOS. CREAR UNA PARTITURA GRÁFICA INDIVIDUAL Y EN GRUPO ACERCA DE EMOCIONES O DE HISTORIAS PARA LUEGO INTERPRETARLAS EN CONJUNTO (3) EN EL PIANO, JUSTIFICÁNDOLAS CON LAS CUALIDADES DEL SONIDO UTILIZADAS.		<i>En ensamble crea conexión del motivo precedente para improvisar un ritmo.</i> <i>Interpreta la partitura gráfica creada en un sentido de ensamble.</i>	improvisación

BIBLIOGRAFÍA:

DEL ESTUDIANTE: SANTILLANA. Música, Educación musical, Quito Ecuador, Autora y Editora Ghen Villafuerte Mayo 2010

DEL PROFESOR: Cancioneros, Violeta Hemsy de Gainza, Argentina, Editorial. M.A.BERMEO

Intérpretes. Cuaderno de Educación musical 3, LNS, Editorial Don Bosco

SANTILLANA. Música, Educación musical, Quito Ecuador, Autora y Editora Ghen Villafuerte Mayo 2010



Bibliografía

- Baek, J. (2009). *Creative Activities on musical Creativity, Music Aptitude, and Reading Ability of Young Children*. (ProQuest, Ed.) Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.
- Belinche, D., & Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical* (1ra ed., Vols. 950-34-0370-7). La Plata, Argentina: La Universidad de la Plara.
- Benguría, S., Martín, B., Valdés, M., Pastellides, P., & Gómez, L. (14 de Diciembre de 2010). *Universidad Autónoma de Madrid*. Recuperado el 20 de febrero de 2017, de https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Observacion_trabajo.pdf
- Bolaños, S., Delgado, A., Chamorro, M., Guerrero, M., & Quilindo, J. (2011). *Constructivismo Webnode*. Recuperado el 27 de diciembre de 2016, de <http://constructivismo.webnode.es/paradigma-constructivista/>
- Bueno, J. D. (2013). *Repositorio Digital de la Universidad de Cuenca*. Recuperado el 02 de enero de 2017, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4318>
- Callejón, M., & Pérez, T. (2 de junio de 2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*(2), 392. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/459/392>
- Creating Minds Org. (s.f). *Age and Creativity*. Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://creatingminds.org/articles/age.htm>
- Díaz, Á. (2002). *Didáctica y currículum*. México: Paidós.
- Educrea. (s.f.). *Biblioteca Docente: Educrea*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, de <http://educrea.cl/estilos-y-metodologias-de-aprendizaje/>
- Erikson, E. (1961). *Emotional Problems of the Student*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Hallam, S. (2015). *The Power of Music*. (U. C. London, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Great Britain, London, England: International Music Education Research Centre. Recuperado el 28 de junio de 2016, de <http://www.thelutonmusicmix.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Power-of-Music-Prof-Susan-Hallam.pdf>



- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (sexta ed.). México, México: Mc Graw Hill Education. Recuperado el 2017 de mayo de 2018
- Karhlheinz, S. (1971). Intuitive Music. *Intuitive Music* (págs. 113-125). Londres: Allied Artists.
- Kerka, S. (1999). *Ericdigests.org*. (E. C. OH, Productor) Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://www.ericdigests.org/1999-4/creativity.htm>
- LifelongLearning Programme. (s.f.). *llpengage.eu*. Recuperado el 20 de abril de agosto de 2017, de <http://llpengage.eu/es/index.php/inicio/recursos-de-formacion/modulo-4/5-erikson-las-etapas-del-desarrollo-psicosocial/>
- Lozoya, E. (02 de mayo de 2009). *Mundo siglo XXI*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016, de <http://www.mundosisigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v02/05/09.pdf>
- Papalia, D., Wendkos, S., & Duskin, R. (2009). *Desarrollo Humano* (undécima ed.). (J. D. Ortiz, Trad.) México D.F, México: Mc Graw Hill.
- Passanisi, A., Di Nuovo, S., Urgese, L., & Pirrone, C. (2 de junio de 2015). The Influence Of Musical Expression On Creativity And Interpersonal Relationships in Children. (Elsevier, Ed.) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 2476-2480. doi:doi:10.1016/j.sbspro.2015.04.308
- Pino, R. (2015). *Didáctica General*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ryan, T., & Brown, K. (2012). Musical Creativity: Measures and Learning. *Journal of Elementary Education*, 22(2), 105-120. Recuperado el 25 de junio de 2016, de http://pu.edu.pk/images/journal/JEE/PDF-Files/Article%20No.%208_V22_2_12.pdf
- Urías, G. (2017). *Taller de tesis III*. Clases, Universidad de Cuenca, Maestría en Educación Musical., Cuenca, Ecuador.
- Wong, C. (2013). *Universiti Pendidikan Sultan Idris*. (J. Zhunio, Trad.) Davie, Florida, Estados Unidos. Recuperado el 18 de mayo de 2017, de Repositorio Digital: <http://pustaka2.upsi.edu.my/eprints/716/1/ASSESSING%20ELEMENTARY%20SCHOOL%20STUDENTS%20CREATIVE%20THINKING%20ABILITIES%20IN%20MUSIC.pdf>
- Senplades. 2007. PLAN NACIONAL DEL BUEN VIVIR. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://planbuenvivir.senplades.gob.ec/encuesta.php>



UNESCO. Educación Para Todos. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en:

<http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/efa-goals/>

DIANE E. PAPALIA. 2010. Desarrollo Humano. Centro interdisciplinario en ciencias de la salud. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/162044853/Desarrollo-Humano-Papalia-11%C2%AA-Edicion#scribd>

Informe de clases:

Inicio de clase: debido a que en la clase anterior no estuvieron todos los estudiantes, se realizó una segunda presentación por parte de cada uno. Raport Grupal: nombre, colegio, sueño a cumplir, expectativas del curso.

Evaluación oral de la clase pasada: revisión de las cualidades del sonido en la cual hay una gran participación por parte de los estudiantes quienes ejemplifican y definen las cualidades del sonido. Se debe considerar además los resultados del diagnóstico realizado al grupo de estudiantes presentes, en éste se encontró que en un nivel general de los estudiantes el contenido teórico de las cualidades del sonido no se conocen, en la sección de ejecución instrumental de piano, la técnica y posturas manejadas no son correctas, y además en la sección creatividad todos manifiestan un déficit de la misma puesto que nunca habían realizado prácticas así, según los estudiantes manifiestan.

EXPERIMENTACIÓN SONORA: paisaje sonoro, audición así como su análisis de cualidades sonoras. Partituras no convencionales, justificación de las cualidades del sonido aplicadas en la composición experimental. TEORÍA: explicación de las cualidades del sonido, así como rasgos generales de la historia de la música.



Improvisación rítmica: en el grupo total formar una ronda en donde un participante exprese una improvisación de ritmo, y mientras la ejecuta el siguiente miembro la apropia, se suma y posteriormente desarrolla su propia propuesta de improvisación para seguir pasándola y así consecutivamente cada miembro del grupo participará con su propia propuesta hasta concluir con el número total de los participantes.

Técnica de ejecución del piano: revisión de postura, de digitación y de fraseo.

Improvisación melódica: interpretar en base a emociones o historias en el piano creadas en grupo mediante una notación gráfica no convencional. Evocar el sentimiento en el espectador, desarrollar el sentido colaborativo de ensamble, así como la resolución de problemas a la hora de la interpretación. En este apartado todos los estudiantes presentan dificultades puesto que nunca han tocado sin guía de notación o de profesor.

**CLASE 3****1. DATOS INFORMATIVOS**

NIVEL: OPTATIVA.		ÁREA: MÚSICA PIANO		AÑO LECTIVO	
ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	CLASE Nº 3		2017	
DOCENTE(S): LCDA. JESSICA ZHUNIO		Nº de semanas: 1	Nº total de horas clase: 32		
EJE TRANSVERSAL: LA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL. <i>Plan nacional del Buen Vivir.</i>		Nº de horas para desarrollar DCD: 2	Tiempo total para evaluaciones: 10 min.		
TEMA: FOLEY					
FECHA: 04 DE FEBRERO DEL 2017.			HORA: 9H00 – 13H00		

2. **OBJETIVOS EDUCATIVOS:** Experimentar con los objetos sonoros para sincronizar los efectos sonoros con el vídeo de un cortometraje.

3. **INDICADORES ESENCIALES DE EVALUACIÓN:** Explora en el entorno los objetos que puedan crear efectos sonoros. Sincroniza adecuadamente los sonidos con la reproducción del vídeo en tiempo real.

4. **RELACIÓN ENTRE COMPONENTES CURRICULARES:**



¿Qué van a aprender los estudiantes? DESTREZAS CON CRITERIOS DE DESEMPEÑO	¿Cómo van a aprender? PRECISIONES PARA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE		¿Cómo se van a evaluar los aprendizajes? EVALUACIÓN	
			CRITERIOS DE EVALUACIÓN (INDICADORES DE LOGRO)	TÉCNICAS / INSTRUMENTOS
	ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS - DESEMPEÑOS DE COMPRENSIÓN(*)	RECURSOS DIDÁCTICOS		
Desarrolla la capacidad de exploración y mediante la audición reconoce los sonidos de los objetos encontrados para asemejarlos a los vídeos del cortometraje y luego sincronizarlos en tiempo real.	CLASE 3: EL PAISAJE SONORO		- Naturaleza	<i>Explora objetos para encontrar características sonoras que se asemejen a los efectos sonoros del cortometraje.</i> <i>Identifica las diferentes cualidades sonoras en los objetos</i>
	ANTICIPACIÓN	EXPLICACIÓN TEÓRICA DEL CONCEPTO DE FOLEY Y EJEMPLIFICACIÓN DEL MISMO MEDIANTE UN VÍDEO.	- talento humano -Cuerpo y voz - objetos sonoros:	
	C. DEL CONOCIM.	RECONOCER EN EL ENTORNO LOS OBJETOS QUE PODRÍAN CREAR UN EFECTO COMO EL QUE APARECE EN EL CORTOMETRAJE SOLICITADO POR EL DOCENTE PARA RECREARLO. JUSTIFICAR LAS CUALIDADES UTILIZADAS.	piedras, palos, bolsas plásticas, etc... -piano.	



	<p>CONSOLIDACIÓN</p> <p>FOLEY: Interpretación a la par de un vídeo con instrumentos creados e instrumentos tradicionales, uso del cuerpo.</p>	<p><i>En ensamble crea efectos de sonido para recrear el cortometraje.</i></p> <p><i>Trabaja colaborativamente para dividirse cada efecto sonoro y encontrar objetos que asemejen el cortometraje.</i></p>	<p>Deber: crear mi propio Foley.</p> <p>improvisación</p>
--	---	--	---

Recursos:

FOLEY: Solid snake Foley. <https://www.youtube.com/watch?v=1i6hXG4wJvo>

CORTO UTILIZADO: Pixar las aves https://www.youtube.com/watch?v=EtDV9fx8_Dg

Bibliografía

Baek, J. (2009). *Creative Activities on musical Creativity, Music Aptitude, and Reading Ability of Young Children.* (ProQuest, Ed.) Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.



- Belinche, D., & Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical* (1ra ed., Vols. 950-34-0370-7). La Plata, Argentina: La Universidad de la Plara.
- Benguría, S., Martín, B., Valdés, M., Pastellides, P., & Gómez, L. (14 de Diciembre de 2010). *Universidad Autónoma de Madrid*. Recuperado el 20 de febrero de 2017, de http://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Observacion_trabajo.pdf
- Bolaños, S., Delgado, A., Chamorro, M., Guerrero, M., & Quilindo, J. (2011). *Constructivismo Webnode*. Recuperado el 27 de diciembre de 2016, de <http://constructivismo.webnode.es/paradigma-constructivista/>
- Bueno, J. D. (2013). *Repositorio Digital de la Universidad de Cuenca*. Recuperado el 02 de enero de 2017, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4318>
- Callejón, M., & Pérez, T. (2 de junio de 2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*(2), 392. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/459/392>
- Creating Minds Org. (s.f.). *Age and Creativity*. Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://creatingminds.org/articles/age.htm>
- Díaz, Á. (2002). *Didáctica y currículum*. México: Paidós.
- Educrea. (s.f.). *Biblioteca Docente: Educrea*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, de <http://educrea.cl/estilos-y-metodologias-de-aprendizaje/>
- Erikson, E. (1961). *Emotional Problems of the Student*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Hallam, S. (2015). *The Power of Music*. (U. C. London, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Great Britain, London, England: International Music Education Research Centre. Recuperado el 28 de junio de 2016, de <http://www.thelutonmusicmix.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Power-of-Music-Prof-Susan-Hallam.pdf>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (sexta ed.). México, México: Mc Graw Hill Education. Recuperado el 2017 de mayo de 2018
- Karhlheinz, S. (1971). Intuitive Music. *Intuitive Music* (págs. 113-125). Londres: Allied Artists.



