ORIENTACIONES METODOLÓGICAS

EDUCACIÓN MUSICAL
quinto grado

ORIENTACIONES METODOLÓGICAS

EDUCACIÓN MUSICAL

quinto grado

Dr. Cs. Paula M. Sánchez Ortega
Dr. C. Niurka M. Sánchez Valle
M. Sc. Orlando Eiriz García

EDITORIAL
PUEBLO Y EDUCACIÓN

Este material forma parte del conjunto de trabajos dirigidos al Tercer Perfeccionamiento Continuo del Sistema Nacional de la Educación General. En su elaboración participaron maestros, metodólogos y especialistas a partir de concepciones teóricas y metodológicas precedentes, adecuadas y enriquecidas en correspondencia con el fin y los objetivos propios de cada nivel educativo, de las exigencias de la sociedad cubana actual y sus perspectivas.

Ha sido revisado por la subcomisión responsable de la asignatura perteneciente a la Comisión Nacional Permanente para la revisión de planes, programas y textos de estudio del Instituto Central de Ciencias Pedagógicas del Ministerio de Educación.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización previa y por escrito de los titulares del ***copyright*** y bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como su incorporación a un sistema informático.

Material de distribución gratuita. Prohibida su venta

Colaboradores:

• M. Sc. Mercy Díaz Zamora

Edición y corrección:

• M. Sc. Yemelys Rieche Barrueta

Diseño:

• Instituto Superior de Diseño (ISDi)

Emplane:

• Elier Guzmán Lajud

© Ministerio de Educación, Cuba, 2024
© Editorial Pueblo y Educación, 2024

ISBN 978-959-13-4689-6 (Versión impresa)
ISBN 978-959-13-4690-2 (Versión digital)

EDITORIAL PUEBLO Y EDUCACIÓN
Ave. 3.ª A No. 4601 entre 46 y 60,
Playa, La Habana, Cuba. CP 11300.
epueblo@epe.gemined.cu

ÍNDICE

Consideraciones generales / 1

Concepción didáctica de la asignatura en el grado / 7

Sugerencias específicas para el tratamiento didáctico y metodológico del contenido del programa / 13

Concepción técnica y teórico-metodológica que sustenta cada uno de los componentes del contenido de la Educación Musical / 18

Tratamiento metodológico del contenido por unidades / 32

Unidad 1 Sonidos, músicas y bailes / de Latinoamérica y el Caribe / 32
Unidad 2 Medios expresivos del lenguaje musical / 39
Unidad 3 Músicas y bailes de Cuba / 46
Unidad 4 De Latinoamérica y el Caribe, sus músicas y expresiones rítmico-bailadoras / 51

Materiales complementarios / 96

De la contradanza al danzón / 103
El danzón en la formación de los públicos / 111
La música de concierto universal y cubana / 126
La conga: reflejo de la identidad cubana / 137
Acerca de la banda sonora en los audiovisuales educativos / 142

Consideraciones generales

Estas orientaciones metodológicas están dirigidas a todos los docentes que tienen en sus manos el proceso docente educativo de la Educación Musical en la Educación Primaria, obligatoria en el currículo base y en estrecha relación técnica y teórico-metodológica con el currículo institucional, con sus programas y diversos tipos de clases, así como con las diversas actividades extradocentes y extracurriculares que se realicen en vínculo con la comunidad y en correspondencia con el proyecto educativo institucional y de grupo.

El propósito de este documento es brindar propuestas técnicas y teórico-metodológicas para la dirección del proceso de enseñanza-aprendizaje de la asignatura Educación Musical desde su concepción, planificación, ejecución práctica hasta su evaluación. Estas orientaciones se sustentan en los principios, leyes y categorías de la educación, la pedagogía, la psicología y la música vinculadas con la didáctica general y particular de esta especialidad. Se debe tener en consideración que la música forma parte de la cotidianidad, por tanto, se les debe enseñar a los educandos que para su consumo y disfrute sepan elegir la mejor como parte de su vida ciudadana.

Es un hecho incuestionable que el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música debe ser impartida por un docente que aúne aptitud, sensibilidad y preparación profesional, sin embargo, en nuestra realidad sociocultural, dada la gran cantidad de escuelas en todo el país, no se ha podido aún cubrir todas las instituciones educativas con un personal con esas características.

Por consiguiente, se considera el término docente, ya sea maestro, instructor de música o un músico de la localidad, en sentido general, para conducir esta especialidad, siempre que haya recibido una habilitación técnica y pedagógica, previamente.

El docente del aula continúa con su papel rector, activo y coordinador frente a sus educandos, en la organización y dirección de la clase de Educación Musical, pero no constituirá en todos los casos el modelo técnico-musical que se debe seguir; puede ser

ejemplo o el facilitador que, aunque no es especialista, puede sensibilizar a los educandos hacia la música.

En este sentido, el apoyo audiovisual e interactivo resulta imprescindible para impartir las clases, por lo que el docente debe utilizarlo en cada una de ellas, de modo que los educandos escuchen las canciones y audiciones con un modelo correcto para su posterior montaje y apreciación.

También, es importante que el docente aproveche las potencialidades del contenido musical para realizar la relación inter materia, con énfasis en Educación Plástica, El Mundo en que Vivimos, Lengua Española, Matemática, Educación Física, entre otras, de la forma más natural posible, es decir, sin forzar el contenido.

Con los recursos técnicos y teórico-metodológicos necesarios que se ponen en manos del docente, se contribuirá junto con su entusiasmo y creatividad al fin último de la Educación Musical: la musicalización ciudadana.[1] La concepción técnica y teórico-metodológica de la Educación Musical que se propone, está sustentada en los resultados de las investigaciones realizadas sobre el proceso de musicalización ciudadana, expresados en las tesis de Doctor en Ciencias[2] y Doctor en Ciencias Pedagógicas[3] de Paula M. Sánchez Ortega en 2018 y 1998, respectivamente; y en los textos *Educación Musical y Expresión Corporal*[4] de Paula M. Sánchez Ortega y Xiomara Morales Hernández, *Educación musical en Cuba. Teoría y práctica educativa*[5], de Paula M. Sánchez Ortega, y *La música en la primera infancia*[6], de Paula M. Sánchez Ortega y Olga Franco García.

[1] Paula M. Sánchez Ortega: *Compendio del proceso de musicalización ciudadana y su repercusión en la formación del educador musical en el contexto sociocultural cubano.1973-2016,* pp. 57 y 105.

[2] *Ibidem,* pp. 57 y 105.

[3] Paula M. Sánchez Ortega: *El proceso de musicalización y su repercusión en la formación del educador musical cubano,* 2018.

[4] Paula M. Sánchez Ortega y Xiomara Morales Hernández: *Educación Musical y Expresión Corporal,* 2017.

[5] Paula M. Sánchez Ortega: *Educación musical en Cuba. Teoría y práctica educativa,* 2017.

[6] Paula M. Sánchez Ortega y Olga Franco García: *La música en la primera infancia,* p. 142.

De manera similar, se han tenido en cuenta las recomendaciones emanadas del proyecto de investigación: *Perfeccionamiento de la educación estética y la educación artística en el sistema educacional cubano*. *Perspectivas de desarrollo (2013-2017)*[7] de la doctora Paula M. Sánchez Ortega y otros, y los resultados positivos de los anteriores programas de Educación Musical: *La clase radial*: *Llegó la hora de cantar* con sus correspondientes guiones, así como los resultados alcanzados en la práctica pedagógica de los docentes encargados de conducir la Educación Musical en estos últimos años, con apoyo audiovisual desde el 2001 hasta 2023; más las respuestas y opiniones de los educandos, la valoración de los docentes, y otros especialistas. Por ello, todos los aspectos válidos han sido retomados y ubicados junto a los nuevos enfoques, ejercicios y propuestas.

El contenido del programa presenta dos líneas bien definidas: **lo sonoro** y **la música**, dado que ambos tienen un importante papel en la vida de la ciudadanía y especialmente en la de los cubanos, dadas sus características identitarias e idiosincrasia, así como por su influencia en la formación de valores éticos, estéticos e ideopolíticos. Por ello, resulta necesario buscar vías que de manera efectiva permitan educar sonora y musicalmente a la niñez y a la juventud, lo que se revertirá en su futura vida personal, laboral y en la sana y culta utilización del tiempo libre con acciones sonoras y artísticas determinadas y en el desarrollo de una actitud responsable ante el cuidado y mejoramiento de su entorno sonoro.

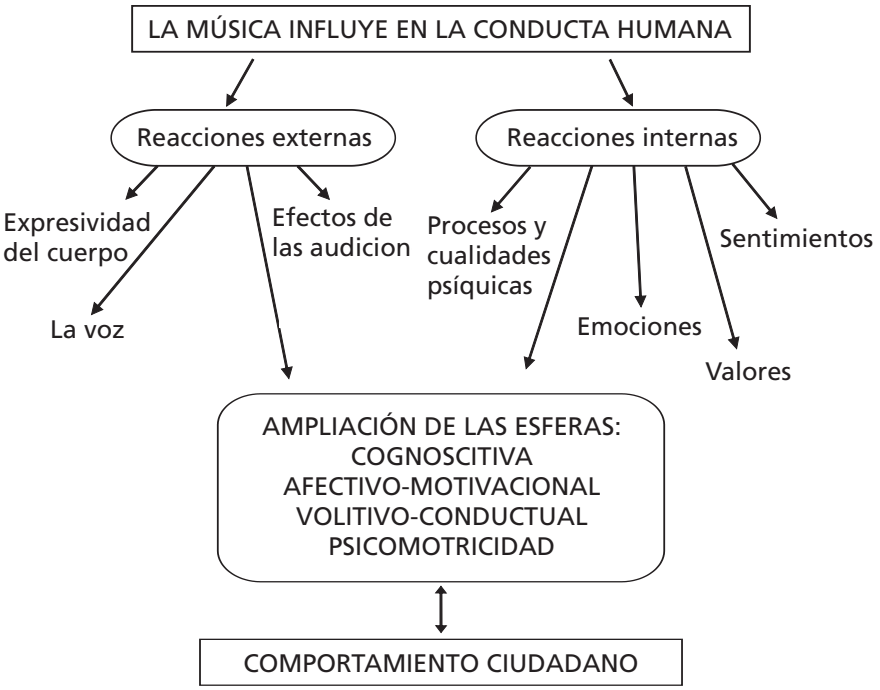
De manera similar, se incluyen géneros de diferentes regiones del mundo que propician la preservación del patrimonio artístico-universal y su posible vínculo con la cultura cubana. En todos los casos, deben ser tratados desde su ubicación histórica y geográfica, sus características musicales y danzarias con vistas a su ejecución, teniendo en cuenta las edades de los educandos.

[7] Paula M. Sánchez Ortega y otros: Perfeccionamiento de la educación estética y la educación artística en el sistema educacional cubano. Perspectivas de desarrollo (2013-2017), Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, UCPEJV e Instituto Central de Ciencias Pedagógicas, ICCP.

Al igual que el resto de las asignaturas del currículo de la Educación Primaria la Educación Musical tiene como finalidad contribuir a la formación de una cultura general integral desde lo cognoscitivo: percepción, pensamiento, memoria, atención, imaginación, el manejo del lenguaje; afectivo-motivacional: emociones, sentimientos, necesidades, motivos; volitivo-conductual: la iniciativa, la perseverancia y la audacia; y la psicomotricidad: habilidad para controlar los movimientos corporales cuando se interactúa con el entorno.

> Dada la naturaleza del objeto de estudio de la música como manifestación artística y del educando como un ser humano que tiene pensamientos, emociones, sentimientos y audacia o valor, que le permiten el desarrollo de los conocimientos junto a las sensaciones, percepciones, creatividad y la voluntad. Desde otro punto de vista, higieniza las actividades curriculares al compensar la carga intelectual con actividades emotivas, alegres y espontáneas en las que los educandos tienen un gran margen para la creación, la improvisación y el disfrute.[8]

Esquema 1



[8] Paula M. Sánchez Ortega: *Educación Musical en Cuba. Teoría y práctica educativa,* p. 119.

El canto y la rítmica constituyen los ejes rectores de la actividad musical curricular y los demás componentes se integran junto a una concepción educativa general, basada en modos de comportamiento adecuados frente al fenómeno sonoro, entre las que se incluyen: el cuidado del entorno sonoro y no afectar la audición de los ciudadanos con sonidos desagradables, hablar con un tono de voz adecuado, la forma de comportarse en un concierto, la audición de música con volúmenes de audio aceptables que no afecten la audición, ni interfieran la vida en sociedad y propicie estados emocionales satisfactorios y positivos. Asimismo, la sistematicidad de los ejercicios preparatorios para el canto contribuirá al logro de una adecuada emisión vocal tanto para la voz cantada como hablada.

El reconocimiento del entorno sonoro y de los sonidos del cuerpo humano, como punto de partida del proceso de musicalización, contribuye a la formación de una actitud ciudadana responsable, que propicie una actuación favorable hacia el espacio sonoro y su radio de acción; y constituye una vía para desarrollar las potencialidades creativas de los educandos mediante la ejecución de combinaciones y descripciones sonoras, sonorizaciones diversas y su corporización, donde se combina el trabajo colectivo con el respeto y despliegue de las potencialidades individuales.

Esta concepción deslinda lo musical de lo sonoro, desde el primer grado, por lo que se parte de la identificación de las cualidades de los sonidos en el entorno para llegar al análisis de los medios expresivos del lenguaje musical, que se han ido desarrollando y sistematizando en los grados subsiguientes y en este quinto grado, como parte del tercer momento del desarrollo, ya el educando tiene un mayor dominio de los contenidos; los aplica y ejercita por diferentes vías, especialmente en el estudio de las músicas y expresiones rítmico-bailadoras de Cuba, Latinoamérica y el Caribe, seleccionadas.

En el contenido del programa, la improvisación-creación no se consigna de forma independiente, sino imbricada en los contenidos temáticos. Por otra parte, se amplía la relación música-cuerpo, en sentido general, mediante la corporización de los pasos de bailes cubanos y de otras regiones del mundo.

El principio rector de la clase de Educación Musical lo constituye el desarrollo de la actividad práctica variada, incluida la praxis musical, lo cual condiciona la búsqueda de lugares amplios, ya sean abiertos o un aula donde el educando pueda aprender, manifestarse libremente, disfrutando y compartiendo el espacio, el silencio y el sonido bajo la coordinación y orientación del docente.

Se debe tener en cuenta que el proceso docente educativo de la Educación Musical incluye el contenido y su tratamiento técnico y teórico-metodológico del *Programa de Educación Musical*, del currículo base obligatorio y de los programas institucionales; actividades extradocentes y extracurriculares en general, que pueden ser ampliados. Se pueden seleccionar determinadas temáticas para conformar un programa institucional complementario y/o extracurricular. Tanto el repertorio de obras para cantar como para escuchar pueden devenir como parte del repertorio en agrupaciones corales, ciclo de audiciones, grupos instrumentales, vocales-instrumentales y de bailes, entre otras posibilidades.

Concepción didáctica de la asignatura en el grado

La asignatura Educación Musical tiene como finalidad contribuir a la formación de una cultura general integral, mediante el proceso de musicalización de los educandos para el mejoramiento de las esferas cognitiva, afectivo-motivacional, volitivo-conductual y la psicomotricidad de la personalidad, expresado en la manifestación de:
Demuestra sensibilidad ante hechos determinados.
Realiza la valoración sonora y musical de su entorno.
Se comunica con un tono y emisión de voz, posturas y modelos apropiados.
Demuestra adecuada coordinación motriz.
Muestra deseos de estar en contacto con la buena música, tanto cubana como de otras regiones del mundo.
Muestra emoción ante las músicas con las cuales se identifica.
Percepción, descripción y expresión musical por vías diferentes.
Reacciona al estímulo sonoro y se expresa corporal y sonoramente de forma natural.[9]

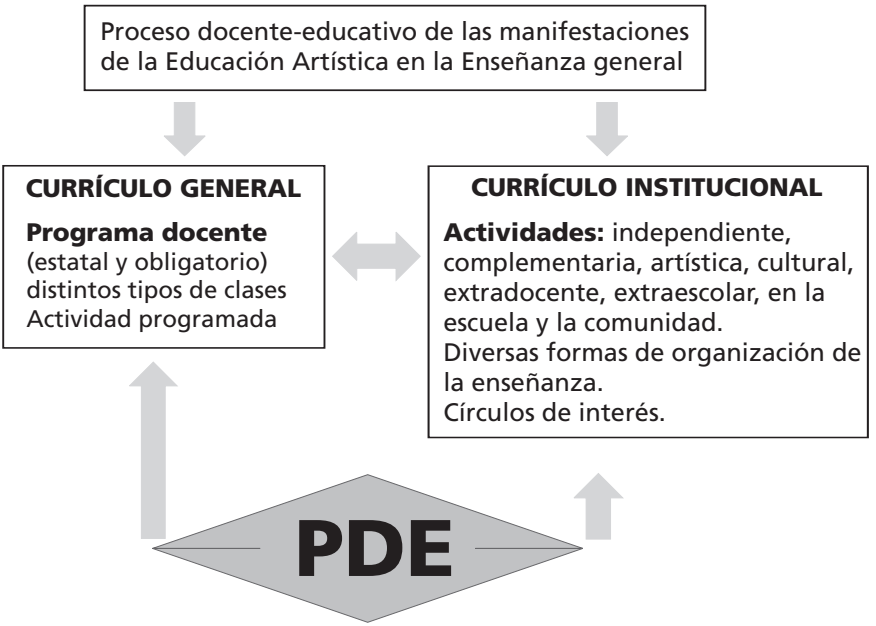
El sistema de objetivos y el contenido en este grado están encaminados a la identificación, valoración y apropiación de conocimientos acerca de los valores sonoros y musicales identitarios cubanos y su relación con otros países tanto latinoamericanos, caribeños, como de otras regiones del mundo; lo que influye no solo en el desarrollo cognitivo y directamente relacionado con la educación de las emociones, los sentimientos, la sensibilidad y el carácter, contribuye en buena medida al logro de estados emocionales satisfactorios y positivos en el contexto educativo.

El proceso docente educativo de la Educación Musical, parte del currículo base obligatorio en relación directa con el institucional,

[9] Paula M. Sánchez Ortega: *Compendio del proceso de musicalización ciudadana y su repercusión en la formación del educador musical en el contexto sociocultural cubano.1973-2016,* p. 57.

con sus programas y diversos tipos de clases, así como con las diversas actividades extradocentes y extracurriculares que se realicen en vínculo con la comunidad y en correspondencia con los gustos e intereses de los educandos, con el proyecto educativo institucional y de grupo, y con las necesidades futuras de un sujeto para desenvolverse en la sociedad (esquema 2).

Esquema 2



La selección de obras para cantar y jugar se ha realizado teniendo en cuenta determinados parámetros, tales como: la extensión de las voces y características psicológicas de las edades de los niños, sus gustos y preferencias, también que contribuyan al fortalecimiento de la identidad y de su salud, con énfasis en el aparato fonador; al desarrollo artístico cultural y a su educación, esencialmente a la formación de su gusto estético, sentimientos, emociones y el comportamiento ciudadano. Las actividades de canto y juegos musicales provocan estados emocionales satisfactorios y positivos en los educandos lo que facilitará un aprendizaje superior en sentido general.

Han llegado hasta nuestros días canciones y juegos del folclore infantil editados en cancioneros y también por tradición oral,

los que en su mayoría son de origen español, algunos del folclore francés y de otros países europeos, de Latinoamérica y de otras regiones del mundo; esencialmente estaban conformados por obras folclóricas y tradicionales de fácil comprensión. Sobre estas bases se ha realizado una selección que incluye variedad de géneros del canto infantil cubano y de otras regiones del mundo además de otras apropiadas para los educandos.

Es de destacar que diferentes autores cubanos han creado canciones para los educandos teniendo en cuenta los géneros musicales y danzarios a la luz de las condiciones socioculturales actuales. En la bibliografía del *Programa de Educación Musical* y en estas orientaciones metodológicas se consignan todos aquellos que tienen plena vigencia, de los cuales se han seleccionado determinadas obras como parte del contenido del programa de estudio, pero los docentes podrán ampliar y escoger aquellas canciones, poesías y juegos que consideren pertinente para su labor docente. Igualmente, de los libros de texto orientados para los docentes, algunos de ellos tienen un apéndice con obras para escuchar, cantar, ejecutar y jugar.

Los repertorios de obras para cantar, recitar y jugar pueden ser utilizados por los directivos y docentes de la escuela en distintas asignaturas del grado como vía de fortalecimiento de la relación intermaterias. También en los recreos, matutinos, actividades políticas, artísticas, culturales y recreativas contribuyendo al logro de un ambiente de alegría, de aprendizaje y de cultura.

En este sentido el amplio repertorio de canciones, juegos, rimas, adivinanzas, poemas, trabalenguas, audiciones y géneros bailables que se incluyen en el programa facilita que el docente seleccione aquellas obras que pueden incluirse en uno o en otro espacio, o en ambos para su aprendizaje y/o sistematización y consolidación. Y también como parte de actividades artísticas culturales, políticas, etcétera.

Se contempla una visión amplia de la rítmica sobre la base de los postulados de Emile Jaques Dalcroze, suizo (1865-1950) y Patricia Stokoe, argentina (1929-1996) por su influencia en el desarrollo de la musicalidad y en las diferentes esferas de la personalidad, en especial, su expresión rítmico-bailadora, al estudiar

y corporizar los géneros musicales cubanos, latinoamericanos y caribeños, desde lo musical y danzario; lo que contribuye al afianzamiento de la identidad nacional, por una parte y, por otra, a educar el gusto para su preferencia.

En este grado, que se inicia el tercer momento de desarrollo de los educandos en la Educación Primaria, se sistematiza y consolida la aplicación de las cualidades de los sonidos y los medios expresivos del lenguaje musical con acciones concretas en cada componente del contenido, lo que facilitará la expresión musical, la realización de diferentes actividades de interpretación de obras, demostrativas y creativas en relación con el entorno sonoro y con las diferentes músicas para cantar, escuchar, bailar y ejecutar, todo lo cual se materializa en un ordenamiento temático lógico y coherente que facilita la preparación de la clase.

Por ende, esta propuesta pedagógica se basa en la acción sonora y musical con cantos, poesías, juegos, corporizaciones, solmización, audiciones y creaciones que permite al educando el desarrollo de habilidades como: explorar, escuchar, cantar, palmear, bailar, describir, identificar, reconocer, comparar, reproducir, observar, corporizar, solmizar, ejecutar ritmos, entre otras; que lleven al conocimiento de la realidad sonora como parte del patrimonio inmaterial y la música, para saber distinguir y elegir la buena, tanto cubana como universal y genere modelos de actuación acordes con nuestra realidad sociocultural. Para ello, el docente se apoya en métodos activos como vía eficaz para el logro del objetivo y diversas formas de organización de la enseñanza, por ejemplo mediante el uso de medios de enseñanza como: los *softwares* educativos: *La batuta mágica* y *Guaracha Aprendiendo* producido por Cinematografía Educativa de Cuba; los cuentos musicales: *Pedro y el Lobo* del compositor Serguéi Prokófiev (1891-1953), *Saxo y Piccolo* con música de André Popp y texto de Jean Broussolle, *La mota de polvo* de Fernando Palacios Jorge, *La flauta de Bartolo* o *La invención de la música* de Paul Leduc, entre otros, en diferentes soportes digitales, láminas y grabaciones musicales, además, de audiciones en vivo con solistas, dúos, tríos, cuartetos, septetos, coros, etcétera.

Por tanto, el apoyo audiovisual y el soporte digital e interactivo, resultan imprescindibles para la impartición de esta especialidad. Los recursos técnicos y metodológicos necesarios que se ponen en manos del docente contribuirán, junto con su entusiasmo y creatividad, al fin último de la Educación Musical: la musicalización de los educandos en particular y de la ciudadanía, en general.

En el desempeño didáctico del docente resulta importante tener en cuenta la derivación gradual de los objetivos; para ello se debe partir del conocimiento de los fines y objetivos generales de la Educación General Politécnica y Laboral que se particulariza en los objetivos generales con la aspiración de una formación integral de la personalidad y su relación se concreta en el fin de la Educación Primaria, que resulta el mismo, pero materializado en los educandos de 6 a 12 años mediante la apropiación y sistematización de los contenidos, en correspondencia con los ideales patrióticos y humanistas de la sociedad socialista, expresados en sus formas de sentir, pensar y actuar, de acuerdo con sus intereses y necesidades sociales, teniendo en cuenta los niveles de precedencia y subsiguientes.

En los objetivos generales se expresan tanto de forma explícita o como implícitamente, nueve componentes encaminados a la educación; patriótica, ciudadana y jurídica; científica y tecnológica; para la salud y la sexualidad con enfoque de género; educación estética; politécnica, laboral, económica y profesional; para la comunicación; ambiental para el desarrollo sostenible y para la orientación y proyección social. Su expresión en los objetivos de grado, de unidad y en los de cada clase, se materializan en los contenidos dado en el sistema de conceptos, habilidades y valores en correspondencia.

Por tanto, su cumplimiento es fundamental en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Es importante destacar cómo el contenido que reciben los prepara para la vida con el pleno desarrollo de hábitos, habilidades, capacidades, cualidades, normas morales y actitudes, lo cual es objetivo principal de atención en la institución educativa. Debe tenerse en cuenta que cada asignatura en un currículo tiene un objeto de estudio particular y una función específica en la formación de los educandos, por tanto, no puede

forzarse la presencia de estos componentes. Siempre se abordarán desde el contenido, con una relación lógica y necesaria en relación directa con el objeto de estudio de la asignatura.

En este sentido, se le está dando cumplimiento a los principios educativo y científico del proceso de enseñanza-aprendizaje, por una parte y, por otra, se debe velar porque los conocimientos que se brinden a los educandos sean asequibles, dirigidos a su zona de desarrollo próximo, teniendo en cuenta sus particularidades individuales, las características de esta especialidad, la sistematización de los contenidos y la relación de la teoría con la práctica.

Sugerencias específicas para el tratamiento didáctico y metodológico del contenido del programa

Para el tratamiento didáctico y metodológico de la asignatura de Educación Musical es recomendable el estudio de los siguientes libros para el docente*: Educación Musical y Expresión Corporal* de Paula María Sánchez Ortega y Xiomara Morales Hernández; *Educación Musical en Cuba. Teoría y práctica educativa* de Paula María Sánchez Ortega y *La música en la primera infancia* de las autoras Paula María Sánchez Ortega y Olga Franco García; de ellos se han retomado algunos párrafos esenciales que a continuación se muestran:

En el curso 1999-2000, se introduce una nueva concepción técnica y teórico- metodológica sobre la Educación Musical en la Educación Primaria sustentada en las tesis de maestría: *La preparación y superación de los recursos laborales relacionados con la Educación Musical* y del Doctorado en Ciencias Pedagógicas, *El proceso de musicalización y su repercusión en la preparación del educador musical cubano,* de la autora Paula M. Sánchez Ortega, lo cual fue ratificado y validado en el Doctorado en Ciencias, en *El proceso de musicalización ciudadana y su repercusión en la formación del educador musical en el contexto sociocultural cubano,* de la misma autora; lo que se ha constatado en la práctica pedagógica en el decurso de estos últimos 23 años.