- Kerka, S. (1999). *Ericdigests.org*. (E. C. OH, Productor) Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://www.ericdigests.org/1999-4/creativity.htm>
- Lifelong Learning Programme. (s.f.). *llpengage.eu*. Recuperado el 20 de abril de agosto de 2017, de <http://llpengage.eu/es/index.php/inicio/recursos-de-formacion/modulo-4/5-erikson-las-etapas-del-desarrollo-psicosocial/>
- Lozoya, E. (02 de mayo de 2009). *Mundo siglo XXI*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016, de <http://www.mundosisgloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v02/05/09.pdf>
- Papalia, D., Wendkos, S., & Duskin, R. (2009). *Desarrollo Humano* (undécima ed.). (J. D. Ortiz, Trad.) México D.F, México: Mc Graw Hill.
- Passanisi, A., Di Nuovo, S., Urgese, L., & Pirrone, C. (2 de junio de 2015). The Influence Of Musical Expression On Creativity And Interpersonal Relationships in Children. (Elsevier, Ed.) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 2476-2480. doi:doi:10.1016/j.sbspro.2015.04.308
- Pino, R. (2015). *Didáctica General*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ryan, T., & Brown, K. (2012). Musical Creativity: Measures and Learning. *Journal of Elementary Education*, 22(2), 105-120. Recuperado el 25 de junio de 2016, de http://pu.edu.pk/images/journal/JEE/PDF-Files/Article%20No.%208_V22_2_12.pdf
- Urías, G. (2017). *Taller de tesis III*. Clases, Universidad de Cuenca, Maestría en Educación Musical., Cuenca, Ecuador.
- Wong, C. (2013). *Universiti Pendidikan Sultan Idris*. (J. Zhunio, Trad.) Davie, Florida, Estados Unidos. Recuperado el 18 de mayo de 2017, de Repositorio Digital: <http://pustaka2.upsi.edu.my/eprints/716/1/ASSESSING%20ELEMENTARY%20SCHOOL%20STUDENTS%20CREATIVE%20THINKING%20ABILITIES%20IN%20MUSIC.pdf>
- Senplades. 2007. PLAN NACIONAL DEL BUEN VIVIR. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://planbuenvivir.senplades.gob.ec/encuesta.php>



UNESCO. Educación Para Todos. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en:

<http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/efa-goals/>

DIANE E. PAPALIA. 2010. Desarrollo Humano. Centro interdisciplinario en ciencias de la salud. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/162044853/Desarrollo-Humano-Papalia-11%C2%AA-Edicion#scribd>

Informe de clases:

Inicio de clase: recapitulación rápida de las cualidades del sonido en el paisaje sonoro.

Preguntas acerca del Foley, efectos sonoros, cómo funciona la música en el cine?

Posteriormente se les mostró un vídeo en el que puedan observar qué es el Foley en su campo de aplicación y una muy clara ejemplificación de su funcionamiento.

EXPERIMENTACIÓN SONORA: para poder experimentar en el campo de aplicación interdisciplinario con el arte sonoro y cine, se procede a:

1. Mostrarles un cortometraje “Pixar las Aves” en dos vistas: primero apreciando el contenido global del corto y luego, que se fijen atentamente en cada uno de sus efectos sonoros, cuáles se parecen y cuáles se diferencian por: personajes, ambientes, elementos del corto.
2. Pedirles a todos los estudiantes que realicen el Foley de este corto animado. (En este momento los estudiantes tienen un problema al que dar solución, de todos los sonidos escuchados deben dividirse en grupos y asignarse efectos. Unos seleccionan las aves pequeñas, otro la ave grande, otro el sonido de la cuerda sobre la que posan todas las aves), otro



escoge el sonido del ambiente. Para poder coordinar esta sección se les ayuda a los estudiantes con una tabla general de cada efecto sonoro y el nombre de cada estudiante en la pizarra para que todos puedan verlo.

3. Pedirles a los estudiantes que salgan del salón y busquen cualquier objeto que puedan usar que proyecte los efectos sonoros encontrados en el vídeo. En este punto van a experimentar con cada objeto que encuentran dándose cuenta que algunos no evocan lo que ellos desean, ya sea porque están mojados (que les pasó con ciertas ramas caídas debido a la lluvia de la noche anterior), otros que podrían asemejarse mucho a lo que buscan, en algunos casos deciden usar sonidos de su propio cuerpo, voz, palmas, pisadas fuertes; en el caso de la cuerda, el estudiante designado decidió utilizar el glissando en el piano. Además quiso encargarse de la música del inicio y del final del corto.

SECCIÓN DE CONSOLIDACIÓN:

Luego de que ya todos habían seleccionado sus objetos sonoros, se prosiguió a ensayar la sincronización de cada efecto sonoro con el vídeo en tiempo real. Cabe recalcar que esta práctica les tomó a los estudiantes unas 20 repeticiones, puesto que al hacerlo por primera vez y al no tener una partitura convencional que marque un tiempo determinado, debían memorizar el tiempo exacto en el que deben intervenir, y debido a su intervención en más de una vez en la obra debían poner mucha atención pues cada vez que se despistaban se iba su oportunidad de intervenir y debían volver al inicio nuevamente, luego de algunas fallas repetitivas, se procedió a volver a un punto determinado del corto, como unos 20 segundos antes. Cabe recalcar que en el Foley cada detalle visual es muy importante a la hora de reproducir su efecto sonoro, porque puede desconectar al espectador de la obra. Al final tras dos horas de ensayo/error se consiguió armar más sincronizadamente el efecto sonoro con su proyección visual.

Nota: los estudiantes luego de todo el estrés de haber iniciado en esta práctica sonora, al ver el resultado de su intervención individual se mostraron muy contentos.

**CLASE 4****1. DATOS INFORMATIVOS**

NIVEL: OPTATIVA.		ÁREA: MÚSICA PIANO		AÑO LECTIVO	
ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	CLASE Nº 4		2017	
DOCENTE(S): LCDA. JESSICA ZHUNIO		Nº de semanas: 1	Nº total de horas clase: 32		
EJE TRANSVERSAL: LA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL. <i>Plan nacional del Buen Vivir.</i>		Nº de horas para desarrollar DCD: 2	Tiempo total para evaluaciones: 10 min.		
TEMA: Improvisación y dirección.					
FECHA: 04 DE FEBRERO DEL 2017.			HORA: 9H00 – 13H00		

2. **OBJETIVOS EDUCATIVOS:** Improvisar obras basadas en distintas temáticas, y dirigir un ejercicio de composición propia.

3. **INDICADORES ESENCIALES DE EVALUACIÓN:** improvisa una temática dada fluidamente en el piano, original, con uso de contrastes en elementos como altura, intensidad y duración y además con lógica de la respuesta congruente a los motivos. Dirige un ejercicio de composición propio expresando con las manos las cualidades del sonido que serán ejecutadas por sus compañeros.

4. **RELACIÓN ENTRE COMPONENTES CURRICULARES:**



¿Qué van a aprender los estudiantes? DESTREZAS CON CRITERIOS DE DESEMPEÑO	¿Cómo van a aprender? PRECISIONES PARA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE		¿Cómo se van a evaluar los aprendizajes? EVALUACIÓN		
	ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS - DESEMPEÑOS DE COMPRENSIÓN(*)		RECURSOS DIDÁCTICOS	CRITERIOS DE EVALUACIÓN (INDICADORES DE LOGRO)	TÉCNICAS / INSTRUMENTOS
	<p>Improvisar una temática en el piano considerando los cuatro dominios de la creatividad musical: amplitud, flexibilidad, originalidad, sintaxis.</p>	<p>CLASE 4: IMPROVISACIÓN Y DIRECCIÓN.</p>		<p>Piano</p>	<p><i>Improvisa un tema dado con fluidez, originalidad, contrastes y secuencia coherente en el piano.</i></p> <p><i>Dirige una o más cualidades del sonido al resto del grupo.</i></p>
<p>ANTICIPACIÓN</p>	<p>EJEMPLIFICAR EN EL PIANO IMPROVISACIONES CORTAS BASADAS EN EMOCIONES.</p> <p>EXPLICACIÓN DEL CONCEPTO DE CHEIRONOMÍA, CUYO USO SE APLICA PARA EXPONER LAS DIFERENTES CUALIDADES DEL SONIDO.</p>		<p>Manos</p> <p>Objetos</p> <p>Dibujos</p> <p>Texturas.</p>		
<p>C. DEL COMUNICACION</p>	<p>IMPROVISACIÓN DE DIFERENTES CONCEPTOS COMO EMOCIONES, CUENTOS, DIBUJOS, TEXTURAS,</p>				



	CONTEXTUALIZADOS EN LAS CUALIDADES DEL SONIDO. CHEIRONOMÍA QUE ES LA PRÁCTICA DE DIRECCIÓN CON LAS MANOS PARA INDICAR LAS CUALIDADES DEL SONIDO.		Deber: crear mi propia guía y dirigirla con las manos.
CONSOLIDACIÓN	IMPROVISAR EN UNA TEMÁTICA ESCOGIDA CON LOS CRITERIOS DE CREATIVIDAD MUSICAL. CREAR UNA GUÍA DE DIRECCIONALIDAD PARA EXPONER CON LAS MANOS LA DIRECCIONALIDAD MELÓDICA POR CADA UNO DE LOS ESTUDIANTES AL RESTO DE SUS COMPAÑEROS.		improvisación

Bibliografía

- Baek, J. (2009). *Creative Activities on musical Creativity, Music Aptitude, and Reading Ability of Young Children*. (ProQuest, Ed.) Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.
- Belinche, D., & Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical* (1ra ed., Vols. 950-34-0370-7). La Plata, Argentina: La Universidad de la Plata.



- Benguría, S., Martín, B., Valdés, M., Pastellides, P., & Gómez, L. (14 de Diciembre de 2010). *Universidad Autónoma de Madrid*. Recuperado el 20 de febrero de 2017, de https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Observacion_trabajo.pdf
- Educrea. (s.f.). *Biblioteca Docente: Educrea*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, de <http://educrea.cl/estilos-y-metodologias-de-aprendizaje/>
- Erikson, E. (1961). *Emotional Problems of the Student*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Hallam, S. (2015). *The Power of Music*. (U. C. London, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Great Britain, London, England: International Music Education Research Centre. Recuperado el 28 de junio de 2016, de <http://www.thelutonmusicmix.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Power-of-Music-Prof-Susan-Hallam.pdf>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (sexta ed.). México, México: Mc Graw Hill Education. Recuperado el 2017 de mayo de 2018
- Karhlheinz, S. (1971). Intuitive Music. *Intuitive Music* (págs. 113-125). Londres: Allied Artists.
- Kerka, S. (1999). *Ericdigests.org*. (E. C. OH, Productor) Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://www.ericdigests.org/1999-4/creativity.htm>
- LifelongLearning Programme. (s.f.). *llpengage.eu*. Recuperado el 20 de abril de agosto de 2017, de <http://llpengage.eu/es/index.php/inicio/recursos-de-formacion/modulo-4/5-erikson-las-etapas-del-desarrollo-psicosocial/>
- Lozoya, E. (02 de mayo de 2009). *Mundo siglo XXI*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016, de <http://www.mundosigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v02/05/09.pdf>
- Papalia, D., Wendkos, S., & Duskin, R. (2009). *Desarrollo Humano* (undécima ed.). (J. D. Ortiz, Trad.) México D.F, México: Mc Graw Hill.
- Passanisi, A., Di Nuovo, S., Urgese, L., & Pirrone, C. (2 de junio de 2015). The Influence Of Musical Expression On Creativity And Interpersonal Relationships in Children. (Elsevier, Ed.) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 2476-2480. doi:doi:10.1016/j.sbspro.2015.04.308
- Pino, R. (2015). *Didáctica General*. Cuenca: Universidad de Cuenca.