En los resultados de la investigación realizada se muestran estudios comparados de diferentes países con largas experiencias sobre la educación musical y esencialmente el decurso histórico de esta área del conocimiento en Cuba, sobre estos fundamentos se tienen en cuenta dos líneas esenciales: la educación sonora

en la que los educandos deben aprender a escuchar cómo suena su entorno y llegar a tener un criterio de selección de los sonidos agradables y desagradables, y un mejor desenvolvimiento en la sociedad dado que lo sonoro forma parte del patrimonio inmaterial*:*

> Los archivos sonoros son una fuente importante de información cultural, al igual que los libros, documentos o videos, ya que estos también son testigos invaluables del devenir humano. Son, además, estímulos para la adquisición de conocimientos y vehículos de educación para los más diversos grupos sociales. Desde el momento en que se pudo registrar un sonido y luego reproducirlo, se pensó en la investigación de campo y en la preservación de esa herencia. Un archivo sonoro representa una posibilidad para usos sociales, políticos, y hasta de entretenimiento, pero es en el ámbito educativo y cultural donde su valor se incrementa, ya que esos sonidos caracterizan nuestra vida cotidiana, elemento que conforma parte de nuestra identidad y nos diferencian de otras culturas.[10]

Como parte de la educación sonora se encuentra la música y como aspecto educativo de esta la Educación Musical, en la que educandos y docentes deben interactuar con la realidad sonora, musical y rítmico-bailadora en el contexto de las condiciones socioculturales actuales. Su *contenido se organiza en seis componentes: educación vocal, educación perceptiva, educación rítmica, improvisación creación, lectoescritura y expresión corporal, mediados por el juego y el folclore, sobre la base de dos principios esenciales: la integración de los contenidos y la praxis musical.*[11] La utilización del juego y el folclore como sus principales vías para la enseñanza y el aprendizaje, por lo que en todos los temas se incluyen juegos musicales, rondas, poemas, trabalenguas, adivinanzas, audiciones y canciones de diferentes géneros y estilos, entre otros. Siempre teniendo en cuenta:

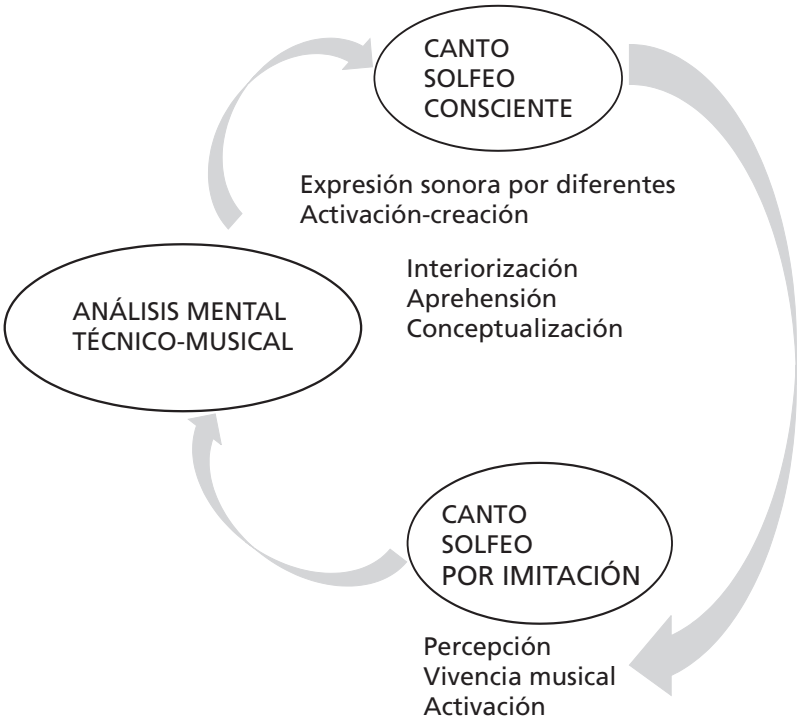
[10] Citado por Paula M. Sánchez Ortega en *Compendio del proceso de musicalización ciudadana y su repercusión en la formación del educador musical en el contexto sociocultural cubano, 1973-1916,* pp. 117-118 Ver: UNESCO, 2003: portal. Unesco. org/culture/es/ev.

[11] Paula María Sánchez Ortega y Olga Franco García: *La música en la primera infancia,* p. 142.

[…] las particularidades propias del contexto sociocultural cubano en el que merece especial relevancia y cuidado la educación vocal, la educación rítmica y la expresión corporal. Estas dos últimas como aspectos relacionados con nuestra tradición rítmico-bailadora y dos principios de la didáctica particular: la integración de los contenidos y la praxis musical, en el que se revela la relación entre la vivencia de la música, que conduce a la interiorización o aprehensión del hecho musical y, finalmente, a la expresión consciente por diferentes vías sonoras. Esta trilogía: vivencia-aprehensión-expresión es la esencia del tratamiento metodológico, todo lo cual constituye el proceso de musicalización ciudadana, fin último de la Educación Musical.[12]

Esquema 3

Síntesis gráfica del tratamiento metodológico



Este proceso debe concebirse integralmente y aplicar en el momento oportuno los componentes que conforman el

[12] Paula María Sánchez Ortega y Olga Franco García: *La música en la primera infancia,* pp. 22 y 23.

contenido de acuerdo con los objetivos de la enseñanza y del aprendizaje.

Para la concreción del desempeño técnico-didáctico y metodológico en la práctica pedagógico-musical, es preciso tener en cuenta las siguientes definiciones:

Educación sonora: conduce el proceso de percepción de todos los sonidos y ruidos de la realidad, que pueden tipificar a una comunidad determinada con sonidos agradables o desagradables a quienes lo escuchen; y como parte de la educación sonora.

Música: es una manifestación del arte, en la que se combinan y organizan artísticamente los sonidos y silencios en un tiempo determinado, produciéndose un sistema de comunicación cognoscitiva y afectiva con altos valores estéticos entre creador, intérprete, docente y público de la que se deriva la **Educación Musical** como: el proceso educativo de la música dirigido al desarrollo en el ser humano de las capacidades, conocimientos, habilidades, hábitos, emociones, sentimientos y valores que le permitirán tener un juicio sonoro y musical de la realidad, a partir de su vivencia y análisis, lo que garantiza poseer valoraciones respecto al hecho acústico en su conjunto, e influye en la ampliación de las esferas cognitiva, afectivo-motivacional, volitivo-conductual y la psicomotricidad de la personalidad. Es una vía para el mejoramiento humano, la formación de públicos diversos mediante la musicalización de la ciudadanía en distintos segmentos y contextos sociales.

> Estas definiciones constituyen el elemento rector, central o jerárquico que articula a los seis componentes con su tratamiento metodológico particular, guiando el papel de la música en la educación del ser humano.[13]

Entre estos componentes hay una estrecha interacción, cada uno tiene su propia función, y a la vez otra, en su relación con los restantes. Por ejemplo, los diferentes indicadores o medios de expresión relacionados con la voz tienen implícitos el ritmo;

[13] *Ibidem,* pp. 15- 21.

este último es básico en el desarrollo de las habilidades musicales, está presente en el trabajo instrumental, vocal y creativo. En la respuesta física al ritmo se incluye la voz y en el trabajo rítmico-corporal está incluido el ritmo. Este último también puede ser trabajado de forma aislada a partir de sus propios medios de expresión y la improvisación-creación está presente en todos los restantes.

Con la expresión corporal se corporizan diferentes formas y estructuras musicales, entre otras actividades, se combina la expresión del cuerpo con el canto, la rítmica y la ejecución instrumental. Debe considerarse la expresión corporal y el trabajo rítmico-corporal, en su acepción más amplia, como una parte intrínseca de los contenidos de la preparación del docente para su desempeño como profesor de Educación Musical. Para una cabal comprensión de cómo y dónde se desenvuelve el proceso de musicalización para alcanzar la educación musical de los educandos deben tenerse en cuenta los términos de ciudadanía y sociocultural.

Ciudadanía: Este término engloba a todos los miembros de una comunidad organizada que realizan tareas para su bien y el de su comunidad, acerca de asuntos humanos, culturales y sociales, con deberes y derechos, lo que se ajusta a esta investigación, cuyos resultados están introducidos en distintos niveles educacionales: preescolar, primaria y secundaria básica, en la formación de los docentes de nivel medio, de pregrado, postgrado y en otros segmentos poblacionales del contexto sociocultural cubano.[14]

Sociocultural: En la actualidad la música traspasa el marco educacional; es un fenómeno relacionado con aspectos sociales y artísticos culturales de la sociedad; están involucradas todas aquellas instituciones que se ocupan de la cultura artística e influyen en los modos de actuación de la ciudadanía y en los procesos participativos como parte de la cultura en las comunidades, instituciones y organizaciones.[15]

[14] Paula M. Sánchez Ortega: *Compendio del proceso de musicalización ciudadana y su repercusión en la formación del educador musical en el contexto sociocultural cubano.1973-2016,* pp. 119 y 120.

[15] *Ibidem,* p. 105.

CONCEPCIÓN TÉCNICA Y TEÓRICO-METODOLÓGICA QUE SUSTENTA CADA UNO DE LOS COMPONENTES DEL CONTENIDO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

La concepción técnica y teórico-metodológica que sustenta la Educación Musical en la Educación Primaria con la precisión de los componentes que conforman su contenido, parten de los resultados de investigación consignados en las tesis de maestría y doctorados e introducidos en los libros de textos mencionados con anterioridad.

Esto es aplicable a los diferentes grados en sus diferentes unidades, siempre ajustándolos a las características psicológicas y pedagógicas de los educandos, junto a sus intereses y necesidades para su formación general integral en el contexto sociocultural cubano actual.

Educación perceptiva

El proceso de percepción auditiva contempla actividades de percepción sonora corporal, percepción del entorno sonoro y audiciones de música seleccionada cubana y de otras regiones del mundo, desde las de épocas pasadas hasta la contemporánea. Su inclusión en la musicalización de los educandos debe ser gradual y sistemática desde las primeras edades, teniendo en cuenta las particularidades de la edad, sus gustos y preferencias musicales, por una parte y por la otra, el docente debe valorar las necesidades estético-musicales de sus educandos.

La educación del oído o percepción auditiva está presente en todos los componentes del contenido de la Educación Musical. El desarrollo del analizador auditivo debe valorarse con una visión integral, totalizadora en el proceso de percepción. Este último debe comenzar con las posibilidades sonoras del propio cuerpo humano, con sus sonidos internos y externos: el latir del corazón, la respiración, las articulaciones, las múltiples formas de percusión corporal, etc. La autopercepción es determinante en el montaje de obras vocales e instrumentales. Asimismo, la percepción del entorno sonoro: los sonidos que se encuentran en áreas exteriores, calles, aulas, objetos, conversaciones, el viento, la lluvia, los

medios de comunicación, etc., son fuente idónea para el desarrollo del analizador auditivo y para la creación-improvisación con la utilización de los sonidos percibidos.

Los objetos pueden tener múltiples posibilidades sonoras según se manipulen; para ello, debe realizarse una observación o percepción sonora, visual, táctil y cinética; es decir, el objeto se escucha, se visualiza, se palpa y se observa su movimiento. Las audiciones de buena música deben producir:

- Percepción de los valores estéticos de la obra, dado que la tarea central de la educación auditiva es el desarrollo de la sensibilidad y el gusto musical mediante el intercambio y la relación íntima con los valores estéticos de la obra musical y los archivos sonoros del entorno del educando.
- La concentración y reflexión de lo que se escucha, de acuerdo con las edades de los educandos.
- Relación íntima del oyente con la música.
- Reconocimiento de diferentes contenidos técnico-musicales.
- Apropiación de conocimientos artísticos culturales imprescindibles.
- Adquisición de habilidades creadoras tanto individual como colectivamente.
- Dominio de hábitos adecuados de comportamiento ante la audición de los distintos tipos. de música: para cantar, bailar, escuchar y ejecutar.

Principios indispensables que se deben tener en cuenta para la selección del material sonoro:

- Características psicológicas y pedagógicas de las diferentes edades de los oyentes.
- Intereses y vivencias de los oyentes.
- Conocimiento del nivel de preparación musical del oyente.
- Objetivos que se persiguen: inicio del proceso de musicalización o el desarrollo de habilidades técnico-musicales.

Etapas de percepción del material sonoro

- Introducción al estudio de una nueva obra; de familiarización; sistematización; profundización o entrenamiento del oído.

- El tiempo de escuchar irá aumentando paulatinamente en el transcurso de la Educación Primaria.
- Trabajo con la nueva obra: observación, determinación, discriminación o identificación de aspectos técnico-musicales, entre otros temas.
- Repaso y consolidación de la obra; reafirmación de los aspectos observados, con diversas actividades de aplicación.
- Seleccionar elementos del material sonoro escuchado y crear nuevas combinaciones sonoras y descripciones sonoras.

Tipos de audiciones

En nuestro medio algunos especialistas han propuesto diferentes clasificaciones sobre los tipos de audiciones, entre las más significativas se encuentran las de las profesoras Dolores Rodríguez (1979) y otros y Cuca Rivero (1917-2017). Sin embargo, para facilitar la labor del docente, tomando en cuenta los criterios de las autoras mencionadas y los de Aaron Copland (1900-1990) se designan y caracterizan los tipos de audiciones de la forma que más adelante se explica.

Sánchez Ortega considera que: *el objetivo que se debe lograr determina el tipo de audición y, en consecuencia, se organizarán los pasos metodológicos, partiendo del criterio de que todas las audiciones son dirigidas por el sujeto formador en interacción con el oyente.*

Las audiciones pueden tener tres variantes:

1. La audición racional dirigida al razonamiento del oyente, con énfasis en la esfera cognoscitiva. Es aconsejable para realizar: discriminaciones, distinguir detalles, cualidades del sonido, medio sonoro, frases, ritmos iguales, sonidos del entorno, del propio cuerpo humano y de la voz, etcétera. En la orientación previa debe inducirse al oyente a que descubra por sí mismo las tareas solicitadas; tiene que existir plena correspondencia entre el objetivo, el análisis de lo escuchado y las respuestas del oyente.
2. La audición sensible relacionada con el nivel de sensibilidad de la persona; está encaminada a establecer comunicación directa con la música o el hecho sonoro sin valoraciones intelectuales o técnico-musicales. Los comentarios previos deben ser mínimos e indispensables, solo orientar la actividad del oyente. Puede ser que

este descubra más lentamente los valores artístico-musicales de la obra. Este tipo de audición contribuye notablemente al desarrollo de la habilidad de escuchar y a la sensibilización musical del oyente, de forma tal que llegue a sentir la apetencia de escuchar buena música. El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical. Ese es el plano sensual. [16]

3. La audición creadora destinada al desarrollo de la capacidad creadora e imaginativa del oyente. Promueve la expresión: musical, literaria, corporal, plástica, vocal, instrumental diverso y la percusión corporal e instrumental. Este tipo de audición también propicia el reconocimiento y/o aplicación de contenidos técnico-musicales, la forma y el carácter de la música, que se expresarán mediante las vías expuestas anteriormente. Estas audiciones requieren un entrenamiento sistemático del oyente.[17]

Educación vocal

El lenguaje y el canto son los primeros pasos del educando hacia el mundo sonoro y de la música, su desarrollo positivo o negativo dependerá de los buenos modelos que reciba y, especialmente, del manejo que el docente realice de la voz infantil.

Debe desarrollarse el canto natural del educando, no forzarle la voz, pero que a la vez debe ser audible, claro, preciso y que contribuya al desarrollo de sus cuerdas vocales. En esta actividad lo esencial es cantar con buena afinación (correcta) y voz agradable, natural y relajada, con buen fraseo y calidad interpretativa.

Por medio del canto, las rimas, adivinanzas, poesías, trabalenguas y el ritmo del lenguaje los educandos reciben la más directa experiencia musical, mientras se sienten a su vez, productores y gestores. El aprendizaje de las canciones y los juegos vocales constituye un importante medio para el mejoramiento de la musicalidad, pues permite conjuntamente la percepción rítmico-melódica, la asimilación de determinadas relaciones de alturas sonoras y la reproducción musical, y a la vez, la interpretación y el desarrollo de la sensibilidad artística.

[16] *Ibidem,* pp. 68 y 69.

[17] Aaron Copland: *Cómo escuchar la música,* p. 25.

Por otra parte, el canto y las actividades rítmico-corporales en colectivo tienen un gran valor educativo, desarrollan el sentido de la responsabilidad, el colectivismo, la disciplina, el espíritu crítico y autocrítico, modelan el carácter, favorecen el descanso mental y contribuyen a liberar las inhibiciones y las muestras de sobrevaloración, además de proporcionar alegría y gran placer. También propician el conocimiento de la historia del país, del folclor, las tradiciones, normas de conducta, la incorporación de los valores universales en los modos de actuación, entre otros.

A la hora de cantar los educandos deben mantener una postura corporal correcta, ya sea de pie o sentado. En ocasiones, el canto acompañará los juegos y las acciones rítmico-corporales realizada por ellos.

Educación rítmica

A la rítmica, en todos los sistemas de educación musical actuales, se le otorga un gran valor que se manifiesta o concreta en la respuesta física al ritmo, incluyendo la voz, y en la práctica instrumental que contribuye al desarrollo de la energía motora y de la coordinación muscular. Al igual que el canto, contribuye al desarrollo del colectivismo, del oído interno, la creatividad y la musicalidad.

La respuesta física al ritmo tiene diversas formas de expresión: el ritmo del lenguaje, la percusión corporal, palmadas (palmas contra palmas, palmas ahuecadas, todos los dedos de una mano contra los de la otra, tres contra tres, dos contra dos, uno contra uno, palmas sobre los hombros, caderas, muslos); taconeo (con todo el pie, con la punta del pie, con el talón); recitado de nombres, llamadas, pregones, rimas, refranes, chiflidos, exclamaciones, interjecciones, juegos de palabras y otras posibilidades sonoras).

Estas actividades rítmicas y los efectos sonoros diversos pueden hacerse en función del canto, el ritmo del lenguaje, las audiciones de conjunto con piano, guitarra o de pequeñas agrupaciones instrumentales.

No se trata de formar una banda rítmica para distraer a los educandos, sino que la ejecución instrumental y la expresión corporal

deben contribuir al desarrollo del sentido rítmico, la audición, la creatividad y la musicalidad.

El paso esencial en la educación rítmica es la vivencia, interiorización, sentir el ritmo y su expresión corporal. Esta última puede ser cualquier tipo de respuesta ante la corporización del ritmo: desde movimientos con los dedos de una mano hasta todo el cuerpo, en general.

El análisis teórico debe ser posterior a la práctica rítmica, la teoría se desprende de esta práctica. Esta actividad puede trabajarse sola o como parte de una obra cantada, ejecutada o escuchada.

El acercamiento inicial a la música requiere un contacto directo con el ritmo y el sonido expresado en el movimiento corporal, de manera tal que relacione los movimientos sonoros con los corporales.

En la musicalización del educando desempeña un papel determinante, en especial durante la etapa inicial, el trabajo rítmico en cualquiera de sus formas posibles; puede trabajarse sola o como parte de una obra cantada, ejecutada o escuchada. La rítmica es un entrenamiento excelente para la preparación de las diferentes manifestaciones artísticas y, esencialmente, para el desarrollo de la psicomotricidad del ser humano.

La educación rítmica garantiza una preparación corporal que enseñe a los educandos a sentir los ritmos y ejecutarlos con precisión antes de aplicarlos al estudio del lenguaje musical; es decir, de las vivencias rítmicas o su interiorización se pasará al análisis teórico tanto de lectura como de escritura musical.

El acercamiento inicial a la música requiere un contacto directo con el ritmo y con el sonido manifiesto en la expresión y el movimiento corporal, de manera que se relacionan los movimientos sonoros con los movimientos corporales. La actividad rítmica puede trabajarse sola o como parte de una obra cantada, ejecutada o escuchada.

Improvisación-creación

Se desenvuelve con los sonidos del entorno, con las posibilidades expresivas del cuerpo humano, incluyendo la voz, y de la rítmica; con diferentes materiales, objetos sonoros o cosófonos,

instrumentos musicales, el canto, el lenguaje y la apreciación musical, teniendo como fase preliminar la sensopercepción.

En las actividades de improvisación influyen el medio ambiente y los patrones internos adquiridos por el ser humano. En esto, desempeña un papel determinante el conocimiento, la búsqueda de sonidos, la exploración, la experimentación con materiales sonoros diversos y las posibilidades de expresión del cuerpo humano.

En la improvisación- creación se dan dos procesos: en el primero, la aprehensión del objeto musical externo y en el segundo, se expresa lo interno asimilado e interiorizado. El educando proyecta su interpretación sonora recreada de la realidad. Interactúan los procesos de interiorización, interpretación y libre expresión. Con la improvisación-creación en la educación musical masiva, no se evalúa la obtención de un producto terminal acabado, con determinado rigor, sino lograr en el educando una actitud creativa ante la vida; por tanto, es importante el proceso y no el producto final. No es así en la educación musical especializada, en la cual es determinante el resultado final creado: la producción artística.

La improvisación-creación es un medio idóneo para el aprendizaje de la música, sobre la base de la exploración y la experimentación sonora y musical.

La musicalización del educando se debe planificar, otorgándole un lugar destacado a la improvisación-creación como parte del proceso de aprendizaje en relación con los demás componentes del contenido y también con la función de eje central en el diseño y la ejecución de las diferentes actividades, teniendo en cuenta las características de los dos momentos: improvisación y creación.

El primero se refiere a la expresión espontánea, libre, gobernada por las emociones e imágenes directas, inmediatamente sentidas. Vale destacar que improvisar no significa producir algo nuevo, por ejemplo: improvisar ritmos diferentes, ostinatos melódicos y rítmicos, textos hablados, gestos, movimientos corporales y otras formas de expresión corporal. Estas actividades improvisadas que surgen espontáneamente sin preparación, deben ser aprovechadas por el docente y encauzarlas adecuadamente.

El segundo momento es más meditado, menos espontáneo, intervienen las operaciones mentales junto a la afectividad, la

relación contenido-forma, entre otros aspectos; las acciones de creación son más pensadas y preparadas; creación de células rítmicas a partir de su escritura, diseños rítmicos en determinados compases, escritura de melodías, combinaciones de sonidos, etcétera.

En ambos casos pueden realizarse a partir de consignas o sin ellas. En el primer caso el docente brinda una consigna que puede ser un ritmo, una frase o semifrase, un ostinato melódico-rítmico, ostinato rítmico. A partir de una audición: dibujar, bailar, corporizar, crear ostinatos, acompañamientos, inventar textos, etc. La creación no niega la improvisación; esta última favorece la asociación de imágenes, de su multiplicación y variación como un paso de investigación, exploración y descubrimiento.

Las actividades de improvisación-creación deben desempeñar un papel esencial en la concepción del proceso de enseñanza-aprendizaje, por ejemplo, en el aprendizaje de los sonidos e intervalos, en lugar de imitaciones mecánicas de estos para lograr su fijación, es más acertado improvisar y crear motivos, ostinatos y melodías con los sonidos en fase de aprendizaje, entre otros ejemplos.

Lectoescritura

Es una de las expresiones materiales concretas del fenómeno sonoro musical; facilita una vivencia más completa desde la escritura y la lectura musical. No se le debe tener temor a su inclusión en la musicalización del educando, sencillamente es una respuesta lógica, auditiva y visual del sonido percibido, ya sea analógica o graficación libre, personal o por el método convencional o tradicional. Desentrañar de forma corporal, visual, oral y por escrito canciones, obras de reconocida fama, entre otras, constituye un agradable descubrimiento para los educandos.

En la discriminación de las cualidades de los sonidos grave-agudo, fuerte-suave, largo-corto se logrará la graficación después de la corporización en el espacio.

La lectoescritura complementa las impresiones auditivas y musicales que el educando va adquiriendo en las primeras fases del aprendizaje; en la notación se materializan las frases, los diseños

rítmicos, las melodías, etc., debe demostrarse a los educandos la relación que existe entre una melodía o ritmo determinado y su representación gráfica, tanto por la vía analógica como por la vía convencional o tradicional, de acuerdo con las edades.

La lectura y la escritura son dos procesos muy relacionados, en ocasiones, la primera precede a la segunda. En esta actividad se realiza un reconocimiento visual y auditivo de motivos, frases, diseños, etc. La escritura es eminentemente activa, reafirma y garantiza la lectura, teniendo en cuenta la comprensión consciente de lo anotado. El aprendizaje del lenguaje musical tiene sus similitudes con la forma de aprender la lengua materna.

Leer, escribir y/o graficar son componentes del contenido de la educación musical con la misma importancia de los restantes, puesto que reafirman y consolidan los conocimientos musicales aprendidos, así como amplían y complementan las vivencias musicales de los educandos. De ahí su importante presencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música; en total acción se integran percepción, acción y concepto.

Debe tenerse en cuenta que la lectoescritura en la etapa de iniciación musical no es el camino primario para lograr el aprendizaje musical sino una consecuencia de la vivencia musical del fenómeno sonoro-musical.

Los signos, mímica analógica o fonomimia y la nomenclatura musical tradicional son la respuesta material y concreta de una melodía, frase musical, motivo, intervalo u ostinato que se considere se debe graficar, corporizar o escribir.

Expresión corporal

La expresión corporal como componente de la Educación Musical es vital, pues garantiza la vivencia musical o interiorización de la música y su posterior corporización, con una gran muestra de creatividad. La expresión rítmico-corporal es un poderoso método pedagógico para instaurar los patrones rítmicos básicos con precisión y adecuada coordinación motriz en el educando.

La expresión corporal es un medio para manifestar o corporizar la música, reflejar sus detalles rítmicos y melódicos: manifestación personal de las vivencias rítmicas, melódicas y rítmico-melódicas;

pulsos, acentos, melodías, carácter, aire, dinámica, silencios, fraseo, cualidades del sonido, armonía, etcétera, y en especial, expresiones de diferentes estados de ánimos, sentimientos y emociones.

La vinculación música-expresión corporal garantiza la corporización de la música, la interiorización-expresión de los elementos musicales, esencialmente los relacionados con el ritmo, los cuales servirán de patrones internos para futuras improvisaciones y análisis de temáticas más complejas y, sobre todo, para la apropiación de estructuras rítmicas, tanto básicas como más difíciles.

Asimismo, la danza libre, danza creativa, danza espontánea, expresión corporal, danza o cualquier término similar que se utilice, asegura el desarrollo de la creatividad, la relajación y la flexibilidad, muy necesarias para las actividades musicales, tales como: ejercicios rítmicos y vocales, ejecución instrumental.

Sobre la base de la praxis o vivencia musical el educando aprehende los patrones y conceptos, mediante los movimientos naturales de locomoción y técnico-analíticos, las calidades de movimiento, direcciones y niveles, etc.; los interioriza, los hace suyos y los aplica posteriormente a otros contextos o crea a partir de ellos.

El trabajo rítmico-corporal no está limitado a los primeros momentos de la iniciación musical, es un magnífico auxiliar para solucionar dificultades rítmicas presentes en obras determinadas y es una vía constante para improvisar y crear en cualquier etapa del aprendizaje de la música.

Como parte del trabajo rítmico-corporal es necesaria la inclusión de la danza folclórica con el fin de vivenciar los ritmos y pasos de géneros seleccionados de la música cubana y latinoamericana, como conocimiento tanto desde el punto de vista danzario como musical, que son parte de la cultura e identidad nacional y latinoamericana.

En esta actividad existe una estrecha interrelación entre la música y la expresividad del cuerpo en movimiento y en reposo: con la voz, la música, los gestos, con el silencio, los sonidos del entorno, etcétera.

El trabajo rítmico-corporal según Emile Jaque Dalcroze (1865-1950), Rudolf von Laban (1879-1958) y Patricia Stokoe (1919-1996)

debe partir de los movimientos fisiológicos del cuerpo: caminar, correr, latir del corazón, respiración, etc. La esencia es la percepción consciente del ritmo interno de la persona como base para fortalecer el sentido rítmico y expresarse corporalmente.

La expresión corporal forma parte del proceso de musicalización, dado que:

- Responde a las características rítmico-bailadoras propias de nuestro folclor nacional y latinoamericano.
- La vinculación de la música con el lenguaje corporal o danza creativa.
- Lo imprescindible de la vivencia y del movimiento corporal como parte del aprendizaje musical; su esencia es la aprehensión de los elementos rítmicos, melódicos y melódico-rítmicos, con énfasis en la sensopercepción.
- Con esta actividad se desarrolla el sentido rítmico y la musicalidad en general.
- Provoca una actitud investigativa y creativa en el ser humano.
- Es una aplicación consecuente y contextualizada a la idiosincrasia cubana, de los métodos de Emile Jaque Dalcroze (1865-1950), Rudolf von Laban (1879-1958) y Patricia Stokoe (1919-1996).

El juego y el folclore (vías para el aprendizaje de los contenidos de la Educación Musical)

La presencia del juego y el folclore, en todos los componentes del contenido de la Educación Musical, es vital en el proceso de musicalización en cualquier edad, ya que ambos forman parte intrínseca de cada uno de ellos, pues son la vía para el aprendizaje musical.

La pedagogía contemporánea analiza el juego desde diferentes puntos de vista: histórico, estético, psicológico, pedagógico y físico. Por sus características especiales su esencia está en la propia actividad y no en el resultado, lo que hace que sea un excelente medio para desarrollar las capacidades musicales del educando y contribuir al mejoramiento de la esfera cognitiva, afectivo-motivacional y de la psicomotricidad de la personalidad. Su principal

objetivo es provocar en el sujeto del proceso educativo, mediante el disfrute, un estado altamente positivo para el aprendizaje.

Los juegos son aplicables en los diferentes estadios de la vida del ser humano, desde la etapa preescolar hasta la adultez, teniendo en cuenta las peculiaridades de cada una.

Tanto los juegos de creación como los juegos con reglas, en el área de la educación musical se agrupan en:

- Vocales: cantados y hablados.
- Rítmicos: hablados, con percusión corporal e instrumental.
- Musicales: melódicos, rítmicos y melódico-rítmicos.

En las distintas edades solo variará el material que se utilizará y las exigencias o reglas del juego que se cumplirán.

Desde el punto de vista didáctico, es necesario tener en cuenta tres funciones vitales en la realización de cualquier juego: la tarea didáctica, las reglas del juego y la acción lúdica.

El contenido de los juegos musicales es fuente de transmisión de conocimientos y enriquecimiento constante sobre la historia, las costumbres, la cultura, los cantos tradicionales y folclóricos de los pueblos y constituyen una vía para el aprendizaje de dificultades técnico-musicales, también en la ejecución de los ejercicios preparatorios para el canto: de relajación, respiración y vocalización y de normas de conducta y la adquisición de valores humanos.

> Los juegos, las canciones tradicionales y folclóricas se transmiten de forma oral, de generación en generación. Los variados elementos del folclor están inmersos en la realidad sonora que rodea al sujeto del proceso educativo desde que nace; este los va haciendo suyos, adquiere de forma inconsciente determinados medios expresivos, formas y estructuras musicales.[18]

Folclore

El término folclore procede del inglés y se refiere al saber oral, tradicional de un pueblo. Es válida también esta escritura: folclore.

[18] Paula María Sánchez y Xiomara Morales: *Educación Musical y Expresión Corporal,* p. 53.

Incluye el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres de un pueblo que se transmiten de generación en generación, de forma oral. Hoy día, los adelantos de la tecnología y de los medios de comunicación audiovisual, facilitan su divulgación y también contemplan los archivos sonoros de las diferentes comunidades que las identifican, entre otros elementos.

Los hechos folclóricos son manifestaciones colectivas dinámicas, no privativas de un individuo, aunque en sus orígenes, más o menos remotos, haya sido un solo individuo su creador.[19] A través del tiempo dejan de ser manifestaciones personalizadas y pasan a ser colectivas de una comunidad determinada.

De manera similar se señala en este sentido que las canciones y juegos infantiles folclóricos cubanos son, en su mayoría, de origen español y algunos de procedencia francesa. Estos forman parte del llamado *Cancionero Infantil de Hispanoamérica*, pues están presentes en casi todos los países de Latinoamérica con sus necesarias variantes:

El folclore tiene por objeto:[20]

1. Recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de un pueblo en las diversas ramas de la ciencia (medicina, higiene, botánica, política, moral, agricultura, cultura, arte, etcétera).
2. Los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás formas poéticas y literarias.
3. Los usos, costumbres, ceremonias, espectáculos y fiestas familiares, locales y nacionales.
4. Los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en los que se conserven, principalmente, vestigios de civilizaciones pasadas.
5. Las locuciones, gires, trabalenguas, frases hechas, motes y apodos; modismos, provincialismos y voces infantiles; los nombres de pueblos y lugares, de plantas, animales, de piedras.
6. En suma, todos los elementos constitutivos del saber y del idioma patrios, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos, como materias indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y de la cultura nacionales.

[19] *Cantemos 1,* p. 5.

[20] *Cantemos 2. El folklore en la escuela,* p. 50.

Esquema 4

Contenido de la Educación Musical

Tratamiento metodológico del contenido por unidades

UNIDAD 1 SONIDOS, MÚSICAS Y BAILES DE LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE

Ideas esenciales

Se inicia este grado con la unidad "Sonidos, músicas y bailes de Latinoamérica y el Caribe". El docente debe brindar una breve explicación del significado de los términos latinoamericano y caribeño, su ubicación geográfica y mención de algunos de los países que los conforman. Se auxiliará del libro de texto de los educandos, de láminas y soportes digitales, como paso previo para la realización de una caracterización general del entorno sonoro y como parte de este la identificación de los archivos sonoros que caracterizan a determinadas comunidades y resultan comunes en las diferentes regiones de estos; de igual manera con los elementos sonoro-musicales y su expresión rítmico-bailadora que tipifican algunas zonas de Cuba, América Latina y el Caribe. En este sentido, deben estar presentes algunos géneros músico-danzarios seleccionados de Cuba, Latinoamérica y el Caribe.

Debe tenerse en cuenta que como parte de ese entorno sonoro, que va desde la escuela hasta la comunidad están los distintos tipos de música y géneros músico-danzarios que forman parte de esa realidad sonora, y, por tanto, influye en el comportamiento ciudadano y esencialmente en el tiempo libre de los educandos.

En esta Unidad se retoma de grados anteriores los géneros músico-danzarios la conga, el bolero y la guajira-son, para su corporización, interiorización y su conocimiento, dado que nos identifican como cubanos, siempre desde su disfrute e intercambio sensorial y el logro de la interiorización de estos géneros, para

el conocimiento de estos géneros que nos identifican como cubanos desde su disfrute.

El docente debe explicar brevemente como la música y la danza folclórica o típica resultan lenguajes artísticos muy relacionados y son muestra de las características identitarias de los diferentes países y forman parte de la vida ciudadana especialmente en el desarrollo de su tiempo libre. En el repertorio para cantar y escuchar se consignan obras seleccionadas de países de Latinoamérica, del Caribe y de Cuba.

En la caracterización de los tipos y funciones de la música como parte del entorno sonoro-musical y su relación con el patrimonio musical de Cuba, Latinoamérica y el Caribe, se insistirá en el criterio de buena música en cualquiera de los grupos, que no exista la vulgaridad, la chabacanería, el mal uso del lenguaje, la significación de las letras en el caso del canto, entre otros aspectos.

En las ideas referidas en este primer tema se pretende continuar sistematizando el trabajo con las cualidades de los sonidos y de los medios expresivos de la música de manera más profunda y consciente, con ejemplos que pueden partir de las vivencias que trae cada educando del entorno en el cual convive, y los conocimientos adquiridos en los grados precedentes; también se debatirá cómo están presentes la formación de valores en relación con el patriotismo, sentimientos de cubanía e identidad, así como poseer una buena comunicación verbal y extraverbal, que propicien el disfrute y la ampliación del vocabulario, de modo que contribuya a la apreciación musical desde una perspectiva intercultural, como medio de expresión de sus valoraciones, sentimientos, preferencias, motivaciones e intereses sobre bases tecnológicas, demostrando una actitud responsable de manera integrada ante la naturaleza, la preservación de la vida, el entorno y el patrimonio.

El trabajo independiente estará encaminado al reconocimiento del entorno sonoro de su comunidad, el lugar donde reside, su escuela y el entorno de esta, lugares importantes que tipifican su comunidad, ¿cómo es su entorno sonoro? Igualmente, con el comportamiento de las personas desde su familia hasta la comunidad, ¿cómo hablan?, ¿qué características tiene el vocabulario

que emplean?, ¿cómo es su gestualidad?, ¿la vestimenta responde a las actividades en que participan?, entre otras posibilidades; en esencia es investigar el entorno sonoro relacionado con la ética y la estética.

Conceptos básicos (Esquema de las relaciones conceptuales)

En esta unidad se abordarán algunos conceptos básicos de la asignatura, cuyo dominio contribuirá en buena medida a que el maestro pueda organizar y dirigir correctamente las actividades propuestas.

Cualidades de los sonidos: altura, intensidad, duración y timbre.

Altura: está determinada por la frecuencia de las vibraciones, lo que hace que un sonido sea más grave o agudo. Las vibraciones que se producen lentamente dan lugar a sonidos graves (menor frecuencia). Las vibraciones que se producen rápidamente dan lugar a sonidos agudos (mayor frecuencia).

Intensidad: hace que un sonido sea más fuerte o más débil y está determinada por la amplitud de las vibraciones del agente generador o receptor. Cuando las vibraciones son amplias (largas) se obtiene un sonido intenso; cuando las vibraciones son pequeñas (cortas) el sonido resultante es débil. La intensidad puede variarse a voluntad.

Duración: hace que un sonido sea más largo o más corto, determinado por la mayor o menor prolongación de las vibraciones del agente generador.

Timbre: permite distinguir los diferentes agentes sonoros, o sea, mediante este podemos reconocer las diferentes voces e instrumentos.

Canto al unísono: todas las voces cantan una melodía con la misma altura.

Escuchar: aplicar el oído para oír, prestar atención a lo que se oye.

Cantar: es la emisión controlada de sonidos del aparato fonador humano siguiendo una composición musical, permite incorporar texto a la melodía.

Rondas: juego de tradición oral, forman parte del acervo cultural de una comunidad, fortalecen destrezas, habilidades, valores y actitudes muy necesarias para el desarrollo integral de los niños.

Movimientos naturales de locomoción: son los movimientos comunes que se realizan para desplazarse (caminar, correr, gatear, rodar, girar, saltar y arrastrarse).

Espacio total: es todo el espacio del aula o local donde se desarrolle la actividad es decir que recorre distintas direcciones en su totalidad de un área determinada.

Espacio parcial: es el espacio que recorre el cuerpo sin salirse de un punto o eje imaginario.

Audiciones: de músicas tanto en vivo como por cualquier medio audiovisual y soporte digital resulta de gran importancia para el desarrollo estético musical de los educandos, es aconsejable tener en cuenta los objetivos a lograr con diferentes tipos de audiciones; Consulta la página 23.

Principales métodos para el aprendizaje de canciones

Método global: es aquel que se aplica en canciones que no tengan dificultades rítmicas, ni melódicas y que sean de corta extensión, exigiendo una presentación completa, total del fenómeno sonoro.

Método por frase musical: es recomendable su utilización para el aprendizaje de canciones que tengan dificultades en la melodía o posean la letra muy larga; su montaje se realiza repitiendo frase a frase y estrofa a estrofa.

Método de ritmo del lenguaje: es propio en el aprendizaje de canciones que tengan dificultades rítmicas y se ejecuta el ritmo con el texto de la obra sin la melodía.

Ejercicios preparatorios para el canto y la voz hablada

Los ejercicios preparatorios para el canto y la voz hablada son los que se realizan con la intencionalidad de lograr mayor calidad interpretativa: la relajación, la respiración y la vocalización, con énfasis en el control respiratorio que facilite el ataque, continuidad y final de los sonidos, de palabras y de frases.

Conga: es un baile popular cubano de origen africano que tiene un ritmo sincopado, en donde se destaca la alegría y el ritmo. Es un baile colectivo y de marcha.

También se le llama conga a la tumbadora; es un instrumento membranófono de percusión, de raíces africanas, que fue desarrollado en Cuba. Además de su importancia dentro de la percusión en la música cubana, la conga se ha convertido en un instrumento fundamental en la interpretación de otros ritmos «latinos» como la salsa, el merengue y la timba cubana.

Guajira-son: la **guajira** es un género derivado del **punto cubano**. En 1899, el músico cubano Jorge Ánckermann crea la canción *El arroyo que murmura*, la primera guajira cubana. El ritmo de este género se fue mezclando con el son y el bolero y devino la guajira-son y el bolero-son. Intérpretes destacados de la guajira-son fueron Celina González, Coralia Fernández y Ramón Veloz. *La Guajira guantanamera* es una de las más famosas nacional e internacionalmente compuesta por Joseíto Fernández y popularizada en los años 1960 por el folclorista estadounidense Peter Seeger.

Sugerencias para el tratamiento del contenido

Esta unidad debe comenzar con la explicación del docente acerca del origen de las palabras latinoamericano y caribeño, los países que comprende una y otra. Se auxiliará de mapas, del libro de texto de los alumnos, de láminas y soportes digitales, para el análisis de su ubicación geográfica, y destacar aquellas características más importantes de los diferentes países, y qué aspectos son comunes y otros muy particulares de cada país.

El docente analizará los artículos para su autopreparación y adquisición de temas culturales muy relacionados con nuestras características identitarias que se incluyen en los anexos: titulados: *De la contradanza al danzón* de Argeliers León y *La conga: reflejo de la identidad cubana* de Helio Orovio.

Esta actividad está encaminada a la familiarización de los educandos con la cultura musical de los países que están en una región de la cual Cuba forma parte.

Las músicas y los géneros músico-danzarios de los países seleccionados están distribuidos en el repertorio para cantar, solmizar, escuchar, corporizar los ritmos básicos y en el caso del danzón, el son y la conga ejecutar su paso básico.

Ya en este grado el educando ha aprendido a escuchar mediante el proceso de percepción, exploración y selección de los sonidos que se producen en el ser humano y en la realidad o entorno sonoro, para posteriormente reproducirlos; pero ya en este nivel debe demostrar la adecuada aplicación de las cualidades de los sonidos y de los medios expresivos del lenguaje música en los diferentes procesos interpretativos y creativos.

El montaje de canciones cubanas que se proponen en este tema, con la variedad de géneros, ritmos, melodías y el rico contenido de sus textos, constituyen un valioso medio para la formación de valores, así como facilitar el tratamiento a los nueve componentes encaminados al logro de la formación integral. En los conceptos básicos aparecen los diferentes métodos que el docente puede utilizar; a partir de ellos podrá realizar dicho montaje, en dependencia de las complejidades rítmicas o melódicas que estas posean.

El docente debe facilitar que el educando demuestre su educación sonora, aplicando las cualidades de los sonidos y los medios expresivos del lenguaje musical en la percepción, exploración selección y expresión con los elementos seleccionados, la creación de combinaciones sonoras, descripciones sonoras, con los elementos característicos de la comunidades de Cuba, entre ellos, géneros seleccionados de la música cubana, que escuchen en silencio y con atención el *Himno Nacional* así como cantarlo con afinación justa y precisión rítmica aplicando el carácter de una marcha enérgica.

Igualmente, de las obras propuestas de diferentes países de Latinoamérica y el Caribe se seleccionarán algunas para escuchar y cantar que pueden formar parte de las descripciones y combinaciones sonoras y destacar en su análisis los elementos autóctonos que identifican los diferentes países, con sus características identitarias, datos biográficos de los autores y su identificación con el momento histórico que le correspondió vivir. Se les podrá indicar a los educandos como tarea independiente buscar datos de los

autores y sus aportes, en el libro de texto, en diccionarios y en Internet.

Debe convertirse en un hábito la preparación del aparato fonador como paso previo para las actividades vocales, con la realización de los ejercicios preparatorios para el canto, que se aplicará en la interpretación del repertorio con postura adecuada, correcta emisión, respiración, dicción y articulación.

Como parte de la educación sonora los educandos deberán identificar una comunidad dada por sus archivos sonoros como fuente de información cultural lo que expresarán posteriormente mediante la voz, gráfica y corporalmente, aplicando las cualidades de los sonidos y los medios expresivos del lenguaje. Se tendrá en cuenta que las músicas forman parte del entorno sonoro de una comunidad dada, así como, su expresión rítmico-bailadora lo que debe ser valorado por los educandos.

Se deberán ejecutar juegos musicales que posibiliten sistematizar las canciones y otros contenidos y también para contribuir al desarrollo de habilidades rítmicas y melódicas.

El contenido de esta unidad muy relacionado con la forma de hablar con un tono de voz adecuado, la conducta en colectivo, especialmente, la manera de escuchar, todo lo cual tiene fuerte influencia en el comportamiento cotidiano de las personas.

El docente debe organizar su clase de manera tal que se puedan realizar los ejercicios preparatorios para la voz hablada y cantada, actividades creativas, de ejercitación, audiciones y montaje de canciones, recitación y sonorización de poesías y rimas, realización de juegos musicales, audiciones, con la aplicación de las cualidades de los sonidos y los medios expresivos del lenguaje musical.

Recordar siempre el papel de la expresión corporal como vía para la interiorización de los medios expresivos de la música y los ritmos básicos de los géneros músico-danzarios seleccionados, para su posterior corporización que incluye las posibilidades expresivas de la voz, la percusión corporal, los movimientos naturales de locomoción, técnicos analíticos y acciones básicas en las diferentes direcciones en el espacio parcial y total; además de la corporización de pasos de la conga y el bolero.

Resulta imprescindible la preparación del aparato fonador para recitar y cantar, recordar a los educandos la importancia de respirar bien con una adecuada dosificación del aire en el ataque, continuidad y final del sonido, que permita decir las frases y oraciones con un correcto tono y emisión de voz.

A manera de recordatorio, el docente debe aplicar los diferentes tipos de audiciones en las que se realicen: sensorial, racional y creativa según el momento seleccionado para su ejecución.

Igualmente, las actividades de improvisación-creación deben desempeñar un papel esencial en la concepción del proceso de enseñanza aprendizaje, por ejemplo, en el aprendizaje de los sonidos, en lugar de imitaciones mecánicas de los mismos para lograr su fijación, es más acertado improvisar y crear motivos, melodías con los sonidos en fase de aprendizaje.

UNIDAD 2 MEDIOS EXPRESIVOS DEL LENGUAJE MUSICAL

Ideas esenciales

En este quinto grado y en especial en esta unidad se continúa con la sistematización, consolidación y aplicación de los medios expresivos de la música como elementos imprescindibles para comprender el lenguaje musical. Estos medios deben ser tratados desde la práctica o vivencia de la música mediante audiciones, canciones, poesías, rimas, adivinanzas, solmización, corporizaciones, que permitirá la interiorización de estos elementos; nunca se partirá de la teoría en abstracto. En este sentido se le concederá especial atención a la relación: entonación, corporización y escritura, tanto de forma individual como de conjunto. Los elementos de escritura musical serán tratados como una consecuencia de la práctica y utilizando fragmentos melódicos, rítmicos y melódico-rítmicos muy sencillos acordes con un principiante como parte de su cultura general integral. Debe comenzarse por la graficación analógica individual, es decir, cada educando escribirá según su criterio personal de las fuentes sonoras que escucha.

El docente debe facilitar que el educando aplicando las cualidades de los sonidos y los medios expresivos del lenguaje

musical en la percepción, exploración, selección y expresión con los elementos escogidos característicos de comunidades cubanas, latinoamericanas y caribeñas, demuestre su educación sonora, para su identificación y creación de combinaciones sonoras, descripciones sonoras y sonorizaciones diversas.

Los géneros músico-danzarios de Cuba, Latinoamérica y el Caribe con ejemplos seleccionados que representan a esta región, se incluyen en las audiciones, repertorio de obras para escuchar y cantar, que, a la vez, pueden formar parte de las descripciones y combinaciones sonoras y destacar en su análisis sus elementos de cubanía, los sentimientos patrióticos, datos biográficos que caracterizan a sus autores y su identificación con el momento histórico que le correspondió vivir. De manera similar se continúa con la corporización, interiorización y disfrute de los géneros músico-danzarios cubanos que nos identifican, en esta unidad se consideran: el son cubano, el danzón y el mambo.

Debe constituir un hábito la realización de los ejercicios preparatorios previos al canto con postura adecuada, correcta emisión, respiración, dicción y articulación.

El docente debe analizar y estudiar con detenimiento en el libro de texto y en el programa el tratamiento de cada uno de los medios expresivos del lenguaje musical que se concretan en actividades prácticas con el repertorio de canciones y diferentes géneros músico-danzarios.

El docente debe propiciar que los educandos manifiesten el desarrollo de habilidades alcanzado con la identificación de las melodías, el diseño rítmico, el medio sonoro, la intensidad y el aire en las canciones, obras para escuchar y en las combinaciones sonoras estructuradas, de manera que propicie la sistematización de los contendidos recibidos en años anteriores. En correspondencia los medios expresivos deben formar parte de todas las actividades que los educandos realicen, entonación de las melodías en las tonalidades de Do M y la m, ejecución de los diseños rítmicos de las melodías entonadas, marcar pulso, acento, y figuraciones de corchea lo cual se relacionará con los movimientos naturales de locomoción y de las diversas formas de improvisación-creación.

En relación con la lectoescritura se comenzará por la vía a analógica con la graficación personal de cada educando, y por el método tradicional se escogerán para su lectura canciones y melodías en las tonalidades antes mencionadas sin complejidades rítmicas ni melódicas, igualmente los educandos deben ejercitar la escritura del pentagrama, las claves de Sol y Fa, y los sonidos musicales especificando los que se escriben en líneas y los que se escriben en espacios, para luego leer fragmentos de canciones y melodías diversas.

Se debe continuar con el desarrollo del canto con un mayor nivel de exigencia en relación con la afinación, precisión rítmica, con una correcta emisión vocal, dosificación del aire en el ataque, continuidad y final del sonido, que favorecerá una mayor calidad en la interpretación del repertorio y la adquisición de una adecuada higiene y cuidado vocal imprescindible en su desempeño pedagógico.

Conceptos básicos (Esquema de las relaciones conceptuales)

En esta unidad se abordarán algunos conceptos básicos de la asignatura, cuyo dominio contribuirá en buena medida a que el maestro pueda organizar y dirigir correctamente las actividades.

Medios expresivos del lenguaje musical

Son aquellos elementos que, organizados y relacionados en el propio contenido, con una forma particular, actúan como mediadores o enlace en la cadena comunicativa. Entre ellos se encuentran:

Notas musicales: son los signos empleados para representar la altura de los sonidos: las notas musicales son siete: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

Figuras de notas: son los signos que representan las distintas duraciones de los sonidos. Las figuras son siete: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa.

Pulso: son los tiempos o pulsaciones regulares, constantes y estables (al niño podemos decirle que son el corazón de la música).

Acento: son aquellas pulsaciones que se destacan periódicamente dentro del conjunto por estar acentuado con mayor fuerza.

Cuando el acento es cada dos pulsaciones se corresponde con un compás de 2/4; si es cada tres se refiere a un compás de 3/4 y si es cada cuatro pulsaciones es de 4/4.

Diseño rítmico: es el conjunto de sonidos con distinta duración y acentuación: muy largos, largos, cortos y muy cortos, fuertes y débiles que conforman el diseño rítmico propiamente. El diseño rítmico está presente en los diseños rítmicos y melódico- rítmicos de las canciones, que en estas se corresponde con su letra.

Polirritmias: ejecución simultánea de dos o más ritmos. Por ejemplo, pulso y acento; pulso, acento y diseño rítmico; pulso, acento y diseño rítmico y ostinatos rítmicos y/o melódicos rítmicos.

Ostinatos: figuración rítmica o melódico-rítmica que se repite continuamente durante la ejecución de la obra.

Melodía: representa una idea musical conformada por varios sonidos que varían en altura y duración.

Ritmo: combinación de las diferentes duraciones y acentuaciones de los sonidos. Sus valores o duraciones pueden ser largos, muy largos, cortos y cortos.

Armonía: es el arte de combinar sonidos para formar acordes y de enlazar unos acordes con otros. En la música se ubica en sentido vertical.

Dinámica: expresa el grado de fuerza o intensidad que se le imprime a un sonido. Puede ser, por ejemplo: Pianissimo (pp), Piano (p), Forte (f), Mezzo Forte (mf), entre otros.

Aire o movimiento: es la velocidad con se ejecuta una obra musical puede ser: allegro, rápidos, andante, moderados y lentos entre otras posibilidades. Son signos que se colocan al principio de una obra musical (en la parte superior izquierda).

Textura: la disposición y relación que se establecen entre los elementos melódicos (sucesivos y horizontales), y los armónicos (simultáneos y verticales) de la música lo que determina los distintos tipos de texturas: monódica, polifónica y homofónica.

Monodia: tiene una sola línea melódica, sin acompañamiento, por ejemplo: el canto gregoriano y los pregones callejeros.

Homofonía: una sola línea melódica con acompañamiento.

Polifonía: significa varias voces. Música polifónica es aquella que tiene dos o más líneas melódicas que marchan paralelamente y con independencia, por ejemplo, el canon.

Medios sonoros: son las diferentes fuentes productoras del sonido, se dividen en vocales, instrumentales, vocales-instrumentales y electrófonos.

Medio sonoro instrumental: el sonido es producido sólo por instrumentos musicales. Y se clasifican de acuerdo con la naturaleza del cuerpo vibratorio que origina el sonido.

Clasificación de los medios sonoros instrumentales

Cordófonos: cuando el sonido es originado por la vibración de las cuerdas. Ej.: violín, viola, violoncello, contrabajo, guitarra, tres, laúd, arpa, piano, entre otros.

Aerófonos: cuando el sonido es originado por el soplo del aire en vibración. Ej.: flautín, flauta, oboe, clarinete, fagote, saxofón, trompeta, trombón, tuba, entre otros.

Idiófonos: cuando el sonido es originado por la rigidez o elasticidad del propio material del instrumento Ej.: castañuelas, xilófono, claves, entre otros.

Membranófonos: cuando el sonido es originado por la vibración de membranas. Ej: tambor, redoblante, bongó, entre otros.

Electrófonos: Cuando el sonido es originado por medios eléctricos o electrónicos. Ej: guitarra, y bajo eléctrico.

Esta clasificación de los instrumentos musicales se basa en la naturaleza del cuerpo vibratorio que origina el sonido, sobre esta base se agrupan las familias de instrumentos en la orquesta sinfónica.

Familia de las cuerdas

Frotadas: violín, viola, violoncello y contrabajo.

Pulsadas: arpa, guitarra, laúd, tres.

Percutida: piano.

Familia de viento

Viento madera: flautín, flauta, oboe, corno inglés, clarinete, fagot, saxofón.

Viento metal: trompeta, trompa, trombón, tuba.

Familia de percusión

De afinación determinada: xilófono, campanólogo, celesta.

De afinación indeterminada: castañuela, platillos, pandereta, tímpanis o timbales, gong o tam-tam, redoblante o caja, el bombo.

Escala: Sucesión ordenada convenientemente de varias notas o sonidos de las cuales la última es repetición de la primera.

Mambo: el músico cubano Orestes López (1908-1991), añadió a la parte final de su danzón, llamado Mambo, un estribillo con nuevos elementos coreográficos, eliminó los cantantes y la interpretación fue solo instrumental; se le llamó danzón de nuevo ritmo.

Posteriormente, Dámaso Pérez Prado (1906-1989) realizó cambios en la concepción instrumental y estructural, también promovió una variación coreográfica. Introdujo en la orquesta trompetas, saxofones y trombón, por lo que la sonoridad era mucho mayor, además incluyó teclado y percusión; este formato se corresponde con los jazz band, grupo orquestal de procedencia norteamericana. Además, eliminó las diferentes partes del danzón.