- Ryan, T., & Brown, K. (2012). Musical Creativity: Measures and Learning. *Journal of Elementary Education*, 22(2), 105-120. Recuperado el 25 de junio de 2016, de http://pu.edu.pk/images/journal/JEE/PDF-Files/Article%20No.%208_V22_2_12.pdf
- Urías, G. (2017). *Taller de tesis III*. Clases, Universidad de Cuenca, Maestría en Educación Musical., Cuenca, Ecuador.
- Wong, C. (2013). *Universiti Pendidikan Sultan Idris*. (J. Zhunio, Trad.) Davie, Florida, Estados Unidos. Recuperado el 18 de mayo de 2017, de Repositorio Digital: <http://pustaka2.upsi.edu.my/eprints/716/1/ASSESSING%20ELEMENTARY%20SCHOOL%20STUDENTS%20CREATIVE%20THINKING%20ABILITIES%20IN%20MUSIC.pdf>
- Senplades. 2007. PLAN NACIONAL DEL BUEN VIVIR. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://planbuenvivir.senplades.gob.ec/encuesta.php>

UNESCO. Educación Para Todos. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/efa-goals/>

DIANE E. PAPALIA. 2010. Desarrollo Humano. Centro interdisciplinario en ciencias de la salud. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/162044853/Desarrollo-Humano-Papalia-11%C2%AA-Edicion#scribd>

Informe de clases:

Inicio de clase: Revisión de las tareas del Foley, en esta sección se les pidió al menos dos avances de los ensayos entre semana para evitar una posible postergación y complicaciones de última hora puesto que las clases son los sábados. Los



resultados han sido buenos debido a que los grupos presentaron una buena sincronización, dos de los seis grupos casi perfecta, y en esos dos hay música de fondo creada en el piano como un aporte creativo que los estudiantes decidieron añadir.

IMPROVISACIÓN, esta sección debido a que ya ha sido revisada en un inicio en este momento se ha realizado para ver los avances en el desarrollo creativo y técnico de los estudiantes, cuyo resultado ha sido muy bueno, puesto que el 100% de los estudiantes puede realizarlo sin dificultad, así que proceden a interpretar en base a emociones o historias en el piano creadas en grupo mediante una notación gráfica con garabatos, líneas, dibujos. También crean historias o cuentos los cuales evocan en el piano improvisadamente, y cuya guía se contextualiza en la historia narrada o en las líneas gráficas de alturas indeterminadas. Nota: se recalca y resalta a los estudiantes que al tocar se debe evocar el sentimiento para que se transmita al espectador.

CHEIRONOMÍA (DIRECCIÓN): se realizó un ejercicio de ejemplificación de Cheironomía, con una obra de Vangelis, que expone en cuestión de alturas, las semifrases que conforman la obra, ejercicio planteado para ejemplificar el manejo de dirección con dedos, manos y brazo:



Gráfica de altura creada por la autora como soporte para aplicación de cheironomía.

Posteriormente se solicitó a cada uno de los participantes crear su propuesta de dirección e interpretarla en torno a un concepto de la disciplina de interés del participante, y en un segundo momento se les pidió crear una improvisación para dirigir al resto de



sus compañeros. Las gráficas son de ayuda y se realizarán si el estudiante desea aplicarlas, se desarrollarían a gusto individual del participante, en donde puede usar líneas, figuras, colores, imágenes, con el fin de desarrollar su creatividad tanto escrita como de interpretación musical, así como la creación y defensa de un concepto artístico.

SECCIÓN DE CONSOLIDACIÓN:

La sección de improvisación resultó positiva en todos los casos puesto que todos los estudiantes, con una contextualización larga o corta lograron improvisar frases, motivos, períodos o segmentos musicales.

En cuanto a la sección de dirección los estudiantes se encontraban algo tímidos puesto que era una tarea de dirección individual. En esta tarea todos los estudiantes dirigieron alturas, es decir líneas melódicas para que el resto de compañeros cante. Nota: hubo un estudiante que decidió adicionar a la tarea más cualidades del sonido y que dirigió con intensidades, alturas, y duraciones.

Se envía una tarea de composición de una guía la cual deben dirigir y cantar al mismo tiempo. Considerar que no deben usar parámetros tradicionales, ni tempo, ni afinación. Deben enviar un vídeo.

**CLASE 5****1. DATOS INFORMATIVOS**

NIVEL: OPTATIVA.		ÁREA: MÚSICA PIANO		AÑO LECTIVO	
ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	CLASE Nº 5		2017	
DOCENTE(S): LCDA. JESSICA ZHUNIO		Nº de semanas: 1	Nº total de horas clase: 32		
EJE TRANSVERSAL: LA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL. <i>Plan nacional del Buen Vivir.</i>		Nº de horas para desarrollar DCD: 2	Tiempo total para evaluaciones: 10 min.		
TEMA: Composición y Ejecución					
FECHA: 18 DE FEBRERO DEL 2017.			HORA: 9H00 – 13H00		

- 2. OBJETIVOS EDUCATIVOS:** Fomentar bases de composición en base a la experiencia vivencial así como la interpretación desde lo vivido, a la vez que se fomenta la cohesión grupal.
- 3. INDICADORES ESENCIALES DE EVALUACIÓN:** COMPONER GRÁFICAMENTE LAS TEXTURAS PERCIBIDAS Y EJECUTARLAS JUSTIFICANDO SU RESPECTIVA CONTEXTUALIZACIÓN.
- 4. RELACIÓN ENTRE COMPONENTES CURRICULARES:**



¿Qué van a aprender los estudiantes? DESTREZAS CON CRITERIOS DE DESEMPEÑO	¿Cómo van a aprender? PRECISIONES PARA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE		¿Cómo se van a evaluar los aprendizajes? EVALUACIÓN		
	ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS - DESEMPEÑOS DE COMPRENSIÓN(*)	RECURSOS DIDÁCTICOS	CRITERIOS DE EVALUACIÓN (INDICADORES DE LOGRO)	TÉCNICAS / INSTRUMENTOS	
Componer una obra basada en la percepción sensorial. Ejecutar la obra compuesta aplicando un buen uso de fraseo.	CLASE 5: COMPOSICIÓN Y EJECUCIÓN		Piano	<i>Asimila correctamente la técnica de respiración y la aplica en la interpretación de fraseo tanto en canto como en piano.</i> <i>Compone mediante gráficas su percepción sensorial justificándola con una contextualización de cualidades del sonido.</i>	Evaluación cualitativa. Crear mi propia composición en grupo, reproducirla considerando su fraseo, y dirigirla con las manos.
	ANTICIPACIÓN	1. EJERCICIOS DE RELAJACIÓN CORPORAL Y DE RESPIRACIÓN. 2. SALIDA AL PATIO DEL CONSERVATORIO, USAR TODOS LOS SENTIDOS Y PERCIBIR EL ENTORNO; SENTIR CON LOS PIES LAS DIFERENTES TEXTURAS EN EL LLANO MIENTRAS CIERRAN LOS OJOS.	Manos Objetos para pegar en la partitura creada Dibujos Texturas.		
	C. DEL CONVICCIÓN	1. RELAJACIÓN Y RESPIRACIÓN APLICADA AL CANTO QUE SE USA COMO INSTRUMENTO POSTERIORMENTE EN LA EXPERIMENTACIÓN EN CUANTO A LA RESPIRACIÓN ES BASE PARA			



	<p>INTERPRETACIÓN DE FRASEO TANTO EN CANTO COMO EN PIANO.</p> <p>2. CADA FORMA DE PERCEPCIÓN PUEDE SER TOMADA COMO FUENTE DE COMPOSICIÓN: TEXTURAS, OLORES, PAISAJES</p>			
CONSOLIDACIÓN	<p>1. EN BASE A LAS PERCEPCIONES EXPERIMENTADAS COMPONER MEDIANTE GRÁFICAS OBRAS QUE LAS EVOQUEN (TEXTURAS, OLORES, SABORES, PAISAJES).</p> <p>2. EJECUTAR LAS COMPOSICIONES CONSIDERANDO LA RESPIRACIÓN EN LA COMPOSICIÓN.</p> <p>3. DIRIGIR LA OBRA EN BASE A LA CHEIRONOMÍA.</p>			



Bibliografía

- Baek, J. (2009). *Creative Activities on musical Creativity, Music Aptitude, and Reading Ability of Young Children*. (ProQuest, Ed.) Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.
- Belinche, D., & Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical* (1ra ed., Vols. 950-34-0370-7). La Plata, Argentina: La Universidad de la Plara.
- Benguría, S., Martín, B., Valdés, M., Pastellides, P., & Gómez, L. (14 de Diciembre de 2010). *Universidad Autónoma de Madrid*. Recuperado el 20 de febrero de 2017, de https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Observacion_trabajo.pdf
- Bolaños, S., Delgado, A., Chamorro, M., Guerrero, M., & Quilindo, J. (2011). *Constructivismo Webnode*. Recuperado el 27 de diciembre de 2016, de <http://constructivismo.webnode.es/paradigma-constructivista/>
- Bueno, J. D. (2013). *Repositorio Digital de la Universidad de Cuenca*. Recuperado el 02 de enero de 2017, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4318>
- Callejón, M., & Pérez, T. (2 de junio de 2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*(2), 392. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/459/392>
- Creating Minds Org. (s.f). *Age and Creativity*. Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://creatingminds.org/articles/age.htm>
- Díaz, Á. (2002). *Didáctica y currículum*. México: Paidós.
- Educrea. (s.f.). *Biblioteca Docente: Educrea*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, de <http://educrea.cl/estilos-y-metodologias-de-aprendizaje/>
- Erikson, E. (1961). *Emotional Problems of the Student*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Hallam, S. (2015). *The Power of Music*. (U. C. London, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Great Britain, London, England: International Music Education Research Centre. Recuperado el 28 de junio de 2016, de <http://www.thelutonmusicmix.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Power-of-Music-Prof-Susan-Hallam.pdf>



- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (sexta ed.). México, México: Mc Graw Hill Education. Recuperado el 2017 de mayo de 2018
- Karhlheinz, S. (1971). Intuitive Music. *Intuitive Music* (págs. 113-125). Londres: Allied Artists.
- Kerka, S. (1999). *Ericdigests.org*. (E. C. OH, Productor) Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://www.ericdigests.org/1999-4/creativity.htm>
- LifelongLearning Programme. (s.f.). *llpengage.eu*. Recuperado el 20 de abril de agosto de 2017, de <http://llpengage.eu/es/index.php/inicio/recursos-de-formacion/modulo-4/5-erikson-las-etapas-del-desarrollo-psicosocial/>
- Lozoya, E. (02 de mayo de 2009). *Mundo siglo XXI*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016, de <http://www.mundosisigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v02/05/09.pdf>
- Papalia, D., Wendkos, S., & Duskin, R. (2009). *Desarrollo Humano* (undécima ed.). (J. D. Ortiz, Trad.) México D.F, México: Mc Graw Hill.
- Passanisi, A., Di Nuovo, S., Urgese, L., & Pirrone, C. (2 de junio de 2015). The Influence Of Musical Expression On Creativity And Interpersonal Relationships in Children. (Elsevier, Ed.) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 2476-2480. doi:doi:10.1016/j.sbspro.2015.04.308
- Pino, R. (2015). *Didáctica General*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ryan, T., & Brown, K. (2012). Musical Creativity: Measures and Learning. *Journal of Elementary Education*, 22(2), 105-120. Recuperado el 25 de junio de 2016, de http://pu.edu.pk/images/journal/JEE/PDF-Files/Article%20No.%208_V22_2_12.pdf
- Urías, G. (2017). *Taller de tesis III*. Clases, Universidad de Cuenca, Maestría en Educación Musical., Cuenca, Ecuador.
- Wong, C. (2013). *Universiti Pendidikan Sultan Idris*. (J. Zhunio, Trad.) Davie, Florida, Estados Unidos. Recuperado el 18 de mayo de 2017, de Repositorio Digital: <http://pustaka2.upsi.edu.my/eprints/716/1/ASSESSING%20ELEMENTARY%20SCHOOL%20STUDENTS%20CREATIVE%20THINKING%20ABILITIES%20IN%20MUSIC.pdf>
- Senplades. 2007. PLAN NACIONAL DEL BUEN VIVIR. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://planbuenvivir.senplades.gob.ec/encuesta.php>