Sugerencias para el tratamiento del contenido

En esta unidad se continúa con la aplicación de las cualidades de los sonidos y de los medios expresivos de la música como los elementos imprescindibles para comprender el lenguaje musical. Estos medios deben ser tratados desde la práctica o vivencia de la música mediante audiciones, canciones, rimas, poesías, adivinanzas, corporizaciones y juegos musicales que permitirá la interiorización de estos elementos; nunca se partirá de la teoría en abstracto.

Los elementos de escritura musical serán tratados como una consecuencia de la práctica y utilizando fragmentos melódicos, rítmicos y melódico-rítmicos muy sencillos acordes a un principiante como parte de su cultura general integral. Debe comenzarse,

primeramente, por la graficación analógica individual, es decir, cada educando escribirá según criterio personal las fuentes sonoras que escucha.

El acercamiento inicial a la música requiere un contacto directo con el ritmo y con el sonido expresado en el movimiento corporal, de manera tal de relacionar los movimientos sonoros con los movimientos corporales.

Obsérvese que en el libro de texto cada uno de los medios expresivos están tratados sobre la base de la acción práctica, ya sea mediante la rítmica o mediante frases de canciones o diseños melódico-rítmicos que el educando debe solmizar o experimentar y ejercitar para llegar a su interiorización y comprensión.

El educando en este grado aplica los medios expresivos del lenguaje musical a diferentes actividades de aprendizaje, con énfasis en los diferentes géneros músico-danzarios que identifican a Cuba y otros países de Latinoamérica y el Caribe.

Es recomendable el análisis profundo del tratamiento técnico, teórico metodológico y didáctico de la asignatura y del contenido de la educación musical concretado en sus seis componentes incluidos en los epígrafes: Concepción didáctica de la asignatura en el grado y Sugerencias específicas para el tratamiento didáctico y metodológico del contenido del programa.

Los pasos metodológicos consignados en cada componente del contenido tienen un orden lógico que expresa la concepción teórico-metodológica que resulta condición indispensable para el proceso de enseñanza-aprendizaje de un contenido específico, de una clase o de un sistema de clases, teniendo en cuenta que la vivencia musical del fenómeno sonoro o praxis musical es el centro de este proceso, dicho de otro modo, **la música se aprende haciendo música**.

En este sentido los signos y la nomenclatura musical son la respuesta material y concreta de una melodía o frase musical, canción etc. La actividad de escritura musical y solmización, brinda apoyo visual al lenguaje sonoro reafirman y consolidan los conocimientos aprendidos, amplían y complementan las vivencias musicales de los educandos, como se puede constatar a continuación.

Descripción de los pasos del mambo:

- Punteo del pie derecho hacia delante con apoyo del metatarso. Se planta el pie derecho.
- Punteo del pie izquierdo hacia delante con apoyo del metatarso. Se planta el pie izquierdo.
- Al unísono se desplaza la pelvis hacia delante y atrás; y el torso hacia atrás y delante, o sea contrarios.
- Se suceden los movimientos alternadamente. Puede ejecutarse en el lugar o desplazándose.
- Los brazos se colocan a los lados flexionados por los codos a la altura de la cintura y se desplazan hacia el frente y atrás alternadamente contrario al pie que sale, o sea, brazo derecho con pie izquierdo y viceversa.

Es importante destacar que los pasos metodológicos o guiones metodológicos que se proponen pueden ser ampliados por los docentes de acuerdo con su propio desempeño profesional siempre conservando los tres pasos esenciales:

- percepción, vivencia o praxis musical (Activación).
- Interiorización, aprehensión, conceptualización (Análisis mental técnico-musical).
- Expresión sonora por diferentes vías (Activación-creación).

UNIDAD 3 MÚSICAS Y BAILES DE CUBA

Ideas esenciales

El docente realizará una breve explicación sobre los antecedentes y surgimiento de la música cubana y su relación con los géneros musicales bailables. Debe propiciar que los educandos identifiquen el proceso de surgimiento y desarrollo de la música cubana a partir de sus principales antecedentes hispánico y africano, y como consecuencia del proceso de transculturación ocurrido en Cuba, da lugar a la música cubana tanto para escuchar, cantar, bailar como ejecutar.

Sobre estas bases el repertorio de obras para cantar, escuchar, solmizar, corporizar los géneros músico-danzarios y ejecutar

instrumentos de percusión y cosófonos están distribuidos esencialmente en esta unidad, pero también en menor medida en las restantes, siempre teniendo en cuenta que las obras a estudiar se correspondan con las características de las edades de los educandos y su momento de desarrollo.

Se continuará con el trabajo vocal, procurando sistematizar los conocimientos adquiridos relacionados con la técnica vocal para lograr la interpretación del repertorio con afinación justa, precisión rítmica y correcta emisión vocal; para ello utilizará el repertorio que se propone con las músicas cubanas de diferentes tipos.

También se corporizará el patrón rítmico de los principales géneros bailables, donde los educandos podrán desarrollar sus habilidades rítmicas y bailadoras con el danzón, el son, la conga, el mambo y el chachachá, como expresión fehaciente de nuestras tradiciones culturales; y su influencia en la música nacional e internacional, especialmente, su presencia en la actualidad con el casino, la salsa, el reggaetón, entre otros géneros.

Este tema favorecerá el reforzamiento de los valores de patriotismo, identidad, y amor hacia lo cubano y hacia lo más autóctono de nuestro patrimonio cultural.

El repertorio seleccionado de obras para escuchar y cantar incluye igualmente diferentes géneros representativos de nuestra cultura musical y danzaria. El educando debe reconocer en su comunidad la presencia de estas músicas y bailes, entre otras actividades.

El repertorio es suficientemente amplio para que pueda ser utilizado tanto en el currículo base obligatorio como en el institucional y en actividades extracurriculares diversas.

Conceptos básicos (Esquema de las relaciones conceptuales)

En esta unidad se retoman algunos conceptos conocidos pero que deben ser sistematizados, lo que facilitará su domino por parte de los educandos, especialmente la interiorización de los ritmos que identifican a los diferentes géneros músico-danzarios.

Movimientos naturales de locomoción: son los movimientos comunes que se realizan para desplazarse (caminar, correr, gatear, rodar, girar, saltar y arrastrarse).

Movimientos técnicos analíticos: están destinados a movilizar cada parte del cuerpo con el fin de tomar conciencia del propio cuerpo, de sus partes y sus posibilidades movilizativas y expresivas. El objetivo final es la integración del cuerpo. Entre los movimientos técnicos analíticos se encuentran: rotaciones, flexión-extensión, estiramiento, contracción-relajación y ondulaciones.

Acciones básicas: son las diferentes formas en que se realizan los movimientos, su dinámica y se encuentran estrechamente relacionados con el tiempo, el espacio y la energía (golpear, latiguear, palpar, sacudir, flotar, fluir, presionar y torcer).

Espacio total: es todo el espacio del aula o local donde se desarrolle la actividad.

Espacio parcial: es el espacio que recorre el cuerpo sin salirse de un punto o eje imaginario.

Punto guajiro: es uno de los tantos géneros que se cultivan en las zonas rurales y con el cual identificamos a nuestro campesinado, se encuentra estrechamente relacionado con los antecedentes españoles de la cultura cubana.

Zapateo: la forma de baile en el zapateo era de pareja sueltas con un tiempo y ritmo estable, se realizaban dos pasos básicos: punteados, alternando la punta y el tacón del zapato y el escobillado deslizando el pie sobre el suelo. Se utilizaba un vestuario particular para caracterizar una escena del campo: las mujeres un vestido con zaya y blusa adornados con cintas y los hombres con guayaberas, una pañoleta al cuello y el típico sombrero de yarey. La música campesina tiene dos partes esenciales: la expresión del canto, el punto y la forma de baile, el zapateo.

Danzón: en 1879 se creó el primer danzón *Las alturas de Simpson*, creado por el músico matancero Miguel Faílde Pérez (1852-1921). Es un baile de parejas enlazadas donde en determinadas partes, y sus repeticiones, los bailadores realizan pequeños paseos o paradas y las señoras se abanican intercambiando frases con sus parejas.

Son: es una forma de canto con alternancia en el estribillo (estrofa que se repite) y la copla (lo que constituye el resto del texto

de la canción) de función descriptiva e improvisatoria. El acompañamiento instrumental está compuesto por: el tres, la guitarra, las maracas, las claves, el bongó, el cencerro y el contrabajo (en sustitución de la marímbula y la botija).

Contradanza: su origen es franco-haitiano, llegó a Cuba en el siglo XVIII, y sufre un proceso de criollización que toma gran esplendor en el siglo XIX en nuestro país. Es un baile de pareja suelta realizando figuras con un bastonero que se encargaba de señalar la sucesión de estas figuras: paseo, cadena, sostenido y cedazo.

Chachachá: el chachachá tiene puntos de contacto con el danzón, se destacó la figura de Enrique Jorrín (1926-1988), creador de la *Engañadora*, obra que popularizó el nuevo género musical. Creadores destacados Rafael Lay (1927-1982), Richard Egües (1924-2006).

El chachachá presenta una introducción simple y abreviada, y después la sección expositiva que *incluye la interpretación coreada al unísono por dos o tres voces, de un texto que recoge la temática de la pieza, generalmente derivada de situaciones cotidianas, la sátira y la jocosidad popular. Tal rasgo temático caracteriza a la música bailable cubana*.[21]

Tipos de música

En los últimos tiempos se utiliza el término de **Las músicas del mundo**, por derivación las músicas de Cuba, de cada país, que engloba todas las músicas de una comunidad: para escuchar, cantar, bailar y ejecutar siempre sobre la base que tiene que ser la de mayor calidad. No se desdeña la utilizada en textos anteriores de folclórica, popular y de concierto.

La música folclórica: *es la trasmitida por medio de la tradición oral, es anónima, empírica, funcional y colectiva está en constante evolución y mantiene vivo los elementos más característicos a través de los tiempos.*[22]

[21] Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García: *Haciendo música cubana,* p. 69.
[22] Carmen Valdés Sicardó: *Música,* p. 3.

Música popular profesional: cuando su función principal es la de divertir, esencialmente en el baile popular y se compone con vista al mercado.

Música de concierto: también se le denomina culta, su función preferentemente es para escuchar, pero en realidad los distintos tipos deben ser cultas como reflejo de lo mejor de la cultura, se aceptan otras acepciones, tales como: música de concierto, clásica, erudita, docta, seria, sabia, profesional.

Sugerencias para el tratamiento del contenido

En esta unidad se inicia un recorrido por la música cubana, con los contenidos más imprescindibles que permitan la familiarización de los educandos para comprender este proceso que parte de sus orígenes con las influencias africanas e hispánicas, interpretando obras representativas, así como audiciones que contengan ambos antecedentes, se continúa con la música campesina: el punto y la expresión bailable, el zapateo.

Se da continuidad con el danzón valorando su importancia en la música cubana y sus valores identitarios, su vigencia con su renovación y presencia en la actualidad.

Se suceden en esta unidad el son, el mambo, el chachachá y la conga en los que debe destacarse igualmente sus valores identitarios y su influencia en la música nacional e internacional, especialmente, su presencia en la actualidad con el casino, la salsa, el reguetón, entre otros géneros.

Los estudios de estos tres géneros se basarán en la vivencia y actividad práctica con estas músicas desde distintas vías: vocal, audiciones, juegos musicales, ejecución de ritmos con instrumentos de percusión y cosófonos diversos, corporización de los ritmos básicos de los géneros músico-danzarios y ejecución de los pasos básicos de algunos de ellos de acuerdo con las posibilidades particulares de los educandos.

Por otra parte, se desarrollará un reconocimiento o actividades investigativas de acuerdo con las edades de los educandos acerca de la presencia de estos géneros en su comunidad e identificación de la preferencia con estas músicas y bailes de los miembros de las familias de los educandos y de los públicos de su comunidad.

El repertorio es suficientemente amplio para que pueda ser utilizado como actividad extradocente, para su ejercitación y sistematización, tanto en el currículo base obligatorio como en el institucional y en actividades artístico-culturales diversas.

UNIDAD 4 DE LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE, SUS MÚSICAS Y EXPRESIONES RÍTMICO-BAILADORAS

Ideas esenciales

El educador contribuirá a que los educandos identifiquen diferentes géneros de la música latinoamericana y caribeña con sus expresiones rítmico-bailadoras, teniendo en cuenta los medios expresivos del lenguaje musical; que aprecien la relación músico-danzaria de algunos géneros y sus principales cultores y exponentes; que corporicen ritmos representativos de otras regiones del mundo, teniendo en cuenta su pasos básicos, movimientos naturales de locomoción y técnico-analíticos, tomando conciencia de las posibilidades movilizativas y expresivas del cuerpo, para enriquecer el repertorio de movimientos y su campo expresivo.

Del mismo modo, favorecerá que canten canciones representativas de diferentes países de Latinoamérica y el Caribe, ejecutando los ejercicios preparatorios para el canto, con una correcta dicción, articulación, métrica, entonación, postura y buen empleo de la lengua materna.

Este tema favorecerá el reforzamiento de los valores de amistad, solidaridad e identidad, así como el respeto a las tradiciones culturales de países hermanos.

Conceptos básicos (Esquema de las relaciones conceptuales)

En esta unidad se abordarán conceptos sobre algunos de los géneros latinoamericanos que serán tratados en clases que servirán de guía a docentes y educandos.

Merengue: originario de Haití y República Dominicana. Se usa para cantar y bailar, de aspecto tímbrico de canto solo y coro, utilizando los instrumentos: acordeón, tambora, guayo y saxofón, y en antiguos merengues incluían algún cordófono como tres, guitarra y tiple. Es una expresión tradicional que comienza con una

introducción o paseo, le sigue el núcleo o cuerpo del merengue, el jaleo y las improvisaciones.

Ranchera: es un género musical popular y folclórico de la música mexicana, ampliamente ligada a los mariachis, pero interpretada con cualquier formato.

Cumbia: originaria de Colombia y Panamá. Se usa para cantar y bailar, en compás de 2/4. Entre los instrumentos que utiliza se encuentran: gaita o caña de millo, maracas, dos tambores, acordeón, en cuanto al conjunto de baile el plano vocal puede realizarse como solo coro o como canto coreado. Y coreográficamente es un baile de pareja suelta e independiente. Los hombres y mujeres desarrollan una pantomima representacional. La mujer simboliza el componente étnico indígena y sus pasos son lentos y cadenciosos, lleva en su mano una antorcha o velas que le fueran entregadas por el hombre, con la cual se alumbra y evade el galanteo masculino, mientras el hombre en su coreografía, de mayor virtuosismo, alude a la energía y vitalidad del ancestro africano. Se le considera un producto del mestizaje cultural entre la población autóctona y la procedencia africana.

Carnavalito: de Argentina y Bolivia. Su uso es para el baile, aunque puede ser cantada. En su aspecto tímbrico lo más usual es el conjunto de quena, charango y bombo; pueden agregarse a estos guitarras, triángulos, e incluso puede bailarse acompañado por el canto colectivo y el bombo. Tienen carácter jovial, ingenuo, algo más alegre que el resto de las especies de este complejo. Coreográficamente en su evolución pueden señalarse diversos comportamientos danzarios: en su inicio fue baile colectivo en ruedas o en rondas relacionado con antiguas danzas agrarias, como baile de carnaval, asume peculiaridades traslaticias e itinerantes y se le denomina pasacalle.

Sugerencias para el tratamiento del contenido

En esta unidad se tendrá el mismo enfoque metodológico que se planteó en la anterior sobre las músicas y bailes cubanos propuestos; el docente caracterizará los diferentes géneros, país de procedencia, su particularidad, corporizará junto a sus educandos

el ritmo básico, y ejemplificará el paso básico de acuerdo con sus posibilidades profesionales y técnicas.

Con el contenido que se propone se continúan ampliando los conocimientos en los educandos sobre las diferentes músicas de diferentes regiones directamente vinculadas con el desarrollo de la música cubana, latinoamericana y caribeña, por una parte, y por la otra, tener una cultura general sobre estas manifestaciones artísticas y tener los conocimientos necesarios sobre aquellos temas directamente vinculados con nuestra identidad e idiosincrasia.

Se debe contar con el apoyo audiovisual y auditivo en correspondencia con el tema a tratar, a la vez que debe auxiliarse de los documentos rectores propios de la asignatura.

Tratamiento metodológico general para el proceso de la Educación Musical

A manera de recordatorio el centro del tratamiento metodológico de la Educación Musical lo constituye el principio de la praxis musical expresado en la tríada: vivencia, aprehensión y expresión del hecho sonoro por diferentes vías. Asimismo, el principio de integración de los contenidos está presente en cada uno de los componentes tratados individualmente y también cuando se imparten todos de conjunto sea con un carácter general.

Los pasos metodológicos indicados para los distintos componentes parten de actividades prácticas concretas: ritmo en el lenguaje, canto, percepción auditiva, ejecución instrumental, etc., es decir, determinadas vivencias musicales para posteriormente trabajar la base conceptual que propicie la lectura o escritura analógica, la ejecución de la música, la creación-improvisación y finalmente la expresión musical por diferentes vías.

Pasos metodológicos para el tratamiento de la educación auditiva o perceptiva

Toda actividad perceptiva requiere informar a los educandos de los objetivos y en relación con la audición, precisar título de la obra, compositor, género y país; además de la percepción sonora

corporal y percepción del entorno sonoro, de acuerdo con la secuencia metodológica planeada:

1. Preparación psicológica y física del auditorio: silencio previo, concentración mediante juegos, ejercicios vocales, respiratorios, etc. Y postura adecuada para escuchar con disposición.
2. Audición de la obra, fragmento o hecho sonoro, debe realizarse las veces que sea necesario para la adecuada percepción del oyente.
3. De acuerdo con el objetivo de la audición, el educando podrá marcar la métrica, tararear, ejecutar polirritmias sobre la audición, expresarse creadoramente o disfrutar exclusivamente de la música.
4. Análisis de lo escuchado y respuestas a las preguntas realizadas.
5. Relación o no con la lectoescritura del material sonoro, por el método tradicional o por otras vías convencionales no tradicionales.
6. Durante la audición del material sonoro no se darán indicaciones para no perturbar la atención del oyente, ni que se interrumpa la idea lógica del contexto musical que se escucha. Si es necesario hacer una indicación durante el transcurso de la obra, debe ser muy breve, precisa y en el momento oportuno.

El tiempo de la audición irá aumentando paulatinamente en correspondencia con las edades de los niños, desde unos segundos en la etapa de lactante hasta varios minutos durante la Primera Infancia y la edad escolar.

Ejemplo de un guion metodológico, en el que se considera la percepción auditiva como eje central:

- Audición de la obra Son de La Loma, del músico cubano Miguel Matamoros (1894-1971).
- Datos informativos de la obra y el autor.
- Género al que pertenece y medio sonoro.
- Repetir la audición para especificar que se debe prestar atención a la melodía principal para después cantarla o tararearla y palmear su diseño rítmico.
- Tararear la melodía con una sílaba o cantarla con la letra.
- Improvisar con el tema o fragmentos de él.
- Ejecutar el ritmo básico con palmadas o un ostinato melódico como acompañamiento.

Recomendaciones para orientar la percepción auditiva

La percepción auditiva debe concebirse de forma integral con un carácter totalizador, que incluye la percepción de los sonidos del entorno, de la vida cotidiana, del cuerpo humano, de los instrumentos musicales y las audiciones de buena música, a fin de lograr una apreciación de esta. A este último aspecto se le hará referencia a continuación:

a) El educador debe seleccionar las audiciones de música que escucharán sus educandos, guiado por el programa con el apoyo de un medio audiovisual.
b) La música debe escucharse con atención y concentración, de ahí la necesidad de la preparación psíquica del oyente.
c) En relación con la música escuchada los educandos podrán hacer diversas valoraciones y actividades, tales como: expresar emociones, sentimientos e ideas, de forma oral y por escrito mediante poesías, narraciones, dibujos, entre otros; también reproducir ritmos identificados en la audición, marcar pulso, acento, entonar melodías.
d) Al apreciar la música los educandos reconocerán las cualidades de los sonidos y los medios expresivos de la música: melodía, ritmo, el medio sonoro, los cambios de intensidad (dinámica), de movimiento (aire), forma y textura.
e) Se tendrá en cuenta la clasificación de los medios sonoros siguientes: vocal, instrumental, vocal-instrumental, electroacústico, sonidos del entorno y sonidos del cuerpo humano.
f) Acorde con lo anterior se escucharán obras para reconocer los distintos tipos de voces por su timbre: de mujer, de hombre y de niños. También diferentes instrumentos teniendo en cuenta el agente vibratorio: cordófonos, aerófonos, membranófonos, idiófonos y electrófonos.

Las audiciones de buena música deben ser apoyadas por láminas o mostrar el modelo si es posible, por ejemplo:

- Presentación del instrumento para que los educandos observen sus características: forma, color, tamaño, materiales de fabricación. Propiciará la participación de los educandos, a fin

de que expresen sus experiencias, si lo han visto anteriormente, músicos que lo ejecutan, impresiones e ideas.

- Se podrá vincular con otras asignaturas, principalmente con El mundo en que vivimos, para analizar los materiales constitutivos como madera, metal, productos de la naturaleza, animales, etcétera.
- Los educandos observarán el instrumento musical y apreciarán sus características.
- En el caso de las láminas se tendrá en cuenta el tamaño para ser observada colectivamente y de forma individual cada educando para que se puedan apreciar de cerca los detalles necesarios.

A continuación, se proponen las siguientes recomendaciones para la observación de instrumentos musicales, objetos sonoros y materiales de la naturaleza:

a) Los educandos observarán el instrumento musical seleccionado; su tamaño, forma u otra característica que se destaque. El docente preguntará si lo conocen, dónde lo han visto y demostrará la manera de tocarlo.
b) Los educandos observarán de cerca el instrumento musical, lo manipularán y practicarán la manera de tocarlo, lo cual les permitirá apreciar sus peculiaridades sonoras.
c) El docente y los educandos observarán su entorno para determinar los objetos y materiales de la naturaleza que pueden producir sonidos al palparlo, frotarlo, sacudirlo, entre otras variantes y además cuáles pueden convertirse en claves, maracas, güiros, etcétera.

La estructuración de combinaciones, descripciones y caminatas sonoras, que se deben realizar con los sonidos que seleccionan del entorno, del cuerpo y de los instrumentos musicales, tendrán también otro nivel de complejidad e independencia. Los educandos deben escribir (lectoescritura) o graficar estas creaciones para ser ejecutadas por el colectivo del grupo y podrán graficar o dibujar los sonidos que han escuchado, expresando su versión o impresión sonora con cualquier tipo de símbolo o signo que exprese las cualidades de los sonidos gráficamente.

Las temáticas de estas combinaciones sonoras serán acordes a las edades de los educandos, por lo que difieren sustancialmente de las anteriores de otros grados.

Resulta importante la orientación adecuada de la educación sonora, el educando debe reconocer su entorno sonoro; se debe concientizar e interactuar con todos los sonidos que le rodean y que le acompañarán durante toda su vida. Debe aprender a escuchar y, además, identificar los archivos sonoros de determinadas comunidades como parte del medio ambiente y del patrimonio inmaterial de la sociedad, lo que influirá en la forma de escuchar, hablar, comportarse en la colectividad y a ser más conscientes y atentos.

El primer paso a seguir debe ser una adecuada observación de la realidad para percibir y explorar las posibilidades sonoras de nuestro propio cuerpo, con sus sonidos externos e internos: el latir del corazón y de la respiración, las diferentes formas de percusión corporal, entre otras.

La percepción del entorno sonoro: áreas exteriores, la lluvia, el aire, los sonidos de las calles, de la casa, etc. Según la manipulación que se haga de los distintos objetos se podrán analizar sus posibilidades sonoras. Este proceso de percepción y exploración requiere de una observación sonora, táctil, visual, cinética y en ocasiones olfativa.

La exploración de las distintas partes del cuerpo humano, del entorno y de los instrumentos musicales tiene múltiples posibilidades de expresión, estos sonidos deben ser observados y registrados minuciosamente, para denominarlos, agruparlos y compararlos por sus cualidades.

Los educandos podrán experimentar la utilización de vocales, consonantes y sonidos onomatopéyicos con distinta duración, intensidad y altura. También el recitado de nombres de personas, objetos, animales, diferentes formas de percusión corporal, efectos sonoros como: sacudimiento de llaves, puertas y ventanas al cerrarse.

Los educandos deberán descubrir y percibir todo aquello que no saben escuchar y a lo que no se le otorga ningún sentido, puesto que hasta el más mínimo de los sonidos posee su significado.

Resulta importante la concientización por ellos de la existencia en el mundo de sonidos y silencios, al igual que en la música se relacionan unos con los otros.

Ocupará un lugar preponderante la determinación y el análisis de las cualidades de los sonidos provenientes del entorno sonoro, del cuerpo humano, de instrumentos musicales y artesanales, así como de objetos sonoros diferentes. Se podrán comparar y agrupar los sonidos teniendo en cuenta cada una de sus cualidades. Con este propósito podrán:

- Identificar sonidos agudos y graves relacionándolos con los emitidos por animales conocidos por los educandos.
- Producir sonidos con diferentes alturas para la identificación de la voz del abuelo, de un bebé.
- Recordar y relacionar objetos (máquinas o instrumentos).
- Imitar e identificar sonoridades fuertes y suaves de instrumentos y objetos provenientes de grabaciones.
- Recordar sonidos producidos por animales, objetos (sirena de ambulancia, máquina de escribir, teléfono, timbre, etc.), instrumentos musicales, identificando si son fuertes o suaves, graves o agudos (altos o bajos).
- El educador y los educandos realizarán toda una labor exploratoria de los sonidos del aula, de la casa, de la calle, del patio, etc.; igualmente, se podrán rehacer situaciones sonoras relacionadas con hechos ocurridos en el ambiente familiar (momento del desayuno, entre otros).

La percepción y exploración sonora de las distintas partes del cuerpo humano

Este tema está encaminado a la percepción y exploración del mundo sonoro y de sus distintas músicas, que contribuya a la educación de la audición para lograr escuchar *con mayor eficacia*.[23]

La percepción de los distintos tipos de sonidos, del entorno, de la vida cotidiana, del cuerpo, de las músicas del mundo con una

[23] R. Murray Schafer: *Limpieza de oídos Ricordi Americana,* p. 9.

gran atención crítica desarrollará en buena medida la habilidad de aprender a escuchar.

La percepción y exploración sonora de las distintas partes del cuerpo humano, de los objetos, del entorno, de los instrumentos musicales, tienen múltiples posibilidades de análisis y de expresión:

- La utilización de vocales, consonantes y sonidos onomatopéyicos con distinta duración, intensidad, altura y aire.
- Recitado, ritmo de nombres de personas, de objetos, de animales, etcétera.
- Percusión sobre distintas partes del cuerpo: palmas sobre hombros, caderas, muslos.
- Diferentes formas de palmeo: dedos contra palma, palma contra palma, palmas ahuecadas, cuatro dedos contra cuatro dedos, tres, dos, hasta uno contra uno; chasquidos.
- Palmas ahuecadas sobre el pecho.
- Percutir con la mano, nudillos, dedos, puños, pies, sobre diferentes objetos, el piso, la pared. También con objetos de madera, de metal, con baquetas, etcétera.

Con los pies (taconeo):

— Con las plantas de los pies sobre el piso.
— Con un solo pie.
— Alternándolos.
— Con el talón.
— Con la punta.
— Combinaciones de estos.

Con los labios:

— Sonoridad del beso.
— Inflar las mejillas y presionarlas con las manos o el puño para provocar la salida brusca del aire.

Con la lengua:

— Producir diferentes sonoridades.
— Moverla con rapidez, batiéndola con los labios.
— Decir diferentes consonantes (Ej. La "r" (rrr), las (ssssss)

Con la voz:

- Producir sonoridades: suaves, fuertes, cortas, largas, agudas y graves.
- Emitir sonidos de animales con diferentes intensidades. (Ej. Ladrar fuerte, suave, largo, corto).
- Reproducir sonidos del entorno (Ej. Trueno, lluvia, viento).
- Reproducir sonidos de instrumentos musicales.

Identificación de sonidos de la realidad

- El sonido del viento, la lluvia, las puertas y ventanas al cerrarse.
- Sacudimiento de llaves y otros objetos de metal, madera, etcétera.
- Otros efectos sonoros experimentados por los participantes.

Se podrán realizar combinaciones con sonidos diversos.

Con la apropiación de los sonidos escuchados el educando podrá con posterioridad interactuar, jugar, realizar improvisaciones, combinaciones y descripciones sonoras, así como sonorización de rimas, lemas, cuentos, etcétera.

La estructuración de combinaciones sonoras se realizará de forma colectiva, donde cada educando expresará mediante la voz, la percusión y expresión corporal, con objetos sonoros y otras posibilidades los sonidos que han percibido y explorado. Podrá organizarse el aula en equipos y cada uno realizará su versión, que puede reproducir exactamente la realidad sonora escuchada y/o reflejar esa realidad creadoramente o su versión personal.

El educador orientará un tiempo determinado para exponer la combinación o descripción sonora o los resultados de la caminata sonora (de 1 a 3 min), en la que cada equipo debe expresar un sentimiento o valor tales como: alegría, temor, identidad, patriotismo, nacionalismo. Los propios educandos guiados por el educador valorarán los resultados de cada equipo.

La escritura o graficación de los sonidos percibidos se puede realizar previamente y después se leerá y ejecutará, o a la inversa; después de realizada la creación se escribirá. También en la motivación para la creación de combinaciones sonoras, además del análisis de la realidad, puede utilizarse láminas, narraciones, cuentos, etcétera.

Educación vocal

A continuación, se brindan los pasos más generales para el montaje de canciones, himnos, marchas, rimas, adivinanzas. El docente puede añadir o eliminar aquellos que considere pertinente, en correspondencia con las dificultades de la obra a aprender y las edades de los educandos, teniendo en cuenta la metodología para el aprendizaje de canciones.

Pasos metodológicos para el montaje de obras vocales

- Datos informativos de la obra: título, autor, género, período estilístico, país.
- Audición de la obra a aprender, lectura de la letra de la canción o reproducción de forma oral con buena dicción, articulación, fraseo correcto y utilización de fonomimia.
- Previo al trabajo vocal: ejercicios de relajación, respiración y vocalización. El docente explica y demuestra a los educandos la posición corporal adecuada para que ellos la apliquen.
- Escritura del texto para la lectura e interpretación de su significado. Se conocerán nuevas palabras, se intercambiarán ideas acerca de su contenido, valoración de hechos personajes o acciones.
- Se trabajará el texto con ritmo en el lenguaje: si es una obra que presenta dificultades rítmicas, la letra es muy extensa o el texto tiene dificultades. No es indispensable en el aprendizaje de la canción incluir siempre el ritmo en el lenguaje.
- Aprendizaje de la melodía, por frases, semifrases o motivos,con la aplicación de fonomimia para interiorizar el movimiento de la línea melódica.
- Cantarla completa o escucharla utilizando fonomimia.
- Cantar la canción completa con pronunciación, ritmo y afinación adecuados.
- Aplicar a la interpretación de la canción la dinámica y el tempo adecuados teniendo en cuenta precisión rítmica; correcta emisión de voz, afinación, fraseo, dicción y articulación.
- Lectoescritura de la obra de acuerdo con los objetivos y nivel de los educandos.

Si se considera pertinente a manera de consolidación se añadirá lo siguiente:

- Marcar pulso, acento y diseño rítmico, por separado y conjuntamente con diferentes efectos de percusión y corporales.
- Marcar figuraciones rítmicas, motivos melódicos, ostinatos rítmicos y melódico-rítmicos de forma individual y de conjunto, de forma libre y espontánea, al compás de la canción.

Los pasos metodológicos se pueden realizar en una actividad o clase si la canción es sencilla y su extensión es muy corta, pero en sentido general, su aprendizaje se logra si se repasa sistemáticamente.

Ejemplo de guion metodológico en el que el canto ocupa un lugar preponderante

- Datos informativos de la obra y de la actividad a realizar.
- Audición de la canción: Cajita de música cubana (guajira) de César Pérez Sentenat.
- Ejercicios de relajación, concentración, respiración y vocalización con fragmentos de la canción en forma de juego.
- Lectura de la letra de la canción con dicción, articulación y fraseo correctos.
- Explicar el significado de las palabras desconocidas.
- Ejecutar ritmo en el lenguaje, si resulta pertinente.
- Montaje de la canción por frases y por imitación.
- Aplicar a la interpretación de la canción la dinámica y el tempo adecuados teniendo en cuenta afinación, fraseo, precisión rítmica, dicción, emisión de voz y articulación correctos.
- Marcar pulso, acento y diseño rítmico, por separado y conjuntamente con diferentes efectos de percusión y corporales.
- Marcar el ritmo de guajira, motivos melódicos, ostinatos rítmicos y melódico-rítmicos de forma individual y de conjunto, de forma libre y espontánea, al compás de la canción, con el ritmo de guajira.

Recomendaciones metodológicas para enseñar la postura corporal correcta al cantar

- El docente servirá de modelo e invitará a los educandos a que observen la posición corporal que él adopte.

- Al cantar de pie se colocan las piernas ligeramente separadas para mantener el equilibrio, el tronco derecho para facilitar el paso del aire y los brazos relajados a ambos lados del cuerpo.
- Cuando se canta sentado, los pies descansan sobre el suelo, sin cruzarse, el tronco se mantiene derecho sin recostarlo a la silla y los brazos relajados a ambos lados del cuerpo o descansando sobre los muslos, sin cruzarlos, para que no se contraigan los músculos.
- Es importante que el educador muestre la posición de atención para entonar o escuchar el Himno Nacional, de pie, con las piernas ligeramente separadas para mantener el equilibrio, el tronco derecho, los brazos a ambos lados del cuerpo y la cabeza erguida, y que oriente de forma educativa el significado patriótico de nuestro himno y la actitud de respeto y emoción que se siente al escucharlo o entonarlo.
- Cuando se está en la fase de montaje del Himno Nacional se procederá igual que para el montaje de otras obras.
- Después se estimulará a los educandos a que realicen las diferentes posiciones corporales e imiten el modelo que les ofreció el educador. Estas posiciones pueden ser presentadas y ejercitadas de forma independiente una de otra y en diferentes clases, en el transcurso del montaje y presentación.
- Todas las actividades vocales requieren la realización previa de ejercicios de concentración, relajación, respiración y vocalización.
- El educador y los familiares de los educandos deben velar por el cumplimiento de algunas medidas higiénicas del aparato vocal que contribuirán en buena medida a su cuidado.

Medidas higiénicas para el cuidado del aparato vocal

- No emitir sonidos muy agudos ni muy graves.
- No gritar ni forzar la voz.
- No cantar si se encuentran acatarrados o con alguna afección de los órganos que componen el aparato respiratorio.
- Debe explicarse a los educandos que deben tomar el suficiente aire para que los pulmones se llenen suficientemente y puedan cantar las frases de las canciones, dosificando bien el aire, desde el inicio de la frase hasta el final de las mismas, sin ahogarse.

- Inspirar por la nariz para que el aire penetre libre de impurezas y llegue caliente a los pulmones.

Recomendaciones para cantar en forma de canon

- Formación de dos o tres equipos de educandos según sea el canto a dos o tres voces, respectivamente.
- Realización de ejercicios de relajación, concentración respiración y vocalización antes de cantar la canción, que ya debe estar aprendida por todos los educandos.
- Cantar la canción al unísono, teniendo en cuenta la dicción, articulación, la pronunciación de las palabras y el comportamiento de los medios expresivos de la música.
- El primer equipo comienza a cantar la canción, y donde estén marcadas las entradas, comenzarán a cantar la canción desde el inicio los grupos dos y tres, escalonadamente.
- Se definirá cuantas veces se va a repetir el canon por cada uno de las voces (la misma cada una).
- Para finalizar, la primera voz termina primero y, así sucesivamente, las restantes en el mismo orden en que entraron.

Educación rítmica

Recomendaciones para orientar la actividad rítmica

El acercamiento inicial a la música requiere un contacto directo con el ritmo y con el sonido manifiesto en la expresión y el movimiento corporal, de manera que se relacionan los movimientos sonoros con los movimientos corporales. La actividad rítmica puede trabajarse sola o como parte de una obra cantada, ejecutada o escuchada.

Como recomendaciones para orientar la actividad rítmica se pueden mencionar:

Después de esta vivencia y que el docente se percate que los educandos dominan los movimientos con precisión rítmica, se procederá a demostrar la escritura de estos valores musicales de acuerdo con las edades de los educandos.

Sentir y ejecutar ritmos

El docente podrá presentar a los educandos un modelo de ritmo caminando y palmeando a la vez y diciendo una sílaba que

refleje la figura de negra y los invitará a desplazarse en el espacio con diferentes direcciones; procederá de la misma forma con pasos largos que expresa la figura de blanca, pasos cortos para correr con la figura de corchea y quietos en el espacio con el valor de la redonda. Esta ejercitación permite la interiorización de las duraciones de las figuras y su expresión corporal.

Se puede auxiliar de imágenes, como, por ejemplo: Identificar el sonido con otros que mantienen un tiempo fijo o estable, como los latidos del corazón, u otros que se producen y perciben en intervalos regulares.

Después de esta vivencia y que el educador se percate que los educandos dominan los movimientos con precisión rítmica, se procederá a demostrar la escritura de estos valores musicales.

Ejecución rítmica con instrumentos percusivos y/o cosófonos

Se le debe mostrar a los educandos cada instrumento u objeto sonoro que debe utilizar, especificando la forma de agarre y demostrando cómo es su sonoridad. También se pueden presentar láminas como ilustración.

Los toques más usuales serán pulsos, pulsos fuertes o acentos, pulsos largos, muy largos cortos, muy cortos y diseños rítmicos para el acompañamiento de canciones, rimas, polirritmias y las combinaciones sonoras creadas por los educandos.

Pasos metodológicos para la educación rítmica

- Vivenciar la música. Audición de la música o interiorización del ritmo; sentir el ritmo.
- Corporizar o expresar el ritmo corporalmente.
- Instaurar el patrón interno (aprehender el ritmo).
- Realizar el análisis técnico-musical (según las características de la edad y los objetivos).
- Lectura rítmica y/o escritura analógica o tradicional (según las características de la edad y los objetivos).

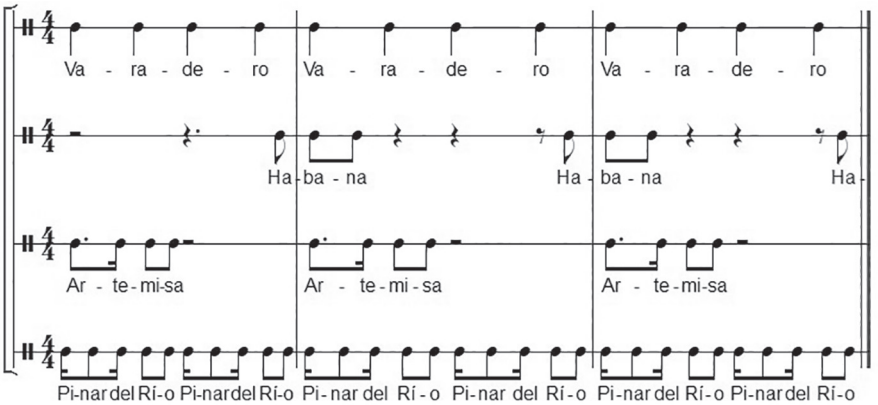
Ejemplo de guion metodológico en el que se considera la rítmica como eje central

Datos informativos sobre la actividad a realizar: Polirritmia, *Viajando por Cuba* de la pianista, compositora y pedagoga cubana

María Matilde Alea (1918-2006), pueden ser, por ejemplo: lento, andante, allegro, presto, etcétera.

Viajando por Cuba
(polirritmias)

Autora: María Matilde Alea



Aprendizaje por imitación de cada línea rítmica:

— Varadero
— Habana
— Artemisa
— Pinar del Río

- Corporizar de forma variada cada línea rítmica.
- Sustituir las palmadas por instrumentos percusivos.
- Ejecutar la polirritmia.
- Aplicar diferentes dinámicas y aires al ejecutar la rima.
- Improvisación de ostinatos rítmicos con percusión o ritmo del lenguaje para acompañar la rima.
- Crear diseños melódicos que armonicen para los textos de las diferentes líneas rítmicas.
- Interpretar la polirritmia musicalizada con la dinámica y el aire aplicado.

Ejecución de polirritmias

Para la ejecución de polirritmias (ejecución simultánea de varias líneas rítmicas) se procederá de la forma siguiente:

- Organizar a los educandos del aula en varios equipos (uno para cada tipo de ritmo).
- Enseñar el ritmo que va a ejecutar cada equipo de forma independiente hasta que se logre su interiorización.
- Ejecución simultánea de ritmos por todos los equipos. Cada educador debe lograr la habilidad de concentrarse tocando su ritmo junto a los demás grupos que están ejecutando otros ritmos.

La banda rítmica

Las bandas rítmicas escolares tienen un alto valor educativo y contribuyen a la formación integral de la personalidad. Esta actividad estimula el trabajo en equipo, es un vehículo importante para el desarrollo de las capacidades musicales y un elemento de alegría en los actos que intervienen. Es importante conocer que no existe un formato único de bandas, está en dependencia de la dotación de instrumentos que posea la escuela, combinándola con los instrumentos de percusión cubana (claves, maracas, bongó, etc.), pueden incluirse instrumentos artesanales y materiales de la naturaleza.

Se ofrecen varias sugerencias de formato:

- 4 pares de claves, 4 güiros, guayos o rayaderas, 4 pares de maracas, 4 tambores (de cualquier tipo), dos pares de platillos.
- 6 panderetas o sonajeros, 3 triángulos, 2 redoblantes o tambores de caja, 2 granaderos, 2 tenoras, 1 bombo, 1 par de platillos.
- Para enriquecer la sonoridad y propiciar más belleza y alegría a la agrupación se incluyen: la batutera principal, (guía fundamental del grupo) y de forma opcional las bastoneras que portan objetos sonoros en sus manos y realizan variados diseños espaciales que pueden ser ejecutados también por el resto de los integrantes de la banda.
- Para el desarrollo de capacidades y habilidades relacionadas con la obtención del sentido del ritmo los educandos deberán percibir, sentir e interiorizar el ritmo de la música.

La improvisación-creación

La improvisación-creación puede presentarse de forma aislada en un proceso de enseñanza-aprendizaje o como parte del contenido de los restantes componentes de la educación musical.

Las actividades de improvisación-creación pueden tener un lugar preponderante como método o vía para la adquisición de conocimientos, por ejemplo, para el logro del dominio de los diferentes intervalos, identificación y expresión de los modos y diferentes tonalidades, células rítmicas diversa, entre otras posibilidades.

Pasos metodológicos para las actividades de improvisación-creación

- Preparación psíquica del educando mediante un juego de concentración, ejercicio respiratorio y de relajación u otra actividad que facilite la atención.
- Orientación hacia el objetivo: explicación de la actividad que se debe realizar, precisando qué deben ejecutar los educandos.
- Aprehensión del material sonoro externo; el docente debe demostrar los ejemplos, las consignas o sugerencias para propiciar las acciones creativas.
- Expresión recreada de lo interno asimilado; los educandos expresarán sus creaciones a partir de consignas que brinda el docente o pueden ser improvisaciones espontáneas que le surgen a los educandos en momentos determinados. El docente debe aprovechar e incentivar esos espacios creativos de los educandos.

Ejemplo de un guion metodológico en el que se considera la improvisación-creación como eje central

- Audición de la obra ¿Y tú qué has hecho? (bolero) de Eusebio Delfín.
- Relajación con la audición.
- Identificación y reproducción del ritmo que más se destaca en la audición. (bolero).
- Escuchar los sonidos del cuerpo y del entorno.
- Realización de un listado con los sonidos percibidos.
- Producción de una combinación sonora con el ritmo que más se destaca en la audición junto a los sonidos percibidos con efectos corporales y objetos diversos.
- Estudio de los efectos sonoros que se pueden obtener de la manipulación de periódicos, bolsas de nylon o similares y combinarlos creadoramente.

- Acompañar la audición del bolero ¿Y tú que has hecho? con la combinación sonora creada.
- Improvisar un ostinato melódico para acompañar la canción junto con la combinación sonora.

La lectoescritura

Debe tenerse en cuenta que la lectoescritura en la etapa de iniciación musical no es el camino primario para lograr el aprendizaje musical sino una consecuencia de la vivencia musical del fenómeno sonoro-musical.

Los signos, mímica analógica o fonomimia y la nomenclatura musical tradicional son la respuesta material y concreta de una melodía, frase musical, motivo, intervalo u ostinato que se considere se debe graficar, corporizar o escribir.

Pasos metodológicos para orientar la lectoescritura

- Vivencia musical, interacción o manipulación con el material sonoro.
- Análisis del diseño sonoro de la melodía: ascendente, descendente, altura, etcétera. O si es un diseño rítmico, se debe analizar y comparar la duración y acentuación de los sonidos.
- Visualización con fonomimia y corporización del diseño de la línea melódica o del diseño rítmico.
- Comparación de la relación existente entre la melodía, el diseño rítmico o el material sonoro determinado y su representación gráfica en el espacio mediante el cuerpo (corporización) o con dibujos u otra representación gráfica.
- Escritura analógica relacionada con la percepción auditiva; o escritura musical por la vía tradicional.
- Solmizar la obra o el fragmento seleccionado.

En la etapa de iniciación musical los pasos consignados anteriormente tienen un orden lógico de una clase, teniendo en cuenta que la lectoescritura no es el camino para lograr el aprendizaje musical sino una consecuencia de la vivencia musical del fenómeno sonoro. Los signos y la nomenclatura musical son la respuesta material y concreta de una melodía o frase musical.

Sin embargo, es preciso significar que la lectura o solmización y la escritura musical afianza el aprendizaje, entre otros aspectos porque el apoyo visual refuerza la audición y mediante la escritura se establece una relación con la psicomotricidad: audición, visualidad, expresión oral y el desarrollo psicomotriz (palmeo al marcar los tiempos, taconeo, etcétera.

Como parte del contenido del programa se incluyen las partituras de las obras del repertorio para cantar y la realización de diversas actividades relacionadas por el aprendizaje musical, paralelamente al texto se ubican los nombres de los sonidos musicales para que los educandos las puedan solmizar y establecer la relación mencionada anteriormente. Es el mismo proceso de aprendizaje del lenguaje musical y el de una lengua extranjera o materna.

En la lectura y escritura, por formas no tradicionales, se vuelcan las impresiones auditivas y musicales que adquiere el ser humano en la vida cotidiana, el arte, la naturaleza y la técnica.

En relación con la escritura analógica se debe aclarar que es aquella que se realiza desde la comparación del sonido y su representación escrita; cada persona la consignará según su criterio personal y que exprese con exactitud el sonido percibido y su representación escrita por símbolos, grafismos, esquemas.

La graficación se realiza de forma personal; se puede expresar por medio de grafías o signos diferentes, tales como: flechas, letras, palabras, figuras geométricas, trazos y formas libres que representen sonidos muy concretos, por ejemplo: un aplauso con un triángulo, una palmada sobre las piernas con un círculo, sonidos largos con rayas largas, cortos con puntos.

Ejemplo de un guion metodológico en el que se considera la lectoescritura como eje central

- Audición de la canción: La escala de L.v. Beethoven.
- Se canta la canción: La escala:

  Te pido que cantes la escala de Do mayor,
  do re mi fa sol la si do, do si la sol fa mi re do,
  mi fa sol la si do re mí, mi re do si la sol fa mi.

- Se dibuja en el espacio o en el aire con la mano, el diseño de la línea melódica, mientras se entonan los sonidos de forma ascendente y descendente.
- Señalar con la mano, a partir de la cintura, si los sonidos bajan o suben, mientras se canta. (Fonomimia).
- Análisis visual y auditivo del ordenamiento de los sonidos musicales como dice la canción: subiendo hacia los agudos: do-re-mi-fa-sol-la-si (entonando y señalando con la mano) y bajando hacia los graves: si-la-sol-fa-mi-re-do (entonando y señalando con la mano).
- Se tocan en un instrumento y se entonan los sonidos musicales.
- Se escriben los sonidos en el pentagrama.
- Se marcan los tiempos con la mano y se solmizan los sonidos musicales.

Expresión corporal

En esta actividad existe una estrecha interrelación entre la música y la expresividad del cuerpo en movimiento y en reposo: con la voz, la música, los gestos, con el silencio, los sonidos del entorno, etcétera.

El trabajo rítmico-corporal, según E. Dalcroze y R. Laban, debe partir de los movimientos fisiológicos del cuerpo: caminar, correr, el latir del corazón, respiración, etc. La esencia es la percepción consciente del ritmo interno de la persona como base para fortalecer el sentido rítmico y expresarse corporalmente.

Como parte del trabajo rítmico-corporal es necesaria la inclusión de la danza folclórica a fin de vivenciar los ritmos y pasos de los géneros de la música cubana y latinoamericana, como conocimiento, tanto desde el punto de vista danzario como musical, que son parte de la cultura e identidad nacional y latinoamericana.

Pasos metodológicos para la expresión corporal

- Preparación física, psíquica y fisiológica a partir del desarrollo de la imaginación creadora.
- Dominio de la expresividad corporal y de la utilización del tiempo, el espacio y la energía.
- Utilización de diferentes estímulos en función de la corporización de la música.

- Audición y vivencia musical del material sonoro.
- Corporización de imágenes inducidas de forma libre, espontánea, individual y colectiva con las distintas partes del cuerpo o esté en su totalidad.
- Movimientos naturales de locomoción en las relaciones espaciales.

Ejemplo de un guion metodológico en el que se considera la expresión corporal como eje central

- Corporizar las duraciones de las figuras musicales negra, blanca, corchea y semicorchea en diferentes direcciones en el espacio total.
- Desplazamientos con los pulsos de negras en diferentes direcciones en el espacio total al compás del chachachá El bodeguero de Richard Egües.
- Expresar las duraciones de negras, blancas, redondas, corcheas, y semicorchea, al compás del chachachá El bodeguero.
- Ejecutar palmadas simultáneamente con los pasos de caminar, correr y pararse, el docente marca estos valores con claves u otro instrumento percusivo.
- Desplazarse en el espacio con negras y simultáneamente ejecutar el acento, redonda, con palmadas, cantando junto a la audición.
- Los participantes forman un círculo cantando el chachachá y marcando los pulsos de negras con los pies y simultáneamente, hacen una cadena marcando los pulsos de negras en el hombro del compañero.
- Análisis oral de lo realizado destacando la relación de los valores corporizados.
- Escritura de las figuras corporizadas debajo de la línea melódica del chachachá El bodeguero de Richard Egües.
- Ejecución de la polirritmia en equipo, cada participante ejecuta una línea rítmica y todos cantan el chachachá.

Recomendaciones para orientar la expresión corporal

Para la corporización de animales, objetos sonoros y otros fenómenos del entorno, el educador debe motivar a los educandos

para observarlos detenidamente. Para ello, debe tenerse en cuenta su forma, tamaño, si son ligeros o pesados, el ritmo y diseño con que se mueven, etc., para incorporarlos en la imitación.

Imitaciones

Por ejemplo:

- Si se va a imitar un ratón, se debe observar que éste es ligero, pequeño, se mueve con un ritmo rápido, intercalando momentos de reposo, sus diseños son fundamentalmente líneas rectas pegadas a las paredes.
- Si se va a imitar una tormenta, se debe observar que ésta tiene un recorrido amplio, pesado, con las dinámicas de empujar y arremolinar, con diseños de curvas y ritmos rápidos y lentos combinados.

Después que se ha caracterizado el objeto o fenómeno es que se procede a su corporización como parte de los juegos de imitación.

- Imitación de la ejecución de instrumentos musicales:

Otro juego sugerido para el grado es la imitación de la ejecución de instrumentos musicales. Para lograrlo es necesario que los educandos rememoren las imágenes que tienen de la forma en que se ejecutan diferentes instrumentos, que el educador les muestre láminas o el video de la orquesta sinfónica.

A partir de aquí se determinará si los movimientos con que se ejecutan son fuertes o suaves, ligeros o pesados, fluidos o picados, largos o cortos; cómo son los diseños que realiza el cuerpo, la expresión del rostro y la postura que se adopta para la ejecución. Después se distribuyen los instrumentos por educandos o equipos de educandos para que improvisen los movimientos de acuerdo con los instrumentos, el ritmo y/o la melodía a ejecutar.

- Improvisación y corporización:

La improvisación con instrumentos también puede llevar a bailar con los instrumentos, ya sean estos reales o imaginarios. Se puede incorporar el diseño en el espacio total y parcial, de

acuerdo con lo que le sugiera el instrumento y su sonido. Por ejemplo:

- Tocar el violín o la viola y seguir con la cabeza, el torso y/o los pies el sonido, recorriendo con líneas curvas todo el espacio.
- Tocar un ritmo con las claves y responder como un eco con los pies, las caderas, los hombros, la cabeza, etcétera.

La corporización de sonidos de animales, objetos, instrumentos musicales, del cuerpo y de otros fenómenos, debe ser precedida de su graficación, que puede hacerse en papel, en el pizarrón o en el aire. Después será más fácil su corporización.

Para la representación corporal de descripciones sonoras, motivadas o sugeridas por lámina, narraciones, poesías, etc.; utilizando cualidades del sonido, se debe proceder de la siguiente forma: después que los educandos han realizado sus combinaciones sonoras, se pueden grabar para que cada equipo corporice la combinación que realizó o que un equipo ejecute su combinación sonora y otro la corporice y después intercambiar los roles.

La corporización puede realizarse creando una historia a partir de la lámina o poesía y corporizarla teniendo como acompañamiento la combinación sonora realizada. También se puede tratar de corporizar los sonidos que se escuchan, sin necesidad de crear una historia.

Los movimientos naturales de locomoción, las acciones básicas y los diseños en espacio total y parcial constituyen el material técnico para la corporización tanto de los objetos y fenómenos como de sus sonidos y sus combinaciones.

Las cualidades de los sonidos y la expresión corporal

Al expresar corporalmente los sonidos atendiendo a sus cualidades debe tenerse en cuenta la siguiente relación:

Altura

Sonidos agudos----------Movimientos en nivel alto (ejemplos)

Sonidos medios ----------Movimientos en nivel medio

Sonidos graves----------Movimientos en nivel bajo

Duración

Sonidos cortos----------Movimientos cortos

Sonidos largos ----------Movimientos largos

Intensidad

Sonidos fuertes ----------Movimientos fuertes

Sonidos suaves ----------Movimientos suaves

Los juegos de imitación a partir del texto de canciones y poesías pueden realizarse de dos formas:

- Mientras se canta la canción o se dice la poesía, se van realizando las acciones o movimientos que sugiere el texto. Se procede así cuando el texto sugiere movimientos específicos que constituyen acciones o cuando narra una historia. Por ejemplo: la canción Son de la loma de Miguel Matamoros.
- Se escucha la canción o poesía, se analiza su mensaje, los valores que transmite y las imágenes que sugiere para después improvisar, sin tener que ir realizando acciones con el texto o incluso sin tener la canción o poesía de fondo. Se procede así cuando en el texto se plasman imágenes o mensajes en un lenguaje menos directo y sin un orden sucesivo que sugiera acciones específicas.
- Para la imitación de estados anímicos debe llamarse la atención de los educandos en cuanto a la dirección que toman las facciones del rostro, la postura del cuerpo y la velocidad de los movimientos en cada estado anímico.