UNESCO. Educación Para Todos. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en:

<http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/efa-goals/>

DIANE E. PAPALIA. 2010. Desarrollo Humano. Centro interdisciplinario en ciencias de la salud. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/162044853/Desarrollo-Humano-Papalia-11%C2%AA-Edicion#scribd>

Informe de clases:

Inicio de clase: se revisó la tarea de los estudiantes de sus respectivas composiciones dirigidas. En este caso enviaron un [vídeo de evidencia](#). No todos enviaron el vídeo. 14 de los 20 estudiantes lo hicieron. En este grupo, pudimos encontrar que la mayoría usó la misma forma de dirección con las manos hacia arriba al centro y abajo para indicar alturas, sin embargo 4 de los 14 estudiantes crearon una propuesta nueva. A pesar de que no todos los estudiantes enviaron el vídeo, al resto que no lo hizo se le recibió la tarea expuesta el día de la clase, en este grupo de estudiantes la forma de dirección fue la misma que la propuesta en clase. En conclusión, todos los estudiantes asimilaron las formas de direccionalidad de registros: agudo, medio y grave, y a pesar de que se les pidió que olviden el ritmo, todos ellos marcaron el pulso de las obras uniformemente. Cabe resaltar que las propuestas melódicas no respondían a reglas tradicionales armónicas en el desarrollo de los ejercicios, sin embargo para finalizar cada uno de esos ejercicios sí obedecían inconscientemente a la resolución de la tónica.



1. Luego de la revisión de la tarea, se procedió a salir al patio de césped del Conservatorio y realizar ejercicios de relajación corporal como tensionar los músculos desde la punta de los pies e ir sumando cada músculo del resto del cuerpo hasta llevar a todo el cuerpo a un momento de mucha tensión, mantenerlo así por unos 30 segundos y luego relajar. Posteriormente se realizaron los ejercicios de respiración controlando el músculo del diafragma en 3 fases, primero inhalando en 5 segundos, manteniendo 5 y exhalando progresivamente controlando el aire en otros 5 segundos, en la siguiente fase se realizó con 7 segundos y en la última con 10. Posteriormente se realizó el ejercicio de pie y se le pedía a cada estudiante que sienta el movimiento del diafragma del docente mientras se respira para que pueda aplicarlo en su propio cuerpo, se revisó a cada estudiante hasta que pueda hacerlo correctamente y luego realizan el ejercicio en parejas sintiendo el diafragma de sus compañeros. Se explica que controlar la respiración es un paso importante para mantener o guiar la respiración al cantar una frase melódica o al ejecutarla en el piano por analogía de sensación, resolviendo en piano al final de la frase.

2. El [ejercicio siguiente](#) es para mantener la atención con todos los sentidos y percibir el entorno: Así, mientras cierran los ojos: sentir con los pies las diferentes texturas en el llano, luego concentrarse en los olores: suaves, dulces, amargos, o simplemente agradables y desagradables, percibir los sonidos que forman el paisaje sonoro: urbanos, naturales y definir cuáles son; y, finalmente abrir los ojos y observar cada uno de los objetos percibidos por los otros sentidos y aquellos que no también.

3. Posteriormente luego de percibir el entorno con los sentidos, se procede a abstraer la información y sintetizarla mediante gráficas que evoquen ya sean texturas, olores, colores o formas, o sonidos para luego poder traducirlos a música.

4. SECCIÓN DE CONSOLIDACIÓN:

Las composiciones realizadas subjetivamente fueron contextualizadas según las percepciones sentidas y a la par con las cualidades del sonido, así para algunos de los estudiantes las temperaturas sentidas con los pies en el llano bajo la sombra al ser frías les evocaba sonidos más agudos, por la sensación que definieron de cierta forma chillona, pinchante.



Posteriormente, se les pidió a los estudiantes que conformen grupos (La técnica que se aplica para crear grupos en estas clases es a través de números según el número de estudiantes, en este caso eran 21 estudiantes por ende se crearon 7 grupos de 3, y se enumeraron del 1 al 7, luego se reunían: grupos del número 1, otro grupo del número 2, otro del 3, y así sucesivamente hasta conformar los 7 grupos de 3 personas. Este ejercicio se realiza en cada tarea grupal puesto que los estudiantes se ven cada sábado y no muy seguido la idea es que puedan conocerse todos sin segmentaciones y puedan trabajar todos en algún momento con todos sus compañeros.) para realizar una composición que evoque alguna o algunas de las percepciones abstraídas en los ejercicios mediante una gráfica clara que luego pueda ser ejecutada por el mismo grupo.

Finalmente, se pasó a la sección de ejecución en donde los estudiantes interpretaron sus obras explicando antes el porqué de la gráfica (qué percepción era representada y por qué se la dibujo de tal forma), y así además su modo de ejecución de la(s) cualidad(es) del sonido. En este caso se vio la creatividad de cada estudiante, algunos usaron lápices de colores, otros diferentes trazos, formas, líneas. En cuanto a la ejecución esta vez se notó la aplicación del fraseo en la interpretación del piano.



CLASE 6

1. DATOS INFORMATIVOS

NIVEL: OPTATIVA.		ÁREA: MÚSICA PIANO		AÑO LECTIVO 2017
ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	CLASE Nº 6		
DOCENTE(S): LCDA. JESSICA ZHUNIO		Nº de semanas: 1	Nº total de horas clase: 32	
EJE TRANSVERSAL: LA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL. <i>Plan nacional del Buen Vivir.</i>		Nº de horas para desarrollar DCD: 2	Tiempo total para evaluaciones: 2 horas.	
TEMA: Proyecto escrito y evaluación.				
FECHA: 4 DE MARZO DEL 2017.		HORA: 9H00 – 13H00		

2. **OBJETIVOS EDUCATIVOS:** evaluar los niveles de conocimiento de temáticas abordadas hasta el momento e implementar un modelo de proyecto a preparar para concluir las clases.

3. **INDICADORES ESENCIALES DE EVALUACIÓN:** Sintetiza la información asimilada en el curso, la ejemplifica y la explica a sus compañeros. Escoge y redacta un proyecto que compile los temas abordados.

4. RELACIÓN ENTRE COMPONENTES CURRICULARES:

¿Qué van a aprender los estudiantes?	¿Cómo van a aprender? PRECISIONES PARA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE	¿Cómo se van a evaluar los aprendizajes? EVALUACIÓN	



DESTREZAS CON CRITERIOS DE DESEMPEÑO	ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS - DESEMPEÑOS DE COMPRENSIÓN(*)	RECURSOS DIDÁCTICOS	CRITERIOS DE EVALUACIÓN (INDICADORES DE LOGRO)	TÉCNICAS / INSTRUMENTOS
<p>Exponer los temas revisados con un ejemplo que abarque su concepto.</p> <p>Asimilar la redacción de cómo se realiza un proyecto y aplicarlo al seleccionar un tema para la evaluación final.</p>	<p>CLASE 5: EVALUACIÓN Y PROYECTO ESCRITO</p>	<p>Piano Hojas Lápices Marcadores Computador</p>	<p><i>Asimila correctamente los conocimientos de los temas de las clases y puede exponer de qué se trata así como puede ejemplificarlo.</i></p> <p><i>Es capaz de seleccionar un tema de todos los revisados y redactar un proyecto sobre un tema de interés.</i></p>	<p>Evaluación cualitativa.</p> <p>La evaluación se realiza en grupos, se realiza una lista de temas y se sortean por grupo, tienen dos horas para preparar su tema, concepto, ejemplo y exposición.</p> <p>El proyecto a manejar se revisará el primer borrador con ayuda docente.</p>
	<p>ANTICIPACIÓN</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. RECORDATORIO GENERAL DE FORMA ORAL ACERCA DE LOS TEMAS REVISADOS. 2. EXPLICACIÓN DE CÓMO SE REDACTA UN PROYECTO 3. SE ESCOGERÁ UNO DE TODOS LOS TEMAS PARA REALIZAR UN PROYECTO CONTEXTUALIZADO EN LAS CUALIDADES DEL SONIDO 			
	<p>C. DEL CONOCIM.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. TEMÁTICAS DE EVALUACIÓN: CUALIDADES DEL SONIDO, PAISAJE SONORO, PARTITURA GRÁFICA, MÚSICA EXPERIMENTAL, ARTE SONORO, FOLEY Y CHEIRONOMÍA. 2. PARTES QUE CONFORMAN EL PROYECTO. 3. CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROYECTO SEGÚN LAS CUALIDADES DEL SONIDO. 			



CONSOLIDACIÓN	<ol style="list-style-type: none">1. EXPONER EL CONCEPTO Y EJEMPLOS DE LAS TEMÁTICAS ESTUDIADAS EN LAS CLASES2. REALIZAR UN BOSQUEJO DE PROYECTO A REALIZAR ESCOGIENDO UNO O MÁS TEMAS DE LOS ESTUDIADOS EN CLASE.3. EXPLICAR CÓMO LAS CUALIDADES DEL SONIDO JUSTIFICAN MI PROYECTO.			
---------------	--	--	--	--

BIBLIOGRAFÍA:

Bibliografía

- Baek, J. (2009). *Creative Activities on musical Creativity, Music Aptitude, and Reading Ability of Young Children*. (ProQuest, Ed.) Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.
- Belinche, D., & Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical* (1ra ed., Vols. 950-34-0370-7). La Plata, Argentina: La Universidad de la Plara.
- Benguría, S., Martín, B., Valdés, M., Pastellides, P., & Gómez, L. (14 de Diciembre de 2010). *Universidad Autónoma de Madrid*. Recuperado el 20 de febrero de 2017, de https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Observacion_trabajo.pdf
- Bolaños, S., Delgado, A., Chamorro, M., Guerrero, M., & Quilindo, J. (2011). *Constructivismo Webnode*. Recuperado el 27 de diciembre de 2016, de <http://constructivismo.webnode.es/paradigma-constructivista/>



- Bueno, J. D. (2013). *Repositorio Digital de la Universidad de Cuenca*. Recuperado el 02 de enero de 2017, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4318>
- Callejón, M., & Pérez, T. (2 de junio de 2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*(2), 392. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/459/392>
- Creating Minds Org. (s.f.). *Age and Creativity*. Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://creatingminds.org/articles/age.htm>
- Díaz, Á. (2002). *Didáctica y currículum*. México: Paidós.
- Educrea. (s.f.). *Biblioteca Docente: Educrea*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, de <http://educrea.cl/estilos-y-metodologias-de-aprendizaje/>
- Erikson, E. (1961). *Emotional Problems of the Student*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Hallam, S. (2015). *The Power of Music*. (U. C. London, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Great Britain, London, England: International Music Education Research Centre. Recuperado el 28 de junio de 2016, de <http://www.thelutonmusicmix.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Power-of-Music-Prof-Susan-Hallam.pdf>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (sexta ed.). México, México: Mc Graw Hill Education. Recuperado el 2017 de mayo de 2018
- Karhlheinz, S. (1971). Intuitive Music. *Intuitive Music* (págs. 113-125). Londres: Allied Artists.
- Kerka, S. (1999). *Ericdigests.org*. (E. C. OH, Productor) Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://www.ericdigests.org/1999-4/creativity.htm>
- Papalia, D., Wendkos, S., & Duskin, R. (2009). *Desarrollo Humano* (undécima ed.). (J. D. Ortiz, Trad.) México D.F, México: Mc Graw Hill.
- Passanisi, A., Di Nuovo, S., Urgese, L., & Pirrone, C. (2 de junio de 2015). The Influence Of Musical Expression On Creativity And Interpersonal Relationships in Children. (Elsevier, Ed.) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 2476-2480. doi:doi:10.1016/j.sbspro.2015.04.308



Pino, R. (2015). *Didáctica General*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Ryan, T., & Brown, K. (2012). Musical Creativity: Measures and Learning. *Journal of Elementary Education*, 22(2), 105-120.
Recuperado el 25 de junio de 2016, de http://pu.edu.pk/images/journal/JEE/PDF-Files/Article%20No.%208_V22_2_12.pdf

Urías, G. (2017). *Taller de tesis III*. Clases, Universidad de Cuenca, Maestría en Educación Musical., Cuenca, Ecuador.