Corporización del cuento *Pedro y el lobo*, del compositor ruso Serguéi Prokófiev (1891-1953)

Es preciso que los educandos escuchen la obra varias veces para que logren identificar los sonidos que representan a Pedro y a los diferentes animales. Después se pueden repartir los roles entre ellos, para que improvisen libremente a partir de las características de los animales y de Pedro (seguir la metodología descrita para la corporización de animales y buscar la relación de Pedro con estos, si existe afecto, temor, confianza, etcétera).

Es importante que los movimientos sean creados por los educandos, bajo la orientación y estímulo del educador, pero que no se conviertan en una copia de lo que se realiza.

El próximo paso será la selección de los movimientos que mejor caractericen a los animales y a Pedro con la mayor belleza posible para corporizarlos con un mayor grado de elaboración. En dependencia de las características de los educandos y del educador, se puede llegar hasta la composición de coreografías sencillas que pueden presentarse en actividades extracurriculares o, simplemente, disfrutarlas con el acompañamiento musical.

Para la corporización de pulsos con sonidos y silencios, se debe establecer la relación sonido-movimiento, silencio-reposo. Es decir, los educandos se moverán en los pulsos con sonidos y permanecerán estáticos en los pulsos con silencios.

Para que se mantengan quietos en los pulsos con silencios se pueden utilizar las imágenes siguientes: son estatuas, fotografías, esculturas, muñecos de yeso, se congelaron, se les acabó la cuerda o el que se mueve pierde.

Para corporizar los pulsos, pulsos cortos y largos se debe partir de la experiencia del palmeo y otras formas de percusión corporal; después se pueden desplazar con movimientos naturales de locomoción:

- Caminar con el pulso (paso natural de caminar, sobre figura de negra) utilizando imágenes como ir de paseo, ir para la escuela, caminar por un parque, etcétera.
- Correr con pulsos cortos (subdividir el tiempo de caminar, sobre figuras de corcheas), con imágenes de correr para coger la guagua, correr para no mojarnos con la lluvia, etcétera.
- Caminar con pulsos largos (doblar el tiempo de caminar con paso natural, sobre figura de blanca), utilizando imágenes como caminar con pasos largos, caminar cansados, caminar sigilosos, para no despertar a alguien que está durmiendo, caminar en punticas porque el piso está mojado.
- También se pueden corporizar los diferentes tipos de pulsos con movimientos técnicos analíticos utilizando el torso, las manos, los dedos, los hombros, las piernas, los pies.

Las rotaciones son ideales para corporizar los pulsos largos, las flexiones ligeras para los pulsos cortos y las flexiones más profundas para los pulsos.

Corporización de pulsos fuertes y débiles

- Haciendo dibujos de curvas y rectas en el espacio total se pueden caminar todos los pulsos, pisando con menor intensidad en los pulsos débiles y con mayor intensidad en los pulsos fuertes.
- Otra posibilidad es caminar todos los pulsos y en los fuertes dar una palmada, mover la cabeza, los hombros, castañetear, chasquear la lengua, etcétera.
- En espacio parcial: sentados, acostados o parados se pueden hacer flexiones y extensiones, con menor profundidad en los pulsos débiles y con mayor profundidad en los pulsos fuertes. Otra posibilidad es movilizar una parte del cuerpo (por ejemplo, la cabeza) marcando todos los pulsos y con otra (por ejemplo, los pies) marcar los pulsos fuertes.

Corporización de himnos y marchas

- Para mantener el aire y la métrica de los himnos y marchas, se puede marcar en el lugar con los pies, marchando en el lugar o desplazándose en el espacio total con diseños de líneas rectas.

También se pueden incorporar las acciones siguientes:

1. Con el *Himno Invasor Cubano*, letra y música del General Loinaz del Catillo, pueden simular que portan armas largas.
2. Con el *Himno Invasor Cubano*, pueden simular que están en un desfile o una marcha del pueblo combatiente y que portan banderas grandes en sus astas y banderitas de papel en las manos.
3. En el *Himno de la Alfabetización* se simulará que llevan faroles y cartillas en las manos y también se puede detener la marcha en las palabras ritmadas (Cuba, Cuba, estudio, trabajo, fusil.) palmear o hacer el ritmo con los pies.
4. El Himno Nacional de Cuba se puede corporizar de la siguiente forma:
    - Para iniciar la interpretación se levantará el pie derecho en la primera sílaba del texto (Al), se mantiene en alto avanzando

en la segunda sílaba (com), se planta en la tercera (ba), y en la sílaba (te) se cierra el paso con el pie izquierdo. Se pueden mantener en atención cantando o continuar marchando en el lugar para mantener el aire.

- Los juegos folklóricos y las rondas se corporizarán con las acciones establecidas para éstos por la tradición, pero también se pueden enriquecer coreográficamente con otros diseños y cambios de direcciones.

Pasos metodológicos para el tratamiento conjunto de los diferentes componentes del contenido de la educación musical

Los pasos metodológicos indicados para los distintos componentes parten de actividades prácticas concretas: ritmo en el lenguaje, canto, percepción auditiva, ejecución instrumental, etc., es decir, determinadas vivencias musicales para posteriormente trabajar la base conceptual que propicie la lectura o escritura, la ejecución de la música, la improvisación-creación consciente y finalmente la expresión musical por diferentes vías.

Pasos metodológicos para el proceso de musicalización ciudadana

- Orientación hacia la actividad y sus objetivos.
- Preparación psicológica, fisiológica y física del educando.
- Interiorización o aprehensión del hecho sonoro.
- Expresión del hecho sonoro por diferentes vías: voz, percusión corporal movimiento, etcétera.
- Análisis conceptual de las formas y estructuras.
- Lectura, escritura, ejecución o creación-improvisación de la música.
- Se determina el orden a seguir según los objetivos de la enseñanza.

Ejemplo de un guion metodológico donde se desarrollan los diferentes componentes de la educación musical

Desde la música de los cuentos musicalizados incluidos en el grado se podrán incorporar los diferentes componentes de la educación musical: canto, ritmo, apreciación de la obra, expresión corporal, improvisación-creación y lectoescritura que permitirán el trabajo colectivo de los educandos.

- Narración del cuento por el educador. Puede hacerlo mediante la lectura.
- Audición de la canción o cuento por partes o completo.
- Los educandos valorarán los hechos, acciones y aspectos musicales presentes en el cuento.
- Aprendizaje de fragmentos, canciones u otras variantes que contenga el cuento según la metodología para el aprendizaje de canciones.
- Apoyo visual con láminas que contengan los instrumentos que aparecen, personajes.
- Ejecución de ritmos acompañando a las canciones que contenga el cuento.
- Creación de motivos, ostinatos melódicos, rítmicos y melódico-rítmicos para acompañar las canciones que contenga el cuento o solo por identificar el aspecto rítmico.
- Creación de motivos melódicos y rítmicos para identificar a los personajes del cuento.
- Identificación y reproducción sonora del entorno que rodea la trama del cuento.
- Los educandos podrán consignar estos elementos por orden de aparición, entre otras actividades.
- Corporización del cuento.

De Cuba, sus músicas y expresiones rítmico-bailadoras

En la unidad referida a "De Cuba, sus músicas y expresiones rítmico-bailadoras" se identifica el proceso de surgimiento de la música cubana desde sus géneros más significativos, con el análisis de obras de antecedente hispánico y africano, se estudia el punto y el zapateo, el danzón y el son. Para el aprendizaje de los contenidos de esta unidad se debe consultar el libro de texto de quinto grado Las músicas de Cuba, América Latina y el Caribe y el libro de Educación Musical de séptimo grado.

Se tienen en cuenta los distintos tipos de música: para escuchar, cantar, bailar y ejecutar. Se estudiarán desde la práctica musical los ejemplos más significativos ya sea cantando, escuchando o ejecutando el paso básico de los géneros bailables.

Se ha considerado el carácter rítmico bailador del pueblo cubano y el papel de los géneros de la música bailable en el desarrollo artístico musical de nuestro país. El estudio del zapateo cubano, el danzón y el son se basará en la vivencia y actividad práctica con estas músicas desde distintas vías: vocal, corporal, ejecución de ritmos con instrumentos de percusión y cosófonos diversos, ejecución de los pasos básicos de los géneros musicales bailables y audiciones, reconocimiento en su comunidad de la presencia de estas músicas y bailes, entre otras actividades. A continuación, se muestran algunas recomendaciones para el aprendizaje de sus pasos básicos:

Pasos básicos del danzón

Se trata de un paso de baile social que se cuenta en cuatro tiempos alternando ambos pies de la siguiente forma: pie derecho tiempo1, pie izquierdo tiempo 2, pie derecho tiempo 3, y en el tiempo 4 se espera. Se vuelve a comenzar con el pie izquierdo.

Los pasos son pequeños y se deslizan suavemente por el piso. Cuando se baila en parejas es el hombre el que guía, por lo que la mujer debe salir con el pie y la dirección contraria al hombre.

Paseo del danzón. Con el paso básico del danzón se desplazan hacia delante 4, 6, 8, o más pasos completos, después se marca y se retrocede de igual forma. Se pueden ir describiendo diversos diseños, como líneas rectas, círculos, ochos, etcétera.

Si se realiza en parejas el niño debe comenzar con pie derecho hacia delante y la niña con pie izquierdo hacia detrás.

Paso de abrir y cerrar: se realiza al comenzar el baile, para cambiar de paso o simplemente para darse un descanso. Partiendo de la pareja enlazada en posición de baile social, ambos bailadores sacan el pie correspondiente a la mano que está enlazada con la de la pareja, ladeando ligeramente el cuerpo, esperan el resto del compás o del tiempo necesario para un paso completo y regresan al lugar.

Pasos básicos del son cubano

Se cuenta igual que el Danzón en cuatro tiempos, desplazando 3 y esperando 1, pero se comienza en anacrusa, es decir

en el tiempo 3, desplazando el pie derecho al lado, con posición de la cadera y esperando en el 4; en el tiempo 1 se coloca el pie izquierdo en media punta ligera al lado del pie derecho, para levantar y dejar caer en el lugar el pie derecho en el tiempo 2. Se repite comenzando los tiempos 3 y 4 con el pie izquierdo.

También se puede realizar el paso con la variante de marcar y esperar delante y detrás, en lugar de derecha e izquierda. En ese caso se deja caer ligeramente el tronco en la dirección que va el pie.

Cuando se baila en parejas es el hombre el que dirige y la mujer debe de seguirlo, haciendo el paro en la dirección inversa en la que él lo realiza.

Paseo del son cubano: Similar al del danzón, pero con mayor movimiento de caderas, torso y más penetración de las piernas de los bailadores, para lo cual se flexionan ligeramente las rodillas.

Algunas vueltas o giros del son cubano

a) A partir de la posición de baile social enlazados, cuando la pareja se abre soltando las manos que van en la cintura de la mujer y el hombro del hombre:
   - Vuelta de la niña por arco de las manos que permanecen enlazadas cuando la pareja se abre.
   - Vuelta del niño por el arco de las manos que permanecen enlazadas cuando la pareja se abre.

b) Tomándose ambas manos derechas:
   - Vuelta del niño alrededor de la niña con las manos en alto.
   - Vuelta de la niña alrededor del niño con las manos en alto. Este giro se realiza también con la variante que se sueltan completamente, el niño levanta ambos brazos marcando en el lugar mientras la niña gira a su alrededor deslizando su mano derecha por la cintura del niño como si lo acariciara.

Una vía para la formación en los educandos de la Educación Primaria de una cultura general integral y el fortalecimiento del

sentimiento de unidad latinoamericana lo constituye el estudio de la unidad 4 "De Latinoamérica y el Caribe, sus músicas y expresiones rítmico-bailadoras" en la que se analizan algunos géneros danzarios, teniendo en cuenta los medios expresivos del lenguaje musical para su mejor corporización y análisis.

Pasos básicos del carnavalito

Paso correr o trote: se realizan los pulsos cortos de la música con palmadas, y después con el movimiento natural de locomoción correr. Por lo simple y conocido por los niños se puede hacer directamente con la música. El cuerpo va ligeramente encorvado.

Paso saltado: se marca con la música corro-salto, palabras ritmadas para estos movimientos que ya conocen los niños; primero con palmadas, después con los pies en el lugar y por último desplazándose: Si no presenta dificultades se puede hacer directamente con la música. Mantener la postura del paso anterior.

Pasos básicos del merengue

Se puede hacer directamente sobre la audición marcando con palmadas los pulsos, marchando en el lugar, incluir movimientos de toso y pelvis, y por último marcar delante y detrás

En todos los pasos que presenten dificultades se debe proceder de la siguiente forma:

- Se escucha la música y se palmea, se desplaza.
- Se demuestra el paso con la música.
- Se enseña el paso sin la música, si es necesario se fracciona en partes y después une.
- Se realiza el paso completo despacio y se va acelerando hasta que lleguen a hacerlo al ritmo de la música.
- Se realiza el paso con la música en el lugar, se desplaza, se realiza en parejas (si es un baile de parejas).
- Se improvisa con el paso o los pasos aprendido (solos o en parejas).
- Se monta la coreografía. De acuerdo con las características de los educandos y del docente el montaje se puede cumplimentar en todos o en algunos de los bailes del programa.

El juego y el folclore: vías para el aprendizaje de los contenidos de la educación musical

Juegos musicales

La clase de educación musical debe estar impregnada de dinamismo y creatividad, donde imperen estados emocionales satisfactorios y positivos, lo que contribuirá favorablemente al rendimiento intelectual de los niños en otras materias, en este sentido los juegos tienen un importante papel.

Debe tenerse en cuenta que, desde el punto de vista didáctico, es necesario tener en cuenta tres funciones vitales en la realización de cualquier juego: la tarea didáctica, las reglas del juego y la acción lúdica.

1. Título: Mi historieta musical

   Objetivo: Crear historietas a partir de la audición de canciones infantiles seleccionadas.

   Materiales y medios de enseñanza: Tarjetas con dibujos o fotos que identifican los textos de las canciones infantiles seleccionadas, grabadora y/o computadora.

   Instrucciones:

   Se organizan cinco equipos con cuatro jugadores y extraen de un buzón las tarjetas al azar. Una vez extraídas, se intercambian las mismas hasta completar su canción, luego se estimula su imaginación creadora mediante la audición de canciones infantiles. En correspondencia con el dibujo o fotos de las tarjetas, se les orienta crear una historieta musical, teniendo en cuenta las relaciones que se establecen entre las diferentes imágenes diseñadas y las canciones escuchadas.

   Reglas del juego:

   Se explican las reglas del juego y se da a conocer que el equipo que ordene correctamente las tarjetas en correspondencia con el texto de la canción, obtiene tres puntos; el que logre crear la historieta con creatividad, obtiene siete puntos. Gana el equipo que logre crear la historieta musical con creatividad, sin la ayuda del docente y emita valoraciones sencillas del grado de

significación que posee para ellos el texto, el ritmo y la melodía de las canciones escuchadas.

Luego cada equipo, en plenario, relata su historieta a la vez que muestran sus tarjetas. El maestro promueve el intercambio entre los equipos a partir de las historietas musicales creadas.

2. Título: Parchís musical

Objetivo: Apreciar obras musicales infantiles a través del juego, teniendo en cuenta la belleza de la melodía, el ritmo, el texto y la armonía.

Materiales y medios de enseñanza: Tablero de cartulina con colores armoniosamente combinados y llamativos que representa un parchís, tarjetero con acciones musicales, dados, fichas, grabadora y computadora.

Instrucciones:

Se organizan cuatro equipos con cinco jugadores. Se discute la salida con los dados y comienza el jugador que haya tirado el número más alto en cada equipo. Se avanza según el número que indique el dado. En el centro del parchís se ubica un tarjetero con las acciones musicales a ejecutar y en las casillas aparecen las órdenes que deben ser cumplidas por los jugadores. Se avanza o retrocede según se indique. En cada acción musical desarrollada los educandos manifiestan sencillas valoraciones sobre las obras musicales infantiles relacionadas con lo bello o lo feo, lo agradable o desagradable, si les gusta o no la melodía, el ritmo, el texto y la armonía de la misma, de modo que se convierta en un elemento significativo a partir de la experiencia vivida.

Reglas del juego:

Se explican las reglas del juego y se da a conocer que por cada acción musical que el equipo deje de responder, pierde un punto; por cada paso que retroceda, pierde dos puntos. El equipo ganador es el que responda las acciones musicales correctamente, realice la apreciación la obra musical seleccionada y llegue primero a la meta.

3. Título: Crucigrama musical

   Objetivo: Apreciar la belleza de los elementos de la música y los medios sonoros: vocal, instrumental y vocal-instrumental.

   Materiales y medios de enseñanza: Multimedia *Crucigrama musical*. Otra variante es: crucigrama diseñado en una hoja o cartulina, tarjetas con características de las cualidades del sonido, instrumentos musicales, medios sonoros y el software educativo *La batuta mágica*.

   Instrucciones:

   Se organizan cuatro equipos con cinco jugadores. A cada uno se les coloca la multimedia en la computadora para que completen las casillas con los elementos de la música y los medios sonoros que se caracterizan a través de los horizontales y verticales. Una vez completadas las casillas, se reflexiona en torno a estos de modo que los educandos expresen el grado de significación que adquiere el hecho musical.

   Reglas del juego:

   Se explican las reglas del juego y se da a conocer que por cada medio sonoro que el equipo no aprecie teniendo en cuenta los elementos de la música (melodía y armonía), pierde dos puntos. Gana el equipo que aprecie la belleza de la melodía y la armonía de los medios sonoros: vocal, instrumental y vocal-instrumental seleccionados y expresen el grado de significación que va adquiriendo la música para ellos.

4. Título: De la música, ¿quién soy?

   Objetivo: Identificar instrumentos musicales.

   Materiales y medios de enseñanza: Tarjetas con adivinanzas que identifican instrumentos musicales, caja de cartón y tirillas de papel (dobladas) que contienen nombres de instrumentos musicales, grabadora y el software educativo *Guaracha-aprendiendo*.

   Instrucciones:

   Se organizan cuatro equipos con cinco jugadores y se invita a los educandos a buscar en diferentes partes del aula tarjetas

que contienen adivinanzas para que identifiquen el instrumento musical que se describe. Cada equipo debe seleccionar dos tarjetas. Mientras se desplazan por el espacio, escuchan fragmentos relacionados con el medio sonoro instrumental. (Audiciones).

Una vez encontradas las tarjetas, un integrante de cada equipo le da lectura a la adivinanza y teniendo en cuenta la descripción y características del instrumento musical que se ofrece, el resto trata de identificarlo. El equipo que no identifique el instrumento musical que se describe en la adivinanza, pasa la tarjeta a otro equipo.

El maestro aprovecha la melodía y la armonía para estimular a los educandos a expresar sencillas valoraciones sobre la belleza y el agrado o desagrado de las mismas.

Reglas del juego:

Se explican las reglas del juego y se da a conocer que el equipo que identifique el instrumento musical que aparece descrito en la adivinanza, obtiene tres puntos; el equipo que logre identificar el instrumento que le corresponde y emitir criterios sobre la belleza que posee la melodía y armonía, obtiene 7 puntos. Gana con 10 puntos el equipo que identifique correctamente el instrumento musical y exprese sencillas valoraciones acerca de la significación que posee la música para ellos.

Adivinanzas creadas para el juego musical: De la música, ¿quién soy?

Mis cuerdas metálicas son
golpeadas por unos martillos,
lo mismo toco danzón
que musicalizo versos sencillos.

(*El piano*)

Soy de tamaño pequeño,
pero alto de sonido,
melodioso para un sueño
¡qué contento está mi oído!

(*El violín)*

Tocando con las manos
se oye el rico chi-qui-chá
del sabroso son cubano
que enseguida bailarás.

(*Las maracas*)

Si sientes los toques
cuidado que te tumba,
dora está que arrolla
bailando la rumba.

(*La tumbadora*)

5. Título: Dime tu canción

Objetivo: Apreciar canciones infantiles seleccionadas teniendo en cuenta la belleza que posee la melodía, el ritmo y el mensaje que trasmite el texto.

Materiales y medios de enseñanza: Tarjetas con fragmentos de textos de canciones infantiles, grabadora y/o computadora.

Instrucciones:

Se organizan cinco equipos con cuatro participantes. En un buzón se colocan tarjetas con fragmentos de canciones infantiles de su preferencia. Dan lectura a los mismos y como cada equipo posee tarjetas con fragmentos de diferentes canciones, se intercambian hasta completar la que escogieron.
Una vez completadas las canciones por los equipos, las escuchan, luego las cantan y se reflexiona teniendo en cuenta si les gusta la melodía, el ritmo, si se sienten estimulados al cantarlas y las emociones que trasmite el texto.

Reglas del juego:

Se explican las reglas del juego y se da a conocer que el equipo que complete primero la canción, obtiene tres puntos; el que la cante correctamente teniendo en cuenta el ritmo, la melodía y la correcta pronunciación del texto, siete puntos. Gana con diez puntos el equipo que aprecie las canciones infantiles seleccionadas, teniendo en cuenta la belleza que posee la melodía, el ritmo y el mensaje que trasmite el texto, evidenciado en las

valoraciones emitidas por ellos, donde se destaca el grado de significación que posee la música para su formación integral.

6. Título: Invento toques para bandas

   Los jugadores se organizan en varios grupos, cada integrante portará un instrumento percusivo que será igual para todos los integrantes de un mismo grupo.

   Grupo 1(percutirá con claves)
   Grupo 2 (percutirá con maracas)
   Grupo 3 (percutirá con tambores)
   Grupo 4 (percutirá con panderetas)

   En cada grupo, algunos integrantes improvisarán frases habladas que utilizarán todos para percutir el diseño rítmico, empleando los instrumentos que poseen hasta que sea dominado por todos los integrantes.
   A una señal del maestro, percutirán todos de forma simultánea. Pueden hacer combinaciones con los diferentes ritmos creados para variar los toques.
   El maestro puede sugerir algunas frases, tales como:

   - me gusta estudiar, también trabajar
   - me gusta jugar, pasear y cantar
   - pionero soy, soy explorador
   - soy pionero moncadista de mi patria socialista
   - a estudiar, a cantar y temprano llegar.

   Regla del juego:

   Los jugadores deben demostrar precisión rítmica en la ejecución. El grupo que no ejecute las combinaciones con los diferentes ritmos, pierde.

7. Título: ¿Qué instrumento es?

   Se divide el aula en dos equipos para establecer una emulación, el maestro presenta varias láminas de instrumentos musicales diferentes.
   Un jugador del equipo 1 reconoce uno de los instrumentos que indique el maestro, además lo describe e imita la forma en que se ejecuta (cuando conozcan las familias de instrumentos dirán si es de cuerda, viento o percusión.

A continuación, un educando del equipo 2 procederá de igual forma, pero identificando otro instrumento diferente. El maestro controlará la participación de los equipos colocando banderitas de colores.

En el componedor musical o anotando las valoraciones en la pizarra. Resultará ganador el equipo que haya incurrido en menor número de errores.

Regla del juego:

El equipo que no reconozca, describa e imite los instrumentos musicales indicado por el educador, pierde.

8. Título: ¿Qué te enseñó esta canción?

   Los jugadores extraerán de una caja una tarjeta con el título de una de las canciones del repertorio. A continuación, se les pedirá que expresen ideas de su contenido y se les puede pedir que la entonen.

   Regla del juego:

   Los jugadores que se equivoquen en la entonación de la canción y no expresen adecuadamente las ideas de su contenido, salen del juego.

9. Título: Ritmo en parejas

   Los jugadores en parejas se sitúan de pie uno frente a otro y siguiendo el ritmo de la música, hacen coincidir diferentes partes de su cuerpo con la de su pareja: palma de las manos, rodilla, cabeza, hombros, en la iniciativa de los movimientos libres y creativos, un jugador sigue al otro, y a su vez, se corresponden mutuamente.

   Regla del juego:

   Los jugadores que no se correspondan con su pareja pierden.

10. Título: Adivinanzas musicales

    El maestro o un jugador entona una canción del repertorio y otro responde qué canción es. Este juego se puede hacer en dos equipos, se le preguntará de forma alternada a uno y otro equipo. Cuando un equipo no sepa la respuesta, se pasa la pregunta al otro.

Regla del juego:

Los integrantes del equipo deben contestar las preguntas correctamente. El equipo que más punto acumule, es el ganador.

11. Título: ¿Qué baile es?

    El educador selecciona un fragmento de una canción del repertorio un jugador baila y otro jugador responde qué baile es. Este juego se puede hacer en dos equipos, se le preguntará de forma alternada a uno y otro equipo. Cuando uno de ellos no sepa bailar al ritmo de la canción, se pasa la acción al otro.

    Regla del juego:

    El equipo que no responda de qué baile se trata y no lo baile con el ritmo que posee, pierde. El equipo que más punto acumule es el ganador.

12. Título: Preguntas y respuestas

    El maestro o un jugador canta una frase de la canción y otro responde con la frase siguiente, también puede hacerse con semifrases (la primera parte de la frase o semifrase, constituye la pregunta y la respuesta es la segunda parte de la frase). Se jugará por equipos y se procede como en el anterior.

    Regla del juego:

    Cada frase debe se debe cantar con precisión rítmica afinación y tempo justo. El jugador que no contesta con la frase que corresponde o no la entona correctamente, pierde.

13. Título: Melodía en cadena

    El maestro pide a un jugador que empiece a cantar la primera frase de una canción, (del repertorio) el jugador que tiene al lado entona la siguiente frase, y así sucesivamente, hasta llegar al jugador que le corresponde la última frase de la canción. Debe cuidarse la afinación y la precisión rítmica durante los cambios de los jugadores.

    Regla del juego:

    Cada frase se debe cantar con precisión rítmica afinación. El jugador que no contesta con la frase que corresponde o no la entona correctamente, pierde.

14. Título: Competencia de equipos

    Organizar el grupo en dos equipos y estimularlos a demostrar lo que han aprendido.

    Hacer un pequeño recital infantil o imaginar un programa, donde jugadores diferentes ejecutan una actividad musical, rítmica o de expresión corporal. Por la interpretación se dará una puntuación de 1 a 5 puntos.

    Regla del juego:

    El equipo que demuestre con calidad la actividad musical que le corresponde y acumule más puntos, es el ganador.

Medio de enseñanza: componedor musical[24]

Este medio viabiliza el aprendizaje de los educandos con los signos musicales, en la experimentación de elaboración de frases rítmicas y melódico-rítmicas. Facilita la colocación y cambios rápidos de los signos musicales, así como su visualización en relación con la entonación.

El docente podrá utilizar el franelo-pauta con los pentagramas, el franelo-ritmo y el franelo-diagrama. Su utilización es constante en la clase de música, tanto en clases de nuevo contenido como de ejercitación y consolidación. Agiliza el proceso docente-educativo al no ser necesaria la pizarra pautada.

Materiales y métodos

En la construcción de este medio se utilizará una frazada de piso de tamaño normal (65,5 x 89 cm), cartón (cartón gris, cartón tabla o cartón corrugado) o una lámina de metal ferroso, cartulina de las mismas dimensiones de la frazada, papeles de colores, pegamento y lija.

Sobre la frazada se pega la cartulina calada representando el pentagrama (franelo-pauta), encima se ubicarán las tarjetas con

[24] Paula M. Sánchez Ortega: *Componedor Musical. Mención en el Concurso Nacional de Medios de Enseñanza con el medio Componedor musical en la categoría de Materiales Impresos,* Ministerio de Educación Superior, MINED y BTJ. 1984.

los signos musicales clave de Sol y de Fa, figuras y sonidos musicales y los números de los compases.

En el caso que predomine el aspecto rítmico se utilizará el franelorritmo solo se pegarán a la superficie 3 o 4 líneas horizontales a una distancia prudencial unas de otras, donde se ubicarán las figuras musicales, para mostrar a los educandos o crear ellos mismos diferentes diseños rítmicos y polirritmias, melodías o frases musicales, que posteriormente podrán ser interpretados con voces, palmadas e instrumentos musicales.

En el caso de utilizar una lámina metálica, se pintarán en ella los pentagramas con las claves de Sol y Fa o líneas para ubicar los ritmos, se recortarán imanes en forma circular representando los sonidos musicales y las figuras.

La porta signos consiste en una caja con divisiones donde se colocan organizadamente los distintos signos que el maestro y los educandos seleccionarán para la elaboración de las combinaciones musicales que se deseen realizar.

Información complementaria para el maestro

A continuación, se ofrecen algunos conceptos básicos de la asignatura y cuyo dominio por el maestro, contribuirá en buena medida, a que pueda organizar y dirigir correctamente las actividades.

Combinación sonora: integración de distintos sonidos del cuerpo, de instrumentos musicales en un tiempo determinado (1 a 3 min) con un carácter eminentemente creativo y espontáneo, de forma individual y colectiva. Cada participante describe su versión sonora de la realidad y del cuerpo humano mediante la voz, la expresión corporal y la ejecución instrumental con los sonidos que percibió y exploró. Los participantes deben expresar sus impresiones con belleza, transmitiendo sentimientos y emociones, utilizando las cualidades de los sonidos y los medios expresivos de la música.

Tesitura: es la extensión desde el sonido más grave que pueden producir las voces hasta el más agudo que pueden producir las voces o instrumentos.

Registro: Es una parte de la tesitura de la voz o instrumento (agudo, medio, grave).

Soprano: Voz femenina de tesitura aguda.

Mezo soprano: Voz femenina de tesitura media, entre la soprano y la contralto.

Contralto: Voz femenina de tesitura grave.

Tenor: Voz de tesitura aguda.

Barítono: Voz masculina de tesitura media, entre el tenor y el bajo.

Bajo: Voz masculina de tesitura grave.

A cappella: Cantar sin acompañamiento

Canto al unísono: Todas las voces cantan una melodía con la misma altura.

Diseños espaciales: Son los dibujos que realiza el cuerpo en el espacio total y parcial, pueden ser realizados por una, dos o más personas, Los diseños de curvas más conocidos son los círculos, serpentinas, caracoles, arcos o semicírculos, ochos y círculos concéntricos. Entre los diseños de rectas más conocidos se encuentran las líneas paralelas, líneas divergentes, líneas convergentes, líneas que se cruzan, líneas que se interpenetran, rectángulos, triángulos, cuadrados y zigzag.

Direcciones en el espacio: Indican los lugares hacia los cuales se puede dirigir el movimiento corporal, en el espacio total y parcial. Son direcciones horizontales: delante, detrás, derecha, izquierda, diagonales. Son direcciones verticales o niveles: bajo, alto y medio.

Canon: Pieza musical para varias voces, en la que cada voz repite la misma melodía y las entradas se producen de forma sucesiva; por tanto, se canta en canon cuando la melodía expuesta por una voz se repite por otra u otras restantes, de manera que cada comienzo ocurre antes de que la voz anterior haya terminado. Esto provoca la superposición de las voces y se pueden realizar 2, 3 o más entradas.

Síntesis biográfica de algunos compositores cubanos

Al trabajar una obra musical tanto para cantar como para dar tratamiento a las audiciones musicales y al montaje de los bailes

populares, es muy importante; ofrecer a los niños datos de la obra y entre ellos los correspondientes a la vida y obra de los autores de las mismas, realizar un resumen sencillo que los ubique en la época que le correspondió vivir destacando por qué se trabaja esa figura, cuáles son los valores que esta posee, en qué circunstancias, políticas, sociales y personales la creó, qué significó para el autor, qué lo cautivó, cómo influyó en su esfera afectiva, qué rasgos de su personalidad refleja en ella, todo de una manera muy asequible a los educandos; o sea, debe tratarse de buscar en la biografía de cada compositor o intérprete aquellos elementos que les sean de interés, que lo motiven, pero también que les ayude a ampliar sus conocimientos, que enriquezcan cada vez más su acervo cultural, los cuales se van sistematizando, en algunos casos, de los conocimientos precedentes, y en otros se podrán orientar acciones más complejas, como por ejemplo realizar investigaciones sobre los autores que se van a trabajar en cada clase haciendo uso de los diferentes recursos tecnológicos.

Ejemplo de clase

Asunto: Algunos compositores representativos de la música cubana: Manuel Saumell e Ignacio Cervantes.

Objetivos:

1. Escuchar música cubana de concierto para apreciarla y disfrutar de ella.
2. Valorar la creación musical de estos compositores a través de las referencias bibliográficas y las audiciones.

Desarrollo:

La motivación de esta clase puede basarse en algún tema de interés para los alumnos, como, por ejemplo, expresar sus impresiones acerca de los centros culturales, teatros o espectáculos que han visto. Se les motivará a escuchar este tipo de música en la clase y conocer a dos de sus creadores.

Actividades:

— Los educandos escucharán contradanzas de Manuel Saumell y danzas de Ignacio Cervantes.

— Observarán las fotos de ambos compositores.
— Darán lectura a las biografías de ambos compositores y realizarán un análisis de los aspectos más significativos de su vida y obra, destacando el carácter nacionalista de su música.
— Se escucharán de nuevo las audiciones para determinar medio sonoro, sonidos graves y agudos, textura, forma, ritmo, etc. Se desplazarán con los pulsos fuertes y débiles de una de las obras escuchadas y crearán diseños coreográficos en grupo.

Ejemplos de actividades evaluativas

La evaluación de la asignatura se hará de forma sistemática durante todo el curso, en cada clase el maestro comprobará el logro de los objetivos propuestos y al finalizar cada período se realizarán actividades específicas para comprobar los objetivos de los temas.

Entre otras actividades se pueden realizar las siguientes:

— Reproducción de ritmos por imitación de modelos.
— Improvisar ritmos y expresarlos por diferentes vías (percusión corporal, práctica instrumental, corporización, ejecución de polirritmias).
— Realizar movimientos de expresión corporal para reproducir un ritmo, una melodía, una frase, una textura, una forma, etcétera.
— Montaje de sencillas coreografías con la utilización de pasos básicos de ritmos cubanos, latinoamericanos y caribeños.
— Identificar auditivamente algunos géneros musicales estudiados.
— Realizar valoraciones sobre el texto de las canciones.
— Cantar con una correcta postura, articulación, ritmo, afinación y dicción aceptables.
— Reconocer las canciones programadas para el grado.
— Escuchar con atención, en silencio y/o cumpliendo las actividades indicadas por el maestro.
— Apreciar los diferentes medios expresivos de la música que se destacan en el repertorio.
— Exponer datos biográficos de los compositores estudiados.

La evaluación se puede realizar además de forma grupal y con actividades específicas tales como:

- Mesa redonda donde los educandos expongan y debatan trabajos sobre la vida y obra de algunos compositores.
- Panel para exponer sobre un compositor representativo o una obra musical determinada.
- Juego "Qué sabes de...", donde los educandos recibirán tarjetas con temáticas sobre las cuales expondrán sus conocimientos.
- Canto coral donde se comprobará el dominio del repertorio.
- Participación en matutinos, vespertinos, actividades de conmemoraciones históricas, festivales, etc., donde pongan de manifiesto sus conocimientos.

MATERIALES COMPLEMENTARIOS

Tradición y creación musical en América Latina y el Caribe[25]

Autora: Dr. Cs Paula M. Sánchez Ortega

Cuba

Desde el siglo XV, en el que el almirante genovés Cristóbal Colón descubrió el continente americano, comenzó una interacción entre las tradiciones y la creación musical de dos culturas, la autóctona y la española. Más tarde, interactuaron otras de otros territorios en América Latina y el Caribe como parte de ese nuevo mundo.

Los españoles, que venían en calidad de conquistadores, constituían un grupo heterogéneo de diferentes clases sociales y disímiles zonas de España. Esta tenía el feudalismo como formación económico-social. Los habitantes del nuevo territorio, que pretendían conquistar, estaban organizados en diferentes comunidades primitivas de aborígenes, comenzando así el enfrentamiento de grupos humanos de diferentes niveles de desarrollo social y cultural.

[25] Paula M. Sánchez Ortega: Tradición y creación musical en América Latina y el Caribe, en *Boletín UNESCO,* París: http//portal.unesco.org/culture/en/file, pp. 86–91, y Educación Artística I. Selección de Lecturas, pp. 53-68, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2011.

Los conquistadores traían consigo sus manifestaciones culturales españolas; tradiciones, costumbres, expresiones de cantos y bailes hispánicos, incluyendo aquellos de carácter popular tradicional típicos de ese periodo histórico y, especialmente, el romancero trasmitido de forma oral, de generación en generación. El romance; forma estrófica literario-musical, cuyo contenido incluía la épica peninsular y leyendas, se fue incorporando a las rondas y cantos de algunos países de Latinoamérica y el Caribe.

Por su parte, la población autóctona de la América en sentido general se expresaba en sus diferentes idiomas o dialectos, en las distintas regiones, también de forma colectiva por medio de la música, la danza, el canto, y los movimientos corporales para manifestar sentimientos y estados de ánimos. En sus ritos mágico-religiosos, integraban todas estas expresiones, se reflejaban historias tribales, acontecimientos festivos, funerarios y religiosos.

En el devenir histórico, aproximadamente durante cinco siglos se ha ido produciendo un continuo, sistemático y amplio proceso de interacciones culturales: europea (española, francesa, inglesa, portuguesa e italiana), asiática, norteamericana, caribeña y de otras regiones del continente americano. En la música de los países latinoamericanos y caribeños se van integrando algunas de estas culturas a las autóctonas de cada país, produciéndose procesos de transculturación con características propias en cada nación.

Al considerar las influencias culturales en relación con la distribución geográfica de América Latina y el Caribe se observa que las Antillas Mayores, conformadas por Cuba y Santo Domingo, tienen influencia fundamentalmente, española y africana. Por su parte, Haití, francesa; Jamaica, inglesa; y Puerto Rico, española e inglesa.

Veintinueve islas aproximadamente constituyen las Antillas Menores, con una fuerte influencia inglesa (países anglófonos) en muchas de ellas y también francesa (países francófonos). Otros países de América Central y de América del Sur bañados por el mar Caribe también han tenido influencia española como México, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Venezuela y de influencia inglesa, Belice.

En sentido general en algunos de los países de Latinoamérica y del Caribe, los habitantes autóctonos fueron parcialmente exterminados lo que permitió que elementos de la cultura y la música aborigen interactuaran con las demás, pero en los casos en que los naturales fueron mayormente aniquilados, como Cuba, se creó una nueva cultura musical, prácticamente, sin elementos aborígenes. En Perú, Bolivia y Ecuador se ha conservado la cultura india, en algunas etnias sin mezclarse o integrarse con otras.

El sometimiento y la cruenta explotación física y moral de la población autóctona, en una buena parte de los países, trajo un paulatino exterminio de la población aborigen de Latinoamérica y el Caribe. Por lo que en distintas regiones se sustituyó la fuerza de trabajo aborigen por africanos, traídos en condiciones de esclavos. Al igual que los españoles, los africanos constituían un grupo heterogéneo, pues procedían de diferentes etnias y zonas geográficas, con diversas organizaciones económicas, políticas y sociales. Esta población trasladó consigo sus formas de comportamiento cultural: tanto rituales, religiosas y laicas.

Esta heterogeneidad de tradiciones culturales, aborigen, española, africana, inglesa y francesa, entre otras, han conducido a un ininterrumpido intercambio e integración de culturas, conllevando a la creación de nuevas formas artísticas musicales propios de cada región o país, en correspondencia con sus influencias culturales y musicales.

La música cubana es uno de los ejemplos de esta compleja síntesis de interacciones culturales, que con el devenir del tiempo se fue creando una nueva cultura musical, sobre la base de su propio folclore expresado en nuevos géneros, expresión de una identidad cubana y de elevada calidad. Las múltiples migraciones provenientes de diferentes zonas geográficas de Europa, Asia, regiones americanas y otras islas del Caribe, han ido conformando la música cubana. (Eli Rodríguez y Zoila Gómez, 1989: 24). La influencia hispánica y africana son las culturas fundamentales en la integración que ocurre.

En el siglo XIX se expresa la conciencia nacional cubana en la música, se integra lo tradicional y lo profesional. Surgen el zapateo y el punto, con elementos de la cultura hispánica manifiestos

en el baile y el canto acompañados de cordófonos pulsados. En este siglo se gesta uno de los complejos genéricos más importantes de la música cubana (con influencia hispánica y africana): la rumba y sus variantes: guaguancó, yambú y Columbia.

La tradición africana se mantuvo en cabildos y barracones conservando una música ritual y festiva que se mezcla con la cultura española. El canto alternante entre solo y coro, más el acompañamiento instrumental de membranófonos e idiófonos, son características comunes de las distintas etnias africanas que se insertan en la música cubana.

En la primera mitad del siglo XIX, las formas de comportamiento del salón francés en la corte española y las migraciones francesas a la isla contribuyeron al esplendor de la contradanza que conservó su forma binaria original pero paulatinamente fue acriollándose, en ello influyeron los músicos que la interpretaban, al organizar de una nueva manera el contenido rítmico de la contradanza europea.

En la segunda mitad del siglo XIX se produce el proceso de transformación de la contradanza al danzón. El músico cubano Miguel Faílde crea el primer danzón Las alturas de Simpson, tomando elementos ya existentes en la práctica de la música popular. Este llega a convertirse en el baile nacional.

Manuel Saumell e Ignacio Cervantes son los compositores más representativos del nacionalismo en la música de concierto del siglo XIX, componen pequeñas obras para piano, contradanza y danza. En este mismo sentido, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla son dos figuras relevantes de la primera mitad del siglo XX, en la música de concierto. Asumieron el folclore y las tradiciones en la creación de su música con un lenguaje técnico expresivo contemporáneo, dentro de su época.

La música vocal en el siglo XIX, refleja sobremanera la relación entre la tradición y la creación musical. Según la musicóloga Victoria Eli (*Haciendo música cubana*, 1989: 35) bajo la influencia de europeos y africanos, se observa en sus orígenes, la asimilación del estilo operístico italiano, la romanza francesa y el teatro zarzuelo español en canciones con temas de amor y patrióticas, preferentemente, acompañadas por la guitarra. Surge la imagen del trovador que interpretaba boleros, criollas, guajiras, entre otras.

Otra creación importante en la música popular, en la segunda década del siglo XX, es el complejo genérico del son, el más importante de la música bailable cubana. Sintetiza diferentes elementos culturales y presenta interinfluencias con otros géneros cubanos y caribeños. Forma parte de la salsa, que recorre Latinoamérica en la actualidad. Otros géneros cubanos de trascendencia nacional e internacional, que reflejan elementos innovadores en la creación musical bailable son: el mambo, el chachachá, el mozambique, también se observa en la música de concierto de vanguardia, entre otras.

Ecuador

De la música en Ecuador anterior al descubrimiento de Colón se conoce muy poco, se tiene una lejana idea de lo que fue la música pre-incásica; por la existencia de algunas tribus donde no ha llegado la influencia de la civilización moderna, se conservan la música e instrumentos muy rudimentarios, estos últimos también se han encontrado en las tumbas, como es el caso de: ocarinas, silbatos de barro, caracoles, piedras sonoras, flautas, etc. Los indios ecuatorianos conservan hasta hoy costumbres de mucho tiempo atrás, su vestimenta, su idioma, sus tradiciones y su cultura musical, perduran sus danzas, sus melodías y sus instrumentos. El sistema musical está basado en la escala pentafónica. La canción típica incásica que ha llegado hasta nosotros es Yupaichishca, que significa adorable.

Con la colonización española se fue generando una nueva música criolla, y producción de danzas, alejándose poco a poco de la modalidad indígena. Los españoles introdujeron guitarras, bandolín, arpas y construyeron un órgano en Ecuador con finalidad religiosa. Estos forman parte de la cultura musical ecuatoriana. Los indios de la Costa también fueron absorbidos y dominados por otra cultura, que provenía de la esclavitud negra con sus ritmos y melodías. Al igual que otros países de Latinoamérica y el Caribe la música folclórica y sus danzas forman casi siempre una unidad con fiestas de santos de la iglesia católica o en general fiestas de origen religiosos, tales como Carnaval, Corpus, Finados, Navidad, San Juan, San Pedro; también músicas para casamiento, cosechas, etc. en las que se va produciendo un sincretismo, incorporando

nuevos elementos creativos. Sus ritmos musicales característicos son el yumbo, yaraví indígena y el yaraví criollo, este último más complejo por la influencia europea. En el albazo, una danza criolla, la melodía es triste y melancólica, típica de la época colonial. El sanjuanito, es una danza con figuras coreográficas compuesta por 12 bailarines hombres y 12 disfrazados de mujeres.

Guatemala

La cultura musical guatemalteca forma una unidad, en la diversidad de cuatro pueblos fundamentales. El garífuna procedente de la isla San Vicente de origen africano y arawaca, se radicaron en Guatemala hace más de 200 años. La población ladina, mestizos de indígena y español. Los mayas con veintiún grupos étnicos, no se extinguieron y utilizan la lengua Kiché, y los xincas radicados en Santa Rosa. A finales del siglo XX existen nuevas expresiones, géneros e instrumentos musicales, con influencia de estos grupos. Los instrumentos nacionales son la marimba de tecomates, con un solo ejecutante, dúos de pito y tambor, xul (flauta transversal y marimba). Se utilizan en géneros propios de toques ceremoniales, de procesión, de semana santa y de cofradía. Tienen como característica general, el ritmo asimétrico, pentafónica, compases de amalgama y se produce una música, melancólica. En la garífuna está todo mezclado con ritmos africanos sincopados más las cadencias y giros melódicos caribeños de ascendencia hispánica.

Estas influencias se comienzan a expresar en la música de concierto a finales del siglo XIX y principios del XX; dos figuras principales son representantes de este incipiente nacionalismo: Jesús Castillo y José Castañeda. Actualmente, la música popular que hacen los jóvenes se fusiona con el rock.

Martinica

Aunque la isla de Martinica fue descubierta por Cristóbal Colón en 1502, no la colonizaron los españoles. En 1635 fue ocupada por los franceses para gobernar las islas del Caribe de la Corona Francesa. Los indígenas de esa región eran los arawakes llegados de la cuenca del Orinoco a las Antillas y los Indios Caribes, guerreros llegados de Guyana. El encuentro violento y apasionado de los

exploradores europeos y la población autóctona generó que en 1690 no existiera población aborigen, quedando muy poca influencia de su cultura. Se fue conformando una población de blancos criollos, mulatos, negros, chinos, judíos e indios culíes (indios importados como fuerza de trabajo), estos grupos no se mezclan entre sí. Las danzas europeas, valses, polkas, etc., fueron asumidas por los negros. Sobre estas bases se fueron desarrollando los bailes autóctonos tradicionales, en la ciudad la llamada cuadrilla de lanceros, la biguine, que es el resultado de la polka más la influencia negra y mulata, la mazurca criolla que se le introduce una parte central llamada vals de la noche, o simplemente noche, es la parte más lenta, y el vals criollo. La canción criolla ocupa un lugar importante con un carácter predominantemente satírico.

Bolivia

Bolivia es un país multiétnico y multicultural con una producción musical diversa; en este país se encuentra aún uno de los más ricos folclores nativos de Sudamérica.

Es uno de los países de América Latina que mantiene vivas grandes estructuras culturales de la época precolombina. Existen más de doce mil comunidades indígenas actualmente. La música popular tiene influencia de la herencia de las antiguas culturas que allí habitaron. Dada la multiplicidad de etnias no puede identificarse la música boliviana como música andina, no es claramente identificable. El proceso de sincretismo se comportó de forma diferente en las distintas regiones.

Las etnias quechuas y aymaras mediante sus formas musicales daban muestra de su identidad particular. A esta diversidad se le añade la cultura española, y surge posteriormente el mestizaje. Existen muy puntualmente elementos de la cultura africana, con el arribo de los primeros esclavos a una zona muy concreta de la Paz en la que vivían los yungas.

Surge la tradición cultural afroboliviana, dando origen a la saya afroboliviana cuya derivación es la danza de los caporales, que ridiculiza al capataz negro de los esclavos de los yungas. Los caporales se han convertido en la danza más atractiva para la juventud de la ciudad, con el añadido de nuevos elementos.

La música andina se crea y enriquece en colectivo no es un producto individual sino social. Los cordófonos: charango, jitarrón, anzaldeño son de origen europeo pero recreados por las comunidades andinas. Al principio del siglo xx, se da un proceso de interacción social y surge una producción criolla en festividades religiosas y populares, tales como: la cueca, el bailecito, el khaluyo, el bolero de caballería, el bolero boliviano, etc. A partir de la década del cincuenta en la región oriental surge un nuevo ritmo que identifica la identidad de esa región: el taquirari.

La tradición y creación musical en Latinoamérica y el Caribe, ha sido y es un proceso que se ha desenvuelto durante siglos en la diversidad y en la unidad de culturas, donde la población autóctona y los profesionales de la música han interactuado y enriquecido lo tradicional, alcanzando una música propia, criolla, con elementos comunes y particulares de Latinoamérica y el Caribe, pero conservando su propia idiosincrasia, identidad, y tradiciones musicales de cada país.

Bibliografía

Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1979.

Eli Rodríguez, Victoria y Zoila Gómez García: *Haciendo música cubana*, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1989.

Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña,* Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1995.

Nettl, Bruno: *La etnomusicología y la enseñanza de la música del mundo*, Sociedad Internacional de Educación Musical, Editorial Guadalupe, Buenos Aires, 1997.

DE LA CONTRADANZA AL DANZÓN[26]

Autor: Argeliers León

El año 1800 marca un punto de referencia muy importante en la historia de la música en Cuba, especialmente por la presencia

[26] Argeliers León: "De la contradanza al danzón", en *Bailes populares cubanos* de María Antonia Fernández, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1976, pp. 7-16.

de un movimiento popular creciente que se desprende de la separación de clases sociales. Esta separación de clases sociales estuvo aparejada con un movimiento inicial de explotación económica, un surgimiento gradual de una clase capitalista y el también gradual abandono de una economía simple de subsistencia por una economía de explotación. Cuba fue perdiendo su característica de isla de tránsito para convertirse en punto de mira para las apetencias de explotación económica.

A todo lo largo del siglo XVIII Francia luchaba en sus colonias de América por dominar el incipiente mercado azucarero. Junto a esto, un crecimiento del mercado esclavista. Esta lucha de clases se refleja en las guerras entre las potencias marítimas de Europa, lo que también se refleja en Cuba. La hegemonía de Francia se refleja en los centros urbanos de la Isla al asimilarse las modas que, un poco atrasadas, llegaban de las cortes de los Luises. La presencia de flotas francesas en La Habana acrecienta estas influencias que culminan con las consecuencias de la independencia de Haití y la inmigración de franceses (negros y colonos blancos) a fines del siglo XVIII y principios del XIX. No sólo los inmigrantes de Haití, sino también los de Luisiana y Nueva Orleáns participan en esta incorporación de influencias francesas.

A partir del 1800, y a lo largo del siglo pasado, las presencias de clases sociales más distanciadas se van a hacer notar como consecuencia del auge azucarero de Cuba. Esto permite que nos situemos en el centro de dos movimientos en nuestra música. Uno, que viene a lo largo de fines del siglo XVIII que se caracteriza por la introducción de las piezas de cuadro y bailes a la moda europea. Otro, el que sigue a lo largo del siglo XIX, que se caracteriza por el afianzamiento de la contradanza y la presencia de elementos característicos que pueden decirse ya cubanos. En este segundo momento se asimilarán otras influencias europeas en nuestra música, como son las romanzas francesas, las arias operáticas y las canciones napolitanas.

El apogeo de la contradanza lo encontramos en el siglo pasado. Es a principios del ochocientos cuando los cronistas de la época hacen referencia a características especiales en la contradanza que la hacen merecer el apelativo de criollas. De los finales del siglo

XVIII son dos músicos, mulatos, Tomás Alarcón y el maestro Menéndez, de los cuales se decía que eran autores de contradanzas y aires provinciales (españoles). Alarcón era violinista y director de orquesta de baile. Luego, por un proceso de simplificación en el nombre, se le deja de llamar contradanza y se le denomina danza, simplemente.

La contradanza conservó la forma tradicional de dos secciones de ocho compases, cada una se repetía, haciendo un total de treinta y dos compases.

En la vida de las poblaciones urbanas fue cobrando importancia el baile celebrado en casas destinadas para estas reuniones, donde concurrían los sectores más humildes de la población. Se conservan algunas referencias a estas diversiones. Mientras tanto, parece que existieron otras casas de bailes, donde concurría la clase media y los altos dirigentes del país, pero al decir de algunos cronistas, estas casas de baile se veían poco concurridas; en cambio, las de los "barrios baxos", los llama-dos bailes de cuna, se veían concurridos hasta por los jóvenes de las familias acomodadas.

Los bailes de cuadros tenían que ser ensayados y dirigidos por un bastonero, por lo que pronto se convirtieron en bailes ejecutados por grupos de aficionados que se preparaban para representarlos. En el mismo Liceo de La Habana existió un grupo de jóvenes que constituyeron una comparsa que con sus trajes de fantasía entretenían a la concurrencia de los bailes generales. Esta comparsa se bailaba en los intervalos del baile general.

Mientras tanto, se introducían otros bailes que provenían de la colonia y en los cuales se apreciaban ciertos estilos que eran producto de la invención criolla, como eran los bailes del chinchín, el congó, el cariaco, el tumba-Antonio, el papalote, la guabina, la caringa, el Juan Grande, el toro, el dengue, la culebra y otros. Los observadores de la época se refieren a los giros diferentes que se introducían en los bailes de cuna.

Pero en general, la contradanza se bailó con cuatro figuras: paseo, cadena, sostenido y cedazo. Una figura para cada ocho compases. Las dos primeras eran de carácter tranquilo. Las dos últimas se hacían vivas y picantes.

En una publicación dedicada a las damas, que se editaba en La Habana, en 1848, en el número correspondiente a abril ("El Colibrí"; T. II, entrega I, abril 1848) se habla de la danza y se describen sus cuadros de esta manera:

La danza de suyo es el baile más sencillo que imaginarse puede; redúcese a formarse en dos filas los bailadores, cada sexo en su lado; al principiar la orquesta, el primer par baja hasta la conclusión de las dos hileras y vuelve a subir, formando con esto lo que se llama el paseo; hace figura con el segundo, formando una media cadena a lazo; tómense luego las manos, y en esta posición dan una vuelta en redondo que se llama el cedazo; suéltense luego, y con dos vueltas más el primer par vuelve a formar él paseo para hacer figura con el tercero, en tanto que el segundo espera concluyan el cedazo para bajar también y hacerla con el primero, mientras el segundo la forma con el cuarto.

De 1794, en el Papel periódico de la Habana, aparece un romance donde se describe un baile y se menciona ya la contradanza. El baile empezaba por un minuet, pues lo manda así la moda. Sigue luego la contradanza, por consecuencia forzosa. Durante las contradanzas se sucedía un continuo enlace de manos que anda listo media hora. Después que bailaban los primeros, entraban nuevos grupos. Venían las pugnas y las exigencias al bastonero porque buscara las mejores parejas y por lograr el primer lugar para romper la danza.

Hay descripciones como la que se refiere, en un baile oficial (1803) a la presencia de gavotas, minuet de corte, y el galop; y, para un baile familiar, a la allemande, donde se escabullía algún busca-pie.

En 1848 se hace mención ya de contradanzas criollas, al extremo que Arditi, violinista, y Bottecini, el famoso contrabajista, ejecutaron en varios conciertos un potpurrí de contradanzas que se decían ya criollas.