Wong, C. (2013). *Universiti Pendidikan Sultan Idris*. (J. Zhunio, Trad.) Davie, Florida, Estados Unidos. Recuperado el 18 de mayo de 2017, de Repositorio Digital:
<http://pustaka2.upsi.edu.my/eprints/716/1/ASSESSING%20ELEMENTARY%20SCHOOL%20STUDENTS%20CREATIVE%20THINKING%20ABILITIES%20IN%20MUSIC.pdf>

Senplades. 2007. PLAN NACIONAL DEL BUEN VIVIR. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en:
<http://planbuenvivir.senplades.gob.ec/encuesta.php>

UNESCO. Educación Para Todos. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en:
<http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/efa-goals/>

DIANE E. PAPALIA. 2010. Desarrollo Humano. Centro interdisciplinario en ciencias de la salud. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/162044853/Desarrollo-Humano-Papalia-11%C2%AA-Edicion#scribd>

Informe de clases:

Inicio de clase: Se realizó una recapitulación breve de todos los temas abordados. Luego se realizó una lista enumerada, de la cual tras un sorteo se seleccionaron los temas para cada grupo de estudiantes, la evaluación es de tipo verbal grupal. La idea es que cada integrante del grupo se preocupe por aportar con ideas para exponer el concepto con sus propias palabras, ejemplos claros y dinámicos para aplicar con sus compañeros y estar atentos a cualquier pregunta, en este caso como docente tras su



exposición les obra realizando preguntas, ya sea porque un concepto no está claro, o es equivocado, o para aportar nuevas ideas que ellos mismos o los compañeros de otros grupos puedan aportar.

Cada una de las exposiciones fue dinámica, y en ellas participaron todos los estudiantes de la clase, dentro y fuera de los grupos de exposición. En los ejercicios dinámicos todos tuvieron claro el concepto y definitivamente aclaró cualquier duda en los estudiantes. Solamente un grupo de estudiantes conformado por dos estudiantes no tenían claro lo que era el paisaje sonoro, en donde dijeron que eran los sonidos que uno realiza con objetos que encuentra, confundiéndolo con arte sonoro. Luego de preguntar la diferencia entre arte sonoro y paisaje sonoro a sus compañeros ellos contestan que el arte sonoro es la creación en donde interviene el ser humano conscientemente con la búsqueda de un objetivo estético o conceptual, mientras que el paisaje sonoro son todos los sonidos conscientes o inconscientes que forman parte de un entorno, y pueden ser o no humanos.

En el desarrollo de las exposiciones se realizaban preguntas aleatoriamente a los estudiantes de modo que todos participen y mantengan la atención en la exposición de todos los grupos.

Posteriormente se les pidió a los estudiantes que seleccionen un tema de interés que tomarán como base para el ejercicio de redacción de proyectos.

La [guía de redacción de proyectos](#) que se ha creado se encuentra en anexos. En esta guía se les explicó a los estudiantes como ir redactando y como se acoplaría su proyecto, el día de hoy los estudiantes realizaron un borrador para entender la forma de realizar el proyecto. Como tarea se les asignó armar grupos, esta vez sí a elección para organizar el trabajo, esto con el fin que hagan grupos con los que puedan reunirse más de una vez y se arreglen en cuestión de horarios, y no digan que luego al ser impuesto su grupo no pudieron reunirse, además que se organicen y seleccionen el tema que van a desarrollar para el fin del curso.



CLASE 7-8

1. DATOS INFORMATIVOS

NIVEL: OPTATIVA.		ÁREA: MÚSICA PIANO		AÑO LECTIVO 2017
ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	CLASE Nº 7		
DOCENTE(S): LCDA. JESSICA ZHUNIO		Nº de semanas: 1	Nº total de horas clase: 32	
EJE TRANSVERSAL: LA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL. <i>Plan Nacional del Buen Vivir.</i>		Nº de horas para desarrollar DCD: 2	Tiempo total para evaluaciones: 2 horas.	
TEMA: Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad – DANZA/LITERATURA/CINE/HISTORIA				
FECHA: 25 DE MARZO DEL 2017 / 1 ABRIL 2017		HORA: 9H00 – 13H00		

q. **OBJETIVOS EDUCATIVOS:** Redactar los diferentes proyectos aliados a una disciplina escogida para interactuarla con el arte sonoro.

r. **INDICADORES ESENCIALES DE EVALUACIÓN:** redacta adecuadamente un proyecto para ejecutarlo en conjunto con otra disciplina y lo sustenta correctamente.

s. RELACIÓN ENTRE COMPONENTES CURRICULARES:

¿Qué van a aprender los estudiantes?	¿Cómo van a aprender?	¿Cómo se van a evaluar los aprendizajes? EVALUACIÓN	
	PRECISIONES PARA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE		



DESTREZAS CON CRITERIOS DE DESEMPEÑO	ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS - DESEMPEÑOS DE COMPRENSIÓN(*)		RECURSOS DIDÁCTICOS	CRITERIOS DE EVALUACIÓN (INDICADORES DE LOGRO)	TÉCNICAS / INSTRUMENTOS
<p>Conceptualizar correctamente el proyecto sonoro con otra disciplina.</p> <p>Sustentar al docente la importancia y el aporte del proyecto seleccionado.</p> <p>Coordinar adecuada y sistemáticamente las disciplinas a interrelacionar.</p>	CLASE 7-8: INTERDISCIPLINARIEDAD – PROYECTOS.		Piano	<p><i>Redacta un proyecto con objetivos, metas, planificación, recursos a usar, que sea coherente y vaya en coordinación con la disciplina seleccionada a presentar.</i></p>	<p>Evaluación cualitativa.</p> <p>Se revisa la coordinación y estructura planificada para desarrollar un proyecto interdisciplinario.</p>
	ANTICIPACIÓN	REVISIÓN DE TEMAS SELECCIONADOS POR LOS GRUPOS Y EXPOSICIÓN CORTA Y GENERAL DE LO QUE PLANEAN PRESENTAR.	Hojas Lápices Marcadores		
	C. DEL CONOCIMIENTO	CONCEPTUALIZACIÓN DE TODAS LAS OBRAS EN BASE A LAS CUALIDADES DEL SONIDO Y DEL APORTE DE SUS PROYECTOS AL CAMPO DEL ARTE EN LA ACTUALIDAD.	Computador		
	CONSOLIDACIÓN	REDACCIÓN DEL PROYECTO CON SUS METODOLOGÍAS A LLEVAR A CABO, CUYA FUNCIONALIDAD Y APLICABILIDAD SEAN FACTIBLES Y CONCRETAS PARA UN PROYECTO ARTÍSTICO QUE APORTE AL MUNDO DEL ARTE.			



BIBLIOGRAFÍA:

Bibliografía

- Baek, J. (2009). *Creative Activities on musical Creativity, Music Aptitude, and Reading Ability of Young Children*. (ProQuest, Ed.) Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.
- Belinche, D., & Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical* (1ra ed., Vols. 950-34-0370-7). La Plata, Argentina: La Universidad de la Plara.
- Benguría, S., Martín, B., Valdés, M., Pastellides, P., & Gómez, L. (14 de Diciembre de 2010). *Universidad Autónoma de Madrid*. Recuperado el 20 de febrero de 2017, de https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Observacion_trabajo.pdf
- Bolaños, S., Delgado, A., Chamorro, M., Guerrero, M., & Quilindo, J. (2011). *Constructivismo Webnode*. Recuperado el 27 de diciembre de 2016, de <http://constructivismo.webnode.es/paradigma-constructivista/>
- Bueno, J. D. (2013). *Repositorio Digital de la Universidad de Cuenca*. Recuperado el 02 de enero de 2017, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4318>
- Callejón, M., & Pérez, T. (2 de junio de 2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*(2), 392. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/459/392>



Creating Minds Org. (s.f.). *Age and Creativity*. Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://creatingminds.org/articles/age.htm>

Díaz, Á. (2002). *Didáctica y currículum*. México: Paidós.

Educrea. (s.f.). *Biblioteca Docente: Educrea*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, de <http://educrea.cl/estilos-y-metodologias-de-aprendizaje/>

Erikson, E. (1961). *Emotional Problems of the Student*. New York: Appleton-Century-Crofts.

Hallam, S. (2015). *The Power of Music*. (U. C. London, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Great Britain, London, England: International Music Education Research Centre. Recuperado el 28 de junio de 2016, de <http://www.thelutonmusicmix.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Power-of-Music-Prof-Sus>

Senplades. 2007. PLAN NACIONAL DEL BUEN VIVIR. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://planbuenvivir.senplades.gob.ec/encuesta.php>

UNESCO. Educación Para Todos. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/efa-goals/>

DIANE E. PAPALIA. 2010. Desarrollo Humano. Centro interdisciplinario en ciencias de la salud. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/162044853/Desarrollo-Humano-Papalia-11%C2%AA-Edicion#scribd>

Informe de clases:

Inicio de clase: se ha usado el tiempo de las clases para responder dudas por parte de los estudiantes de sus respectivos proyectos, revisar avances escritos, seguir desarrollando el proyecto, y además se han usado los tiempos para ensayos de los mismos.



Se ha podido encontrar que tienen algo de dificultades todos los grupos en la construcción de los antecedentes que los confunden con marco teórico, pero se les ha explicado a nivel general y por grupos cómo debe redactarse y qué contenido debe manifestarse en cada punto.

Además en la sección práctica los estudiantes van armando y presentando ya los primeros ensayos de sus proyectos aplicados, así Foley, Danza y arte sonoro en vivo, paisajes sonoros y ecología, literatura y Foley, Cheironomía, composición gráfica y cuentos, son los proyectos que los estudiantes están desarrollando.

**Consolidación****CLASE 9-10-11****1. DATOS INFORMATIVOS**

NIVEL: OPTATIVA.		ÁREA: MÚSICA PIANO		AÑO LECTIVO 2017
ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	ASIGNATURA: EXPERIMENTACIÓN SONORA	CLASE Nº 8		
DOCENTE(S): LCDA. JESSICA ZHUNIO		Nº de semanas: 1	Nº total de horas clase: 32	
EJE TRANSVERSAL: LA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL. <i>Plan Nacional del Buen Vivir.</i>		Nº de horas para desarrollar DCD: 2	Tiempo total para evaluaciones: 2 horas.	
TEMA: EVALUACIONES.				
FECHA: 25 DE MARZO DEL 2017.			HORA: 9H00 – 13H00	

2. **OBJETIVOS EDUCATIVOS:** evaluación teórico práctica de los contenidos desarrollados en las clases.

3. **INDICADORES ESENCIALES DE EVALUACIÓN:** Redacta los contenidos solicitados en la evaluación escrita de todo lo revisado en clases y los expone prácticamente en su evaluación final.

4. RELACIÓN ENTRE COMPONENTES CURRICULARES:

¿Qué van a aprender los estudiantes?	¿Cómo van a aprender? PRECISIONES PARA LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE	¿Cómo se van a evaluar los aprendizajes? EVALUACIÓN	



DESTREZAS CON CRITERIOS DE DESEMPEÑO	ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS - DESEMPEÑOS DE COMPRENSIÓN(*)	RECURSOS DIDÁCTICOS	CRITERIOS DE EVALUACIÓN (INDICADORES DE LOGRO)	TÉCNICAS / INSTRUMENTOS
<p>1. Exponer con sus propias palabras los contenidos apropiados en el desarrollo de las clases.</p> <p>2. Demostrar en un proyecto escrito y práctico su nivel de creatividad, dominio y aporte de los temas revisado y cómo éstos son importantes en el medio artístico actual.</p>	CLASE 9-10-11: EVALUACIONES TEÓRICO PRÁCTICAS	Piano Hojas Lápices Marcadores Computador	<p><i>Conoce y domina los conceptos teóricos aprendidos en las clases.</i></p> <p><i>Domina la práctica en precisión y coordinación del proyecto seleccionado tanto a nivel inter e intrapersonal.</i></p> <p><i>Expone con precisión y coordinadamente una presentación pública.</i></p>	<p>Evaluación cualitativa.</p> <p>Dominio, coordinación y la respuesta que provoca en el público.</p> <p>Percepción subjetiva de las clases estudiadas.</p>
	ANTICIPACIÓN 1. EXPLICARLES LA METODOLOGÍA DE LAS EVALUACIONES PARA QUE NO HAYAN MALOS ENTENDIDOS, NI COPIA. 2. SE HA DE REALIZAR UN ENSAYO PREVIO A LA PRESENTACIÓN PÚBLICA. 3. DOMINIO, COORDINACIÓN EN ENSAMBLE Y TRABAJO EN GRUPO DE LA PRESENTACIÓN EN VIVO DE SU PROYECTO FINAL.			
	C. DEL CONOCIM. 1. CONOCIMIENTO TEÓRICO DE LOS TEMAS ABORDADOS. 2. DOMINIO EN LA PRÁCTICA DEL PROYECTO SELECCIONADO. 3. EXPOSICIÓN Y DOMINIO DEL PROYECTO EN PÚBLICO, ASÍ COMO SU COORDINACIÓN GRUPAL PARA EXPONER.			
	CONSOLIDACIÓN 1. EVALUACIÓN FINAL ESCRITA. 2. ENSAYO PREVIO A LA PRESENTACIÓN CON CONSEJOS PRÁCTICOS Y PAUTAS FINALES DEL DESARROLLO DEL PROYECTO			



POR PARTE DEL DIRECTOR DE LA TESIS
QUIEN REvisa.

3. PRESENTACIÓN ARTÍSTICA EN EL
AUDITORIO DE LA INSTITUCIÓN, PRÁCTICA
VIVA DEL TRABAJO EN EQUIPO,
RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS,
COORDINACIÓN, PRECISIÓN EN LA
EJECUCIÓN.

Bibliografía

- Educrea. (s.f.). *Biblioteca Docente: Educrea*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, de <http://educra.cl/estilos-y-metodologias-de-aprendizaje/>
- Erikson, E. (1961). *Emotional Problems of the Student*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Hallam, S. (2015). *The Power of Music*. (U. C. London, Ed., & J. Zhunio, Trad.) Great Britain, London, England: International Music Education Research Centre. Recuperado el 28 de junio de 2016, de <http://www.thelutonmusicmix.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Power-of-Music-Prof-Susan-Hallam.pdf>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (sexta ed.). México, México: Mc Graw Hill Education. Recuperado el 2017 de mayo de 2018
- Karhlheinz, S. (1971). Intuitive Music. *Intuitive Music* (págs. 113-125). Londres: Allied Artists.
- Kerka, S. (1999). *Ericdigests.org*. (E. C. OH, Productor) Recuperado el 01 de julio de 2016, de <http://www.ericdigests.org/1999-4/creativity.htm>
- LifelongLearning Programme. (s.f.). *llpengage.eu*. Recuperado el 20 de abril de agosto de 2017, de <http://llpengage.eu/es/index.php/inicio/recursos-de-formacion/modulo-4/5-erikson-las-etapas-del-desarrollo-psicosocial/>



- Lozoya, E. (02 de mayo de 2009). *Mundo siglo XXI*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016, de <http://www.mundosisigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v02/05/09.pdf>
- Papalia, D., Wendkos, S., & Duskin, R. (2009). *Desarrollo Humano* (undécima ed.). (J. D. Ortiz, Trad.) México D.F, México: Mc Graw Hill.
- Passanisi, A., Di Nuovo, S., Urgese, L., & Pirrone, C. (2 de junio de 2015). The Influence Of Musical Expression On Creativity And Interpersonal Relationships in Children. (Elsevier, Ed.) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 2476-2480. doi:doi:10.1016/j.sbspro.2015.04.308
- Pino, R. (2015). *Didáctica General*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ryan, T., & Brown, K. (2012). Musical Creativity: Measures and Learning. *Journal of Elementary Education*, 22(2), 105-120. Recuperado el 25 de junio de 2016, de http://pu.edu.pk/images/journal/JEE/PDF-Files/Article%20No.%208_V22_2_12.pdf
- Urías, G. (2017). *Taller de tesis III*. Clases, Universidad de Cuenca, Maestría en Educación Musical., Cuenca, Ecuador.
- Wong, C. (2013). *Universiti Pendidikan Sultan Idris*. (J. Zhunio, Trad.) Davie, Florida, Estados Unidos. Recuperado el 18 de mayo de 2017, de Repositorio Digital: <http://pustaka2.upsi.edu.my/eprints/716/1/ASSESSING%20ELEMENTARY%20SCHOOL%20STUDENTS%20CREATIVE%20THINKING%20ABILITIES%20IN%20MUSIC.pdf>
- Senplades. 2007. PLAN NACIONAL DEL BUEN VIVIR. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://planbuenvivir.senplades.gob.ec/encuesta.php>
- UNESCO. Educación Para Todos. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/efa-goals/>
- DIANE E. PAPALIA. 2010. *Desarrollo Humano*. Centro interdisciplinario en ciencias de la salud. Revisado el 29 de diciembre de 2015. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/162044853/Desarrollo-Humano-Papalia-11%C2%AA-Edicion#scribd>



Informe de clases:

Dado que los proyectos fueron revisados y corregidos una y otra vez mediante las entregas por internet semanales de los estudiantes, los proyectos escritos se manejaron en un muy buen nivel, sin embargo a pesar de que la mayoría de grupos presentaron sus trabajos al menos dos veces para sus correcciones, existieron dos grupos que dejaron todo para el final, en cuyos casos tras haberles guiado con el ejemplo de otros proyectos de sus compañeros realizaron un proyecto escrito regular, con resultados de presentación regulares a diferencia del resto de grupos que tienen resultados buenos a muy buenos.



Anexo 8: Informes de clase

EXPERIMENTACIÓN SONORA

CLASE 1 - FECHA: 14/ENERO/2017

CONTENIDO:

Charla introductoria y descripción general de la asignatura, dinámica de la clase y sistema de evaluación. Evaluación diagnóstica: inicial de conocimientos de cualidades, conceptos: armonía, forma, intervalos. Edades. Formación musical previa. Nivel socioeconómico. Ciudad de nacimiento. Ciudad de vivienda. Constitución familiar. Sexo y género.

Conocer: Ejecución en cuerpo, instrumentos, cualidades musicales.

Introducción rápida sobre la historia de la música, sus períodos y la conceptualización de música contemporánea, experimental, arte sonoro, paisaje sonoro.

RESULTADOS DE EVALUACIÓN DIAGNÓSTICA: preguntas de conocimientos básicos de la música: cualidades del sonido, teoría musical, historia de la música, criterios interpretativos y revisión de la técnica de ejecución de piano.

A. HISTORIA DE LA MÚSICA

4. Períodos de la música
5. División de la música: académica y popular.

B. TEORÍA

1. Cualidades del sonido: altura, intensidad, duración, timbre.
2. Terminología y su aplicación: Agógica, dinámica, pulso, contraste, ritmo, interpretación, afinación.

NIVEL GENERAL DEL GRUPO: conocimiento teórico de la materia: bajo. Por ende se decide iniciar desde cero con las bases teóricas de conocimientos musicales: cualidades del sonido.

CLASE 2 - FECHA: 28/ENERO/2017

CONTENIDO:



Audición de todos los sonidos que conforman el paisaje sonoro en donde gradualmente se les introducirá cada una de las cualidades del sonido. Reconocer en el entorno las diversas cualidades del sonido a la vez que aborda los nombres técnicos de las cualidades del sonido. Identificar en la partitura creada y justificar las cualidades utilizadas. Ejecutar sonidos con el cuerpo para enfatizar el sentido de ensamble y los recursos creativos usados. Crear una partitura gráfica individual y en grupo acerca de emociones o de historias para luego interpretarlas en conjunto en el piano, justificándolas con las cualidades del sonido utilizadas.

Análisis de audición del día: sonidos extraños: agudos: graves: largos: cortos: rápido/lento, fuertes/ suaves, timbres:

Composición de partituras no convencionales en base a emociones, historias, narrativas (proyecto: análisis de cualidades.) Interpretar en grupos de 3 el piano. Previa a la interpretación: explicación de análisis de cualidades.

CLASE 3 - FECHA: 4/febrero/2017

CONTENIDO:

Exploración de objetos sonoros y su interpretación con su explicación de cualidades. Interpretación a la par de un vídeo con instrumentos creados e instrumentos tradicionales, uso del cuerpo. Improvisación. (vídeo aplicación de sonidos de solid snake).

CLASE 4 - FECHA: 11/febrero/2017

CONTENIDO:

Aplicación etapa de improvisación: Ensamble. Escucha del otro. Cerrar ojos: interiorizar. Interpretación de obras de Stockhausen: textos y gráficas.

<http://silakka.fi/kuva/materials/From%20the%20seven%20days.pdf> . Diálogos o



discusiones para interpretación. Aplicación de la Cheironomía⁹ como práctica de dirección de ensamble.

CLASE 5 - FECHA: 18/febrero/2017

CONTENIDO:

Relajación. Percepción Profunda: texturas y sonidos. Introducción a la respiración. Aplicación etapa compositiva. Creación de composiciones gráficas, ejecución grupal. Cheironomía con cuerpo para la ejecución del otro. Ejecución con piano y voz. Individual y en grupo.

CLASE 6 - FECHA: Sábado 4/MAR/2017

CONTENIDO:

Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad. Interpretación. Selección individual previa de un tema narrativo, histórico, psicológico para realización de proyecto. Lectura de notación gráfica. Recursos: paisajes sonoros, instrumento. Ejecución. Individual y en grupo.

CLASE 7 - FECHA: Sábado 25/MAR/2017

CONTENIDO:

Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad. Proyecto escrito, primera redacción, danza. Selección grupal del tema para examen: narrativo, histórico, psicológico para realización de proyecto. Recursos: paisajes sonoros, instrumento. Ejecución. Individual y en grupo. Y ensayo con el bailarín para ajustar los temas a otra disciplina.

CLASE 8 - FECHA: Sábado 1/ABR

CONTENIDO:

⁹ Cheironomy (or Chironomy) is the use of hand signals to direct vocal music performance. Whereas in modern conducting the notes are already specified in a written score, in cheironomy the hand signs indicate melodic curves and ornaments.



Síntesis, ejecución en la Interdisciplinariedad. Danza, pautas y ensayo. Revisión del proyecto escrito y práctico de un tema narrativo, histórico, psicológico para realización de proyecto. Recursos: paisajes sonoros, instrumento. Ejecución. Individual y en grupo. Conformar grupos con bailarinas.

CLASE 9 - FECHA: Sábado 8/ABR.

CONTENIDO:

EXAMEN TEÓRICO: CONTENIDOS DEL EXAMEN. Evaluación Teórica:
Contenidos revisados hasta ahora.

CLASE 10 - FECHA: Lunes 17 abril.

CONTENIDO:

ENSAYO PARA PRESENTACIÓN FINAL. Revisión de proyectos finales.
Recomendaciones por parte del docente de la Facultad de Artes.

CLASE 11 - FECHA: Miércoles 19 abril.

CONTENIDO: Examen práctico en grupos en vivo. Evaluación Práctica.
Composición grupal de obras, su intercambio entre grupos y Ejecución grupal de una obra entregada en notación (resolución de problemas sumada con danza contemporánea).