Es en este segundo momento que estamos describiendo, cuando, aparecen otros bailes de figuras, como las cuadrillas y los lanceros, que estuvieron muy de moda en los salones napoleónicos.

Estos bailes se introdujeron con los cuadros acostumbrados en la época. Los lanceros se extendieron por toda la Isla con sus cinco partes y con los nombres tradicionales de Introducción o Dorset,

Victoria, Molinete, Las visitas, y Lancero propiamente dicho. El rigodón también fue otra pieza de cuadro que gozó de gran estimación en los salones de la clase media. También con cinco partes, denominadas: Pantalón, La nueva trenis, El canastillo, La doble pastorela y El torbellino.

De todas estas piezas de cuadro, se desprendieron notables influencias para nuestra música folklórica urbana, especialmente en el danzón, hijo directo de las antiguas danzas; que incluso, tuvo su origen como pieza de cuadro, la cual se caracterizaba, mucho antes de acuñarse este nombre, por ciertas figuras y pasos diferentes, para los cuales, una vez, el músico matancero, Miguel Faílde, escribió unas danzas que ya se denominaron como danzones.

El danzón surgió así. Fue una pieza de cuadros que con este nombre se bailaba en Matanzas a fines del siglo pasado.

Lo formaban "hasta veinte parejas provistas de arcos y ramos de flores... y sus movimientos se ajustaban al compás de la habanera". Estas son las palabras, que atribuidas al propio Faílde, transcribió Félix Soloni en un artículo titulado "El Danzón y su inventor, Miguel Faílde", publicado en el voluminoso e incongruente libro Cuba Musical, que editaron los señores Calero y Valdés Quesada en 1928. Y del propio Soloni es un paréntesis donde afirma que "los originales de Faílde tienen fecha de febrero de 1889". El distinguido costumbrista refiere, en otras partes de su trabajo, la fecha de 1880, en las temporadas que las familias acomodadas de Matanzas pasaban en La Cumbre. Sánchez de Fuentes menciona en dos momentos los años 1879 y 1880. Estas diferencias de fechas se explican si tenemos en cuenta que aún hoy, el músico que se desenvuelve en las orquestas de salón no escribe toda la pieza, sino tan sólo unas guías, y sólo después que la pieza prende en un público, la transcribe.

Miguel Faílde (1851-1922) fue un músico matancero en quien se operó un fenómeno característico de lo folklórico, que consiste en que por razones de oportunidad social un individuo produce una obra que sonaba en el medio, integrándola con todos esos elementos que se desprenden a veces de manifestaciones folklóricas aún lejanas en estilo, tiempo y lugar, que son producto de la constante transfiguración que tiene lugar, en lo folklórico. Por razones de la moderna organización social, el nombre de este músico se torna

conocido o se le atribuye una obra de nueva invención. En otros momentos anteriores este músico se perdería en lo anónimo; más tarde, el individualismo de la época lo pone como inventor, y hasta se le otorgan condecoraciones y se le designa hijo predilecto de su pueblo. Lo que ocurre en el músico que es folklore en sí mismo es la intuición de un hecho cuyos elementos, presentes desde antes, están vigentes y logra darle una expresión concreta.

El danzón de Faílde fue esto. Las alturas de Simpson, nombre de una barriada de Matanzas, fue ese primer danzón que significó el punto de concreción y convergencia de elementos de estilo en un momento o ciclo de nuestra historia. Queda, pues, situado en el punto culminante dé todo un período que va desde la introducción de la contradanza y otros bailes de corte que desde fines del setecientos reverdecían en estas tierras de América laureles ya marchitos.

Todo esto formó el ambiente de baile tocante en la locura, donde las contradanzas ya se venían oyendo y a las que las orquestas de negros les introducían sus peculiares matices. Por cierto, cuando las ejecutaban estas orquestas se hacían más gustadas de todos, al decir de los cronistas de la época. Algunos danzones que hemos recogido de viejos álbumes familiares son en todo análogo a las más antiguas danzas.

Lo que sí pudiéramos notar es todo un proceso de transformación de un estilo que va de la contradanza al danzón. A través de este camino convergen en el danzón una serie de factores tópicos de nuestro folklore musical, mientras que otros de estos factores se pierden en el trayecto para aparecer luego por las vías que conducen a otros géneros.

Hubo contradanzas en seis por ocho, pero muchas de éstas lo eran por el mero cifrado del compás y no por el sentido rítmico, característico del tres por cuatro, e indicado por la propia escritura de las figuras. Sólo hemos encontrado unas pocas contradanzas donde la figuración rítmica corresponde propiamente a la estructura métrica del seis por ocho, como algunas de las que aparecieron publicadas en Don Junípero (1862-1863).

Sin embargo, éste es uno de los factores tópicos que ha de desaparecer en el camino hacia el danzón. La mayoría de las danzas

publicadas están en dos por cuatro, muy pocas en seis por ocho; como la que reproduce Sánchez de Fuentes debida a J. Fernández Coca, aunque con la presencia rítmica de un tres por cuatro en muchos lugares. Más recientemente se publicaron algunas danzas en seis por ocho, como algunas de Antonio Torroella. También fue muy corriente la combinación, en una danza, de una primera parte de dos por cuatro y una segunda de seis por ocho, las que se mantuvieron con gran preferencia en muchas sociedades de recreo sostenidas por las gentes de color. La sociedad Unión Fraternal, en su tradicional fiesta que tituló Ayer y Hoy, incluyó en su programa el baile de alguna danza junto a otros bailes del pasado.

Ya en el danzón no tuvo cabida ese seis por ocho ni el tres por cuatro, que encontrados con el tres por cuatro del minuet y del vals se alejaron hacia otros géneros. No hace mucho, a la vuelta del 30, el seis por ocho tuvo un paso muy efímero por la moda en nuestros bailes. Resulta curioso apuntar también que Roldan, en su Rítmica V para percusión sola, concluye con unos compases en seis por ocho, entremezclando el de tres por cuatro.

Pero volvamos a los factores tópicos que convergen en el danzón. Hay un elemento estilístico muy característico en la contradanza y en la danza que es el tradicional ritmo de tango, el mismo de la habanera, que precisamente se llamaron danzas habaneras. Poco a poco, en esta simple combinación de duraciones iba asimilándose un factor importante de nuestra música folklórica, que es la combinación o empleo de fórmulas rítmicas breves y diversas puestas en sucesión.

Esto fue lo que hizo que el músico del pueblo empleara, dentro del dos por cuatro, combinaciones rítmicas, que dentro de la extensión o medida que le daba la música occidental, resultaba como si le segmentaran y desplazaran sus acentos. El músico del pueblo acomodó, dentro de dos barras que le resultaban muy separadas y monótonas, una elaboración rítmica para la cual las dos negras del compás no lo estorbaban. Él jugaría con estos dos valores y haría con ellos tres elementos desiguales, irregulares: escribió tresillos o el equivalente de dos corcheas con puntillo seguidas de una corchea. Desarticuló la semicorchea del ritmo de tango y la hizo resolver en la corchea del segundo tiempo,

y a la corchea siguiente le dio un peso métrico independiente. No se desplazaron los acentos, sino se liberaron de unos acentos regulares y constantes y en el mismo espacio se acomodó un nuevo sentido rítmico, que es el que condujo al cinquillo (corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea).

Saumell mismo, en la edición de Edelmann de *La niña bonita*, emplea ya una indicación del fraseo que está señalando, no un desplazamiento, sino una nueva articulación rítmica (compases 18, 21, 22 y 23, especialmente en estos dos últimos).

Otro factor tópico que había acompañado tímidamente a algunas contradanzas, como en las de Villate, no logró fijarse en el danzón, aunque lo encontramos en el viejo danzón El canelo, que Sánchez de Fuentes reproduce en su obra ya citada. Se trata de la superposición o combinación de dos figuraciones rítmicas en dos planos diferentes. Cuatro semicorcheas o dos semicorcheas y una corchea en el medio del compás, en un plano melódico diferente, mientras que la última corchea del compás resuelve rítmicamente en la primera corchea del compás siguiente, la que por este hecho se desarticula del grupo central de semicorcheas. En éstas prevalece un movimiento por grados ascendentes, mientras que las dos corcheas que van montadas sobre la barra de compás se mueven por un salto mayor también ascendente. Las causas de todo este mundo rítmico diferente al de los moldes occidentales fueron los aportes del negro, que, desde la contradanza, aún desde antes, todos saboreaban cuando era ejecutado por las gentes de color.

El danzón se hizo más variado que la danza. Al repetir la segunda no se hizo igual, sino que se sustituyó por otra, y en lugar de hacer AB-AB se convirtió en AB-AC. El mismo danzón Las alturas de Simpson tuvo otra parte que sustituía a la segunda, otra segunda parte que pronto se designó con el apelativo de otra. Pero fueron muchos los danzones que se siguieron escribiendo con la misma forma de las viejas contradanzas y danzas. Las repeticiones siguieron y en cada una se cambiaba la segunda por otra segunda que se fue denominando tercera y hasta cuarta, como se hablaba en el vocabulario típico desarrollado por los cultivadores del danzón. El danzón sufrió la evolución natural al necesitar ampliarse,

esto es, de la forma binaria (A-B-A-B) al rondó de x número de partes (A-B-A-C-A-D-A-E).

Los factores tópicos se fueron consolidando hasta aglutinarse en un género que pronto formó sus manerismos, sus clichés. Tales fueron los caracteres melódicos diferentes que se le daba a cada nueva parte; la dedicación de unos instrumentos específicos para cada una, parte del violín, parte del 'clarinete y parte de la flauta. Para iniciar cada una de estas partes se adoptaron fórmulas, hasta los conjuntos destinados a este género elabora-ron una terminología seudo musicológica que el músico danzonero empleaba para hacerse entender, hasta una serie de gestos y señas para las indicaciones que se hacían dentro de la ejecución de un danzón. No faltaron, como parte del natural proceso de desarrollo de la forma básica alternante, la introducción de nuevas secciones y nuevos caracteres que se incorporaban, como la presencia de una última sección que repetía, a su vez, la forma alternante de los montunos, y hasta un nuevo carácter de tempo, haciéndose más movido.

Después de concretar su forma y estilo y convertirse en un género que todo un ciclo de nuestro folklore con su funcionalidad social, el danzón inicia un curso de decadencia, cuyo primer símbolo fue el danzonete que vino a mostrar unos factores tópicos que antes habían sido incidentales en el danzón: alteración de la forma, período de estribillo a manera de montuno y admisión de un texto cantado. Los factores más característicos del danzón habían cumplido su misión y agotado sus posibilidades por amaneramiento de un estilo.

EL DANZÓN EN LA FORMACIÓN DE LOS PÚBLICOS[27]

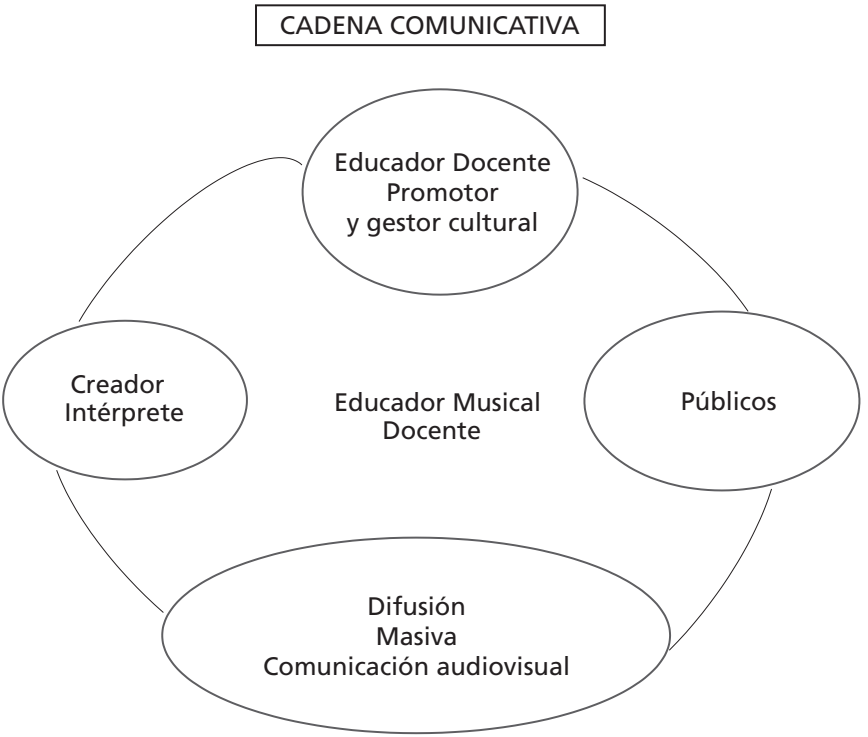
Autora: Dr. Cs. Paula M. Sánchez Ortega

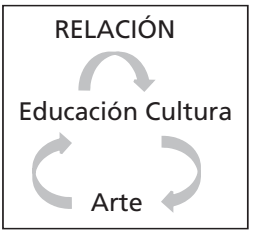
El género de la música cubana llamado danzón ocupa un lugar importante en los procesos formativos de los públicos o sea de los

[27] Paula M. Sánchez Ortega: *El danzón en la formación de los públicos.* En Memorias V Coloquio Danzón Habana. Festival Internacional del Danzón, La Habana, 2008. Sánchez Ortega, Paula M. El danzón en la formación de los públicos. En Selección de Lecturas de Educación Artística II Ed. Pueblo y Educación. La Habana, 2013.

ciudadanos que se encuentran en los distintos segmentos sociales. Según el papel o la función que realicen, en correspondencia ocupan un lugar en la cadena comunicativa: **creador-intérprete-educador-gestor cultural-perceptor**. En la contemporaneidad, este último como uno de los sujetos que la conforman goza de un papel muy importante, junto al desarrollo de las nuevas tecnologías, que facilitan la divulgación de las diferentes obras de arte.

Esquema 5





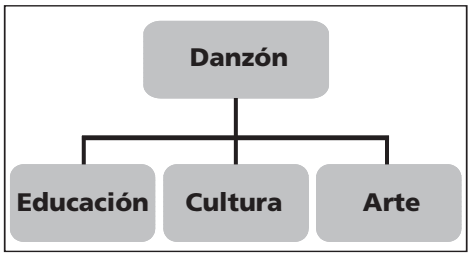
Visto desde la relación educación-cultura-arte, que no son sólo procesos que se complementan sobre principios esenciales, sino se reciprocan, pues se enriquecen e identifican interrelacionadamente. El estudio de este género de reconocido valor patrimonial se convierte en un contenido obligado en la educación musical masiva y en la educación musical especializada.

Educación Musical

Educación Musical Especializada	**Educación Musical Masiva**
formación de profesionales del arte	formación de públicos mediante el proceso de musicalización

La primera es la encargada de la educación de los ciudadanos, entiéndase los distintos segmentos poblacionales que conforman la sociedad, incluido el músico como parte de esta, mediante el proceso de musicalización ciudadana; y la segunda está dedicada a la formación de los profesionales de la música desde los instrumentistas, investigadores, musicalizadores hasta los educadores, entre otras áreas de desempeño profesional de los músicos.

Lecsy Tejeda en su libro *Ser y vivir* (2001; 57) considera que "los nexos esenciales entre la educación y la cultura se revelan ahora, más diáfanos y complementarios; sin ellos, la persona no puede alcanzar su madurez plena. Es evidente que la cultura es el contenido del aprendizaje y que la educación es la apropiación de la cultura. La mediación de estos procesos influye en el ser social desde antes de su nacimiento hasta el fin de la vida, aunque son más dinámicos y provechosos los años de la infancia, la adolescencia y la juventud". Este análisis se concreta en la música como expresión artística, forma de manifestación de la cultura y esta como contenido de la educación. En esta relación ubicamos al danzón como expresión artística, manifestación de la cultura y contenido de la educación.



Al abordar la problemática de la educación y del proceso de enseñanza-aprendizaje de la música pudiera parecer reiterativo en el momento actual, pero lamentablemente no lo es, más aún si se trata de géneros para algunos llamados antiguos, caducos; por lo tanto, constituye un tema importante, novedoso y pertinente.

Hoy día, se continúan brindando saberes de arte, específicamente en la música con un marcado contenido de los países de Europa occidental y en ocasiones se valora lo autóctono de América Latina desde una óptica europeizante. Así tenemos que desde los primeros cursos en la educación musical especializada se introduce el estudio, mediante diferentes actividades, de autores como J. S. Bach, A. Vivaldi, entre otros y se deja para momentos posteriores, si es que se incluyen, autores y géneros que reflejan características nacionales. A veces se incluye en el currículo un curso o asignatura del país, generalmente de apreciación o un Taller de Música Popular, por ejemplo, con un mínimo de horas en relación con el total del plan de estudios. Esta situación requiere un cambio de mentalidad en relación con el proceso de enseñanza aprendizaje de la música, ya que este debe encauzarse desde nuestros propios géneros nacionales y latinoamericanos.

Otro enfoque que resulta tema de discusión en la actualidad es la relación entre lo culto y lo popular, ¿por qué en nuestro día se estudian los medios expresivos del lenguaje musical en las obras de la música culta y de autores europeos preferentemente? ¿Es posible identificar los elementos del lenguaje musical en un género de la música popular de épocas pasadas, como el danzón?

Resulta significativo que en el siglo XX casi todos los pedagogos musicales en sus propuestas educativas, por no ser absoluta, plantean la educación musical desde sus músicas autóctonas. En ese sentido, la Maestra Argentina Violeta Hemsy de Gainza considera el siglo XX como El siglo de la iniciación musical "En la música, en tanto Lenguaje-Arte-Ciencia, se registran desarrollos significativos a nivel de los lenguajes y estilos musicales, las formas de composición y notación, las conductas sonoro-musicales individuales y sociales, los repertorios, instrumentos, técnicas, profesiones musicales, etc." (2000; 1).

Desde la década de los ochenta existe "multiplicidad de modelos abiertos" … "enfoques educativos no personalizados" (*Ibidem*) que permiten su aplicación desde la perspectiva del educador musical, sobre la base de los principios históricos y socioculturales propios de la época y contexto en que se desenvuelven. Es por ello que Hemsy de Gainza plantea que es una etapa de apertura e

"integración operativa de las propuestas metodológicas que van apareciendo sucesivamente como consecuencia de los nuevos desarrollos, artísticos, científicos y tecnológicos", (*Ibidem*).

Durante todo el siglo XX han sido muy marcadas las diferencias entre la música que se enseña y aprende en la escuela general, la que se interpreta en la calle y la que se enseña y aprende en las academias y conservatorios, en estos últimos es una prioridad la formación de intérpretes y compositores de música de concierto.

Para la solución de esta problemática, debiera considerarse una educación musical básica común, tanto para la masiva como para la especializada, con los mismos enfoques metodológicos, variando solamente el nivel de profundidad. Posteriormente, en los niveles subsiguientes se continuará con la formación especializada para llegar a ser un profesional de la música. Esta formación no puede estar ajena y aislada de los cambios de su realidad social, artística y cultural; sino que responda a la definición de "las músicas" tanto las de Cuba como las de otras regiones del mundo: que tiene en cuenta la música para ser cantada, escuchada o bailada. En el caso del cubano no puede desconocerse la tradición rítmica bailadora desarrollada desde la contradanza y el danzón hasta la actualidad.

Estos métodos y enfoques pedagógico-musicales desarrollados en el siglo pasado contribuyeron en buena medida al mejoramiento del desempeño profesional de los educadores latinoamericanos; sin embargo, los primeros materiales utilizados tenían predominio de lo europeo, más tarde comienzan entonces a aparecer publicaciones sobre la utilización de estos métodos con repertorio, instrumentos musicales propios de los distintos países latinoamericanos.

Pionera en estos procedimientos debe mencionarse a la propia Violeta Hemsy de Gainza en Argentina, César Tort en México, María Álvarez Ríos y María Antonieta Henríquez en Cuba, entre otros. Los criterios de apertura y creatividad en el área que nos ocupa se mantienen hasta la actualidad, aunque no de forma homogénea, no se puede afirmar que todos los docentes de las diferentes regiones tengan incorporados a sus modos de actuación las nuevas tendencias. Se busca la creatividad y el desarrollo de los aspectos cognoscitivos en el aprendizaje musical en el contexto de la propia identidad de las diferentes regiones socioculturales. Un

acercamiento de las diferentes manifestaciones artísticas, de lo popular a la academia y del pasado con el presente.

Sobre el tratamiento de las músicas del pasado considero la necesidad de su estudio, pero no como obras lejanas, estáticas, con un lenguaje muerto, sino valoradas en relación con su creador y las condiciones histórico concretas que le tocó vivir y la creación de su obra. Según el uruguayo Coriún Aharonián (2004; 25). "El estudio del pasado es muy importante si ese pasado es analizado como materia viva. Si no, jamás entenderé la relación del hombre Bach con la música del compositor Bach, que es muy parecida a la relación entre el futuro compositor y su futura música. A esos efectos, un pasado que no llega hasta el presente real de este preciso instante, es un pasado que peligra con comprenderse mitificado".

Desde nuestra contemporaneidad se estudian las obras musicales del pasado, entre ellas el danzón, que han trascendido a lo largo de la historia por sus altos valores estéticos y artísticos y llegan a formar parte del patrimonio nacional y universal, he ahí la cuestión. ¿Por qué han trascendido hasta nuestros días? Se evidencia una interacción entre lo actual identificado en el pasado y los de otras épocas reconocidas en el presente. Sus elementos raigales y constitutivos se van mezclando con nuevas formas y estilos, por eso entre otros factores es imprescindible el conocimiento de las obras originales en su contexto histórico concreto.

El estudio de la música cubana y la de otras regiones del mundo, con énfasis en la de Europa occidental reclama una visión individual tanto del desarrollo de las músicas de Cuba como de la universal, e integradora relacionando los estilos artísticos y las interinfluencias entre unas y otras. Este enfoque totalizador contribuirá a lograr un educando más culto, sensible, crítico y conocedor de los valores artísticos universales y nacionales, con un sentido ético y estético.

Sobre la base del criterio de que las obras musicales de otras épocas con valor estético, artístico y patrimonial deben formar parte de los contenidos que contribuyen a la formación de los ciudadanos se hace un análisis del tratamiento que se le puede brindar al género danzón en la educación musical masiva y especializada, se toman algunos ejemplos de la sociedad cubana y criterios de la autora de esta ponencia.

Asimismo, se valora desde la contemporaneidad, su trascendencia y conservación como patrimonio de nuestra cultura.

Un ciudadano cubano con una formación cultural integral debe saber valorar desde la contemporaneidad el porqué de la necesidad de la conservación del danzón, como uno de los pioneros y principales géneros cubanos y su trascendencia como patrimonio de nuestra cultura.

De ahí que resulte contenido obligado, en cualquier proceso formativo, el conocimiento de las características del género y su ubicación en el contexto histórico social en que surge, con sus antecedentes, desarrollo e sus influencias posteriores hasta la actualidad. Su dosificación está condicionada por las características de las distintas etapas etarias.

El primer danzón Las Alturas de Simpson, del músico matancero Miguel Failde, (1851-1922), se ubica en 1879, en el siglo XIX. Surge con la función social de propiciar el baile y divertir. Fruto de diversas interacciones y síntesis de diferentes culturas que influyeron en la música de nuestro país. Como antecedente debe señalarse que en el 1800 existían dos movimientos en nuestra música, según Argeliers León: (1981; 233) "Uno, que viene a lo largo de fines del siglo XVIII, que se caracteriza por la introducción de las piezas de cuadro y bailes a la moda europea; otro, el que sigue a lo largo del siglo XIX, que se caracteriza por el afianzamiento de la contradanza y la presencia de elementos característicos que pueden decirse cubanos. En este segundo momento se asimilaron otras influencias europeas en nuestra música, como son las romanzas francesas, las arias operísticas y las canciones napolitanas".

La contradanza era un baile de cuadros dirigidos por un bastonero, elemento que aún subsiste en la voz guía de uno de los miembros de La Rueda de Casino actual, que indica el cambio de paso de los bailadores. La contradanza se bailaba con cuatro figuras: paseo, cadena, sostenido y cedazo. Una figura para cada ocho compases. "Las dos primeras eran de carácter tranquilo y las dos últimas se hacían vivas y picantes" (*Ibidem*; 256).

En el estudio de diferentes fuentes sobre los antecedentes del danzón se encuentra la presencia de la contradanza y la danza, al respecto las investigadoras Victoria Eli y Zoila Gómez, (1989; 71),

consideran que estos términos "Han sido utilizados indistintamente y existen muy pocos elementos coreográficos y musicales que puedan llevar a la determinación de que fueron dos expresiones diferentes. Realmente los cambios definitorios se produjeron en 1879 con la aparición del danzón". Debe tenerse en cuenta que las diversas danzas cortesanas europeas que llegaron a nuestro país, principalmente con las migraciones francesas procedentes de Haití, facilitaron el auge de la contradanza con su forma binaria original, la cual paulatinamente fue tomando características criollas, en buena medida influyeron en este proceso los músicos que la interpretaban, porque adaptaban o reorganizaban el ritmo de la contradanza europea dando lugar a un nuevo género eminentemente cubano, reflejando ya algunos de nuestros valores identitarios. En este sentido Argeliers León Considera que "Por un proceso de simplificación se fue sustituyendo el nombre de contradanza por el de danza" (1981; 256)

Con el danzón aparece el baile de pareja enlazada que hace una pausa en la introducción y en cada una de sus repeticiones, tiene un paso básico y varias figuras como giros, paseo, marque del hombre, (se utiliza para cambiar de movimiento) y vuelta tornillo. El aire se hace más lento en relación con el tiempo rápido de la contradanza. Como parte de esta formación integral que se mencionaba anteriormente el domino de los pasos básicos de nuestros géneros cubanos denota rasgos de cultura en el ciudadano.

Entre las modificaciones rítmicas y estilísticas se destaca el empleo del cinquillo. "Hay un elemento estilístico muy característico en la contradanza y en la danza que es el tradicional ritmo de tango, el mismo de la habanera, en piezas que precisamente se llamaron danzas habaneras"…"en esta simple combinación de duraciones iba asimilándose un factor importante de nuestra música folklórica, que es la combinación o empleo de fórmulas rítmicas breves y diversas puestas en sucesión"…"el músico del pueblo emplea, dentro del dos por cuatro, combinaciones rítmicas, que dentro de la extensión o medida que le daba la música occidental, resultaba como si le segmentaran y desplazaran sus acentos", en realidad no se desplazaron los acentos sino "Se liberaron de unos acentos regulares y constantes y en el mismo

espacio se acomodó un nuevo sentido rítmico que es el que condujo al cinquillo". (*Ibidem*: 263).

DANZÓN
1910

Ritmo de tango y habanera

1) Tresillo

2) Cinquillo

Hombre danzonero y mujer danzonera

Otro dato histórico que resulta imprescindible conocer es la relación entre el son y el danzón, al introducirse el montuno del son con un tempo más movido, surge así una nueva sección propicia a los bailadores, marca este cambio el danzón El bombín de Barreto de José Urfé (1879-1957), compuesto en 1910. En relación con el canto en los danzones, antes de surgir el danzonete, ya se habían incluido partes, secciones enteras cantadas, ejemplo de ello es La mora, de Eliseo Grenet. (Ob. cit.; 267). Posteriormente, se cultiva el danzón cantado.

Profesionalmente asumo el proceso de la educación musical con dos grandes líneas, una referida a la educación sonora que abarca todos los sonidos de la realidad y las diferentes músicas que se escuchan alrededor de los ciudadanos; ya desde el vientre materno se sabe que el feto escucha las vibraciones sonoras, y como parte de estas músicas está incluido el género que nos ocupa y la otra línea, es la que abarca el proceso de enseñanza aprendizaje propiamente, en