Anexo 9: Test de medición de la creatividad musical en adolescentes

La medición del pensamiento creativo musical está basada en el MCTMII de Webster, 1994 desarrollado para niños de 6 a 10 años. Sin embargo en este caso, se propone un test para estudiantes de 13 y 17 años, a pesar de que este test se ha aplicado a estudiantes de Conservatorio, está diseñado para personas incluso sin instrucción musical previa puesto que la escritura, lectura o ejecución tradicional no forma parte del proceso metodológico de la propuesta.

PUNTUACIÓN

La calificación de este test envuelve técnicas objetivas y subjetivas. Por ende, debe ser realizado por un profesional que entienda los significados de los factores y que pueda identificarlos en el comportamiento musical. Hay cuatro factores usados, cada uno derivado de la literatura teórica y del contenido analizado de las sesiones con un panel de expertos de los campos de composición musical, educación musical y de psicología:

Amplitud musical, la cantidad de tiempo reloj envuelto en las tareas creativas.

Flexibilidad musical, la gama de la expresión musical en términos de suave a fuerte, rápido a lento, y de grave a agudo.

Originalidad musical, grado de manipulación de un fenómeno musical en una forma única.

Sintaxis musical, el grado de manipulación de sonidos de una manera lógica musical de acuerdo con patrones de repetición, contraste y secuenciación que se sintetizarían en aspectos formales.

Amplitud musical (AM) y Flexibilidad Musical (FM) son medidas por: los segundos actuales de tiempo en que un estudiante se encuentra realizando una tarea (AM) o por observar la manipulación de parámetros musicales (FM). [...] – forma de evaluación: OBSERVACIÓN.

Originalidad Musical (OM) y Sintaxis Musical (SM), deberían ser evaluadas por un panel de jueces para mejores resultados, sin embargo la OBSERVACIÓN es



certeramente posible. Escalas de notas basadas en un criterio desarrollado cuidadosamente son usadas para estos factores. Algo de práctica es necesario al inicio alcanzar un sentido de las categorías de notación apropiadas. Una vez que esto es alcanzado, el proceso de puntuación se vuelve sencillo. En muchos de los casos una puntuación de OM y de SM puede ser asignado después de dos revisiones.

Evaluadores sin experiencia deberían realizar una revisión al azar de muestra de las interpretaciones de los estudiantes para alcanzar un sentido general de los patrones de comportamiento. Esto es especialmente importante para una evaluación apropiada de OM y SM. Una revisión cuidadosa de las hojas de evaluación por ellos mismos también ayudará a dirigir al evaluador a puntos clave de observación.

Para nuevos evaluadores, el tiempo necesario de puntuación por cada interpretación de un estudiante podría ser como mucho ~~una hora~~ 10 minutos. Sin embargo, con experiencia, de 2 a 5 minutos por tarea de cada estudiante es a menudo lo normal. Por supuesto esto depende del tipo de tarea y de equipo que el estudiante tenga que desarrollar.

Una técnica que parece funcionar es evaluar en el momento con factores objetivos (EM y FM). Esto tomará una observación completa de cada estudiante.

RESUMEN DE PUNTUACIÓN

FICHA DE CALIFICACIÓN RESUMIDA (desplegada en el apéndice 2) indica cuales tareas son puntuadas para cada factor. El usuario simplemente añade las puntuaciones en las columnas de factores para las puntuaciones totales de factores. Estas puntuaciones del factor individual pueden ser comparadas a las tablas de referencia las cuales pueden ser desarrolladas localmente.

La medida está diseñada para producir un conjunto de puntuaciones. Un perfil que puede ser usado en identificar fortalezas y debilidades. Una medida total es posible, sin embargo el usuario debe convertir cada factor de puntuación total en una puntuación estándar y computarizar una puntuación estándar promedio a través de los 4 factores.



Las puntuaciones se miden en base a una escala en donde 2 representa el logro más alto alcanzado, 1: El logro es regular, y 0: Inexistencia de logro.

AMPLITUD	
2	Ejecución inmediata
1	Se traban
0	Se quedan en silencio
FLEXIBILIDAD	
2	Contrastes notorios
1	Pocos contrastes
0	Monótona
ORIGINALIDAD	
2	Elementos originales
1	Uso de elementos de otras obras
0	Copia de otras obras
SINTAXIS	
2	Hilo Conductor de principio a fin con coherencia formal
1	Contrastes sonoros notorios
0	Ausencia de coherencia musical (formal)
	PROMEDIO/8

El presente test evalúa cada uno de los dominios de creatividad musical según sean aplicadas antes o después de la propuesta metodológica. Previamente se evalúa cada dominio de forma sencilla, mediante una improvisación instrumental, y posteriormente se solicita la creación de un proyecto en el que se denote el conocimiento adquirido en su producción artística propia expuesta en un escenario.

Consideraciones pre aplicación de la propuesta metodológica

La evaluación se realizó en el Conservatorio de música, con los estudiantes de la especialidad de piano en un aula amplia, con mucha claridad, ventilación y un piano. Para esta improvisación se ha sugerido a los estudiantes la idea de evocar emociones: alegría, enojo, tristeza o miedo, considerando los parámetros de



creatividad musical que les explica brevemente en parámetros de conocimiento de nivel básico musical.

Consideraciones post aplicación de la propuesta metodológica

En este apartado se solicitó a los estudiantes a aplicar todo lo aprendido para crear un proyecto propio en el que propongan las formas de ejecución, instrumentos u objetos sonoros, e ideas que quieran desarrollar.

Cada proyecto debe ser escrito para garantizar su ejecución correcta, mientras es revisado constantemente por el docente para garantizar la calidad del mismo, quien responde preguntas sobre dudas y hace recomendaciones.

Una vez concluida la redacción del proyecto, con su metodología y fases de aplicación, entre otras, se procede a la aplicación del mismo, en una presentación inicial, una de ensayo, y una final sobre el escenario para ser expuesta al público.

Cada proyecto puede incluir uno o más de los contenidos adquiridos.

La medición de cada parámetro de creatividad musical ha de evaluarse de la siguiente forma:

Amplitud: sólo este dominio se evalúa apenas se plantea la tarea, para medir el tiempo de respuesta que les toma ejecutarla. El evaluador es un observador externo, docente de la facultad experto en música contemporánea.

Flexibilidad, Originalidad y Sintaxis: estos parámetros se evalúan puestos en escena en plena presentación por parte de un observador externo, en este caso un docente experto en el área de música contemporánea.



Anexo 10: Autorizaciones del Conservatorio para realizar investigación.

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA REALIZAR LA INVESTIGACIÓN: RECTORA Y VICERRECTORA.

Carta de autorización para realizar el estudio de investigación – aplicación de desarrollo de la creatividad musical.

Universidad de Cuenca
Facultad de Artes

JESSICA ZHUNIO
Maestrante,
Universidad de Cuenca
Facultad de Artes
Maestría en Educación Musical

Estimada maestrante,

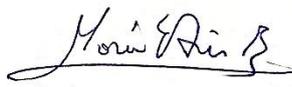
Con mucho gusto habremos de brindarle nuestra colaboración para que pueda llevar a cabo parte de su investigación de tesis de maestría en el Conservatorio Nacional José María Rodríguez. En donde le apoyaremos con el cuerpo de estudiantes, de infraestructura y recursos que usted necesite.

Adicionalmente, entendemos que los datos obtenidos en el estudio podrán ser publicados o difundidos con fines científicos.

Le deseamos mucho éxito en su investigación y confiamos que de la misma resulte una aportación al mejoramiento de la educación musical en el país.

Cordialmente,


MSc. Valentina León
RECTORA


Lcda. María Eugenia Arias
VICERRECTORA





CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA REALIZAR LA INVESTIGACIÓN: JEFE DE ÁREA DE PIANO.

Carta de autorización para realizar el estudio de investigación – aplicación de desarrollo de la creatividad musical.

Universidad de Cuenca
Facultad de Artes

JESSICA ZHUNIO
Maestrante,
Universidad de Cuenca
Facultad de Artes
Maestría en Educación Musical

Estimada maestrante,

Con mucho gusto he de brindarle mi colaboración para que pueda llevar a cabo parte de su investigación de tesis de maestría en el Conservatorio Nacional José María Rodríguez. En donde le autorizo usar la información que pueda otorgarle en honor a la verdad. Adicionalmente, entiendo que los datos obtenidos en el estudio podrán ser publicados o difundidos con fines científicos.

Le deseo mucho éxito en su investigación y confío que de la misma resulte una aportación al mejoramiento de la educación musical en el país.

Cordialmente,

Ldo. Carlos Hernández
JEFE DE ÁREA DE PIANO



Anexo 11: Evidencias

En esta sección se exponen algunos ejemplos de las prácticas realizadas con los estudiantes del Conservatorio. Se han seleccionado los vídeos en donde los rostros no se muestren claramente para proteger la identidad de los estudiantes. Estos anexos se encuentran en un formato de código QR, para abrirlos debe usarse una aplicación de 'lector QR' en un teléfono móvil.

- Ejercicios de respiración y percepción sensorial.



Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ShQ1WsUGGDQ>

- Práctica de improvisación



Enlace: <https://youtu.be/KvRVJjjAbhw>

- Partitura Gráfica



Enlace: <https://youtu.be/nKBDI1IBpFE>

- Cheironomía



Enlace: https://youtu.be/D_-N0ncbmNk



- Práctica interdisciplinaria: foley – literatura propuesta por los chicos (leyenda urbana “María Angula”)

Scan me



Enlace: <https://youtu.be/pIP1gByNLEg>

- Práctica interdisciplinaria: foley – cheironomía, propuesta por los estudiantes (Evolución industrial del hombre)

Scan me



Enlace: <https://youtu.be/exu0R6z7rDE>

- Práctica interdisciplinaria: literatura (cuento la isla de los sentimientos), danza, cheironomía, partitura gráfica, paisaje sonoro.

Scan me



Enlace: <https://youtu.be/A8Cf7BtARUk>

- Presentación final, foley. *Vídeo de presentación de uno de los grupos.*

Scan me



Enlace: <https://youtu.be/0NvOMVktCYI>

-Concierto, presentación final de la asignatura.



PARTITURAS NO CONVENCIONALES

En este apartado se exponen algunos ejemplo de lo que constituyó la propuesta realizada por cada estudiante de partituras no convencionales, algunos dibujados, otros impresos, otros a modo de collage, con relieves, e incluso el uso de objetos considerados como una partitura no convencional. Cada aspecto de una partitura fue considerado para ser interpretado, incluso hasta la emoción que pueda expresarse como guía de la interpretación.



Impresión interpretada por colores, formas, direccionalidad del cabello y emoción: paz.



dibujo y relieves interpretados por colores, formas, direccionalidad y superficie de los relieves, emoción: amor.



Dibujo con relieves, interpretado por formas, tamaños, colores, direccionalidad de las líneas que conforman el fondo y la forma. Emoción: ternura.



Partitura gráfica: evocación del paisaje sonoro del campo.

Con textualización

Integrantes:



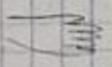
Filos - Sophia 10/10

Timbre: piano - voz

Intensidad: predominan los sonidos tranquilos y alegres.

duración: sonidos largos predominantes y algunos cortos de alegría.

altura: lo tranquilo altura intermedia y los alegres un poco agudo.

						
se mantiene	sube	baja	agudo	grave	fuerte	suave

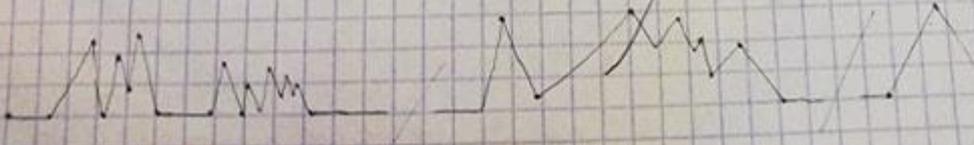
Orejas → sobriedad + tranquilidad → sonidos largos e intermedios.

Ojos, color (rojo) → intenso y alegre → sonidos agudos, intermedios y cortos

Ozú, Oros → alto → suave → largos entre agudos e intermedios

Nariz → momentos para respirar → silencios

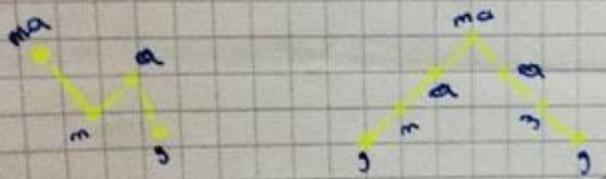
Blanco → pureza + tranquilidad y suavidad → sonidos expresivos.

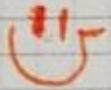


Ejercicio de tarea, partitura gráfica con líneas cuya propuesta es la ejecución con ayuda de la cheironomía para expresar alturas.

Deber

Crear una composición que será dirigida en base a la cheironomía. (con gráficas, emociones, historias) y contextualizar en base a las cualidades del sonido.





Intensidad:
Forte y piano.

Nombre: [redacted]

10/10



Con mi mano dedo índice hará lo siguiente:

mientras que baja hará los sonidos graves, (g)
subirá suave y será sonidos medios (m)
luego subirá un poco más y serán los altos. (a)
y al final los muy agudos. (ma)

Ejercicio de tarea, partitura con directrices a ser dirigidas mediante la cheironomía para expresar alturas.



Partitura a ser interpretada por colores, evocación de paisaje sonoro mixto: urbano – natural. Emoción: paz.

DEBER.

1) Crear 1 composición que será dirigida en base a la Cheironomía (con gráficas, emociones e historias) y contextualizar en base a las cualidades del sonido

Gráfica.

Altura: grave - aguda
Intensidad: piano

La altura lo indica la forma de la mano - mano arriba = sonido agudo
- mano abajo = sonido bajo
- mano centro = sonido medio (piano)

Nombre: _____

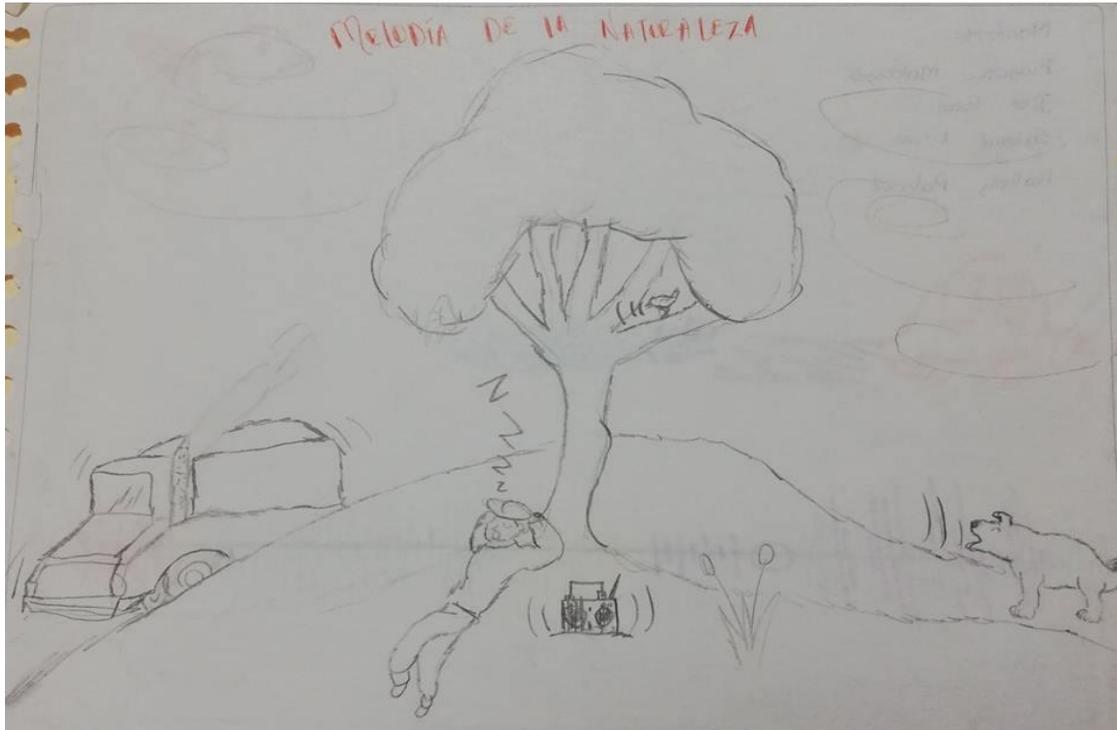
Composición gráfica con directrices de cheironomía.

Los Sonidos Coloridos

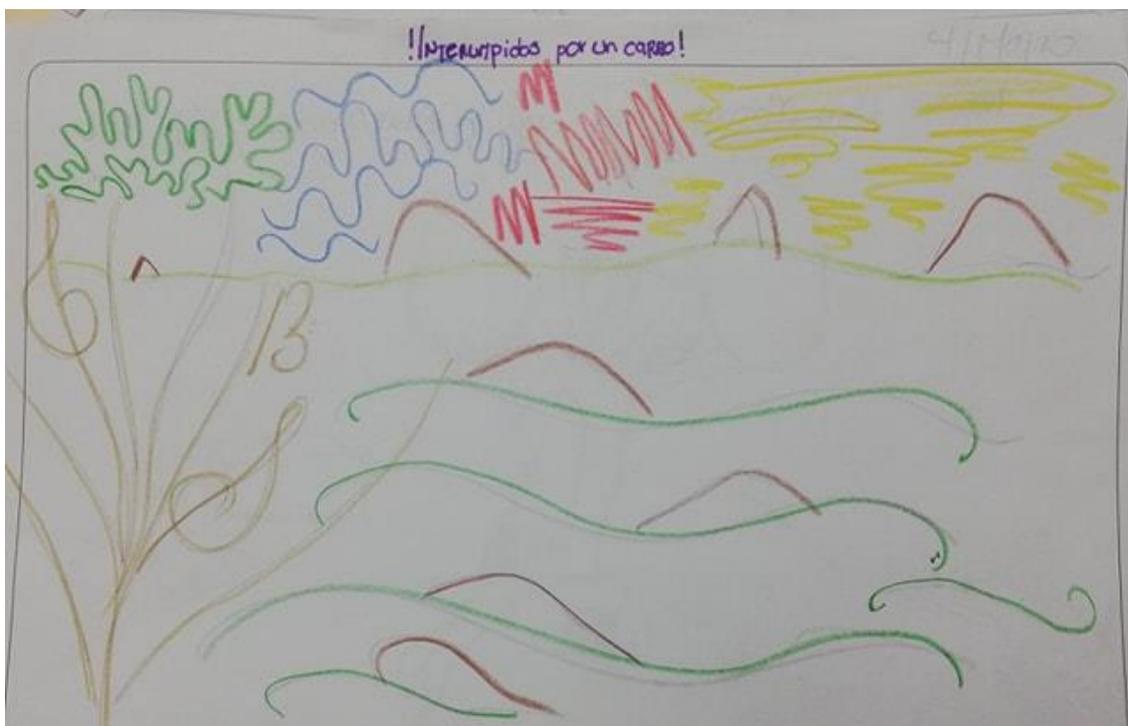
NOMBRE

CALIFICACIÓN

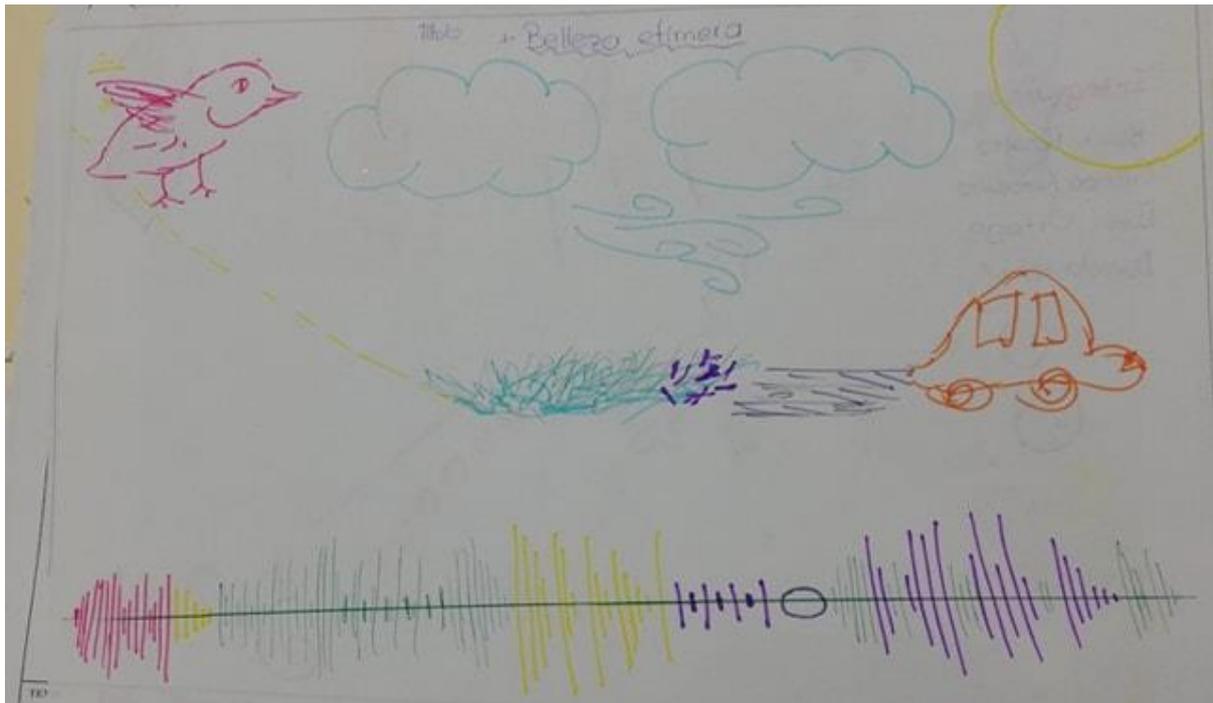
Composición basada en formas, colores, direccionalidad y espacios de silencios que delimitan secciones melódicas cortas.



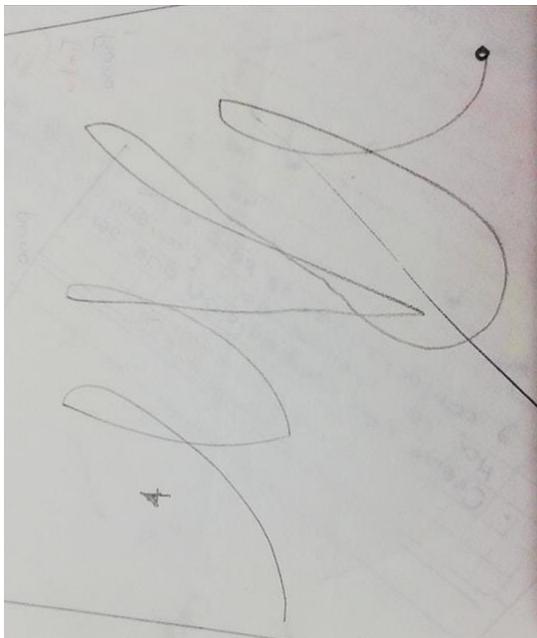
Partitura gráfica que evoca el paisaje sonoro de la naturaleza. Según la aparición de izquierda a derecha de cada objeto o personaje. Ausencia de color: evocación de matiz mezzopiano. Emoción: paz.



Partitura gráfica interpretada por líneas, colores, texturas, y ubicación de registro de alturas por las claves colocadas, de un paisaje sonoro natural, con la irrupción industrial de un vehículo. Emoción: al final de susto.



Partitura gráfica con guía d directrices temporales en donde los colores, y aparición de objetos crean texturas diferentes. Sensación de fluidez presente constante en la ejecución por la brisa representada en la gráfica.



Partitura gráfica de direccionalidad melódica.



Composición no convencional con relieves, los colores, formas, horarios expresados (día noche), cada relieve, expresan alturas, duraciones, emociones: día (alegre, rápida), noche (triste, lenta).



En este caso el uso de un peluche fue ejecutado por la diferencia de colores, la ubicación espacial de cada parte del peluche, las texturas que conforman al peluche. Emoción: juguetona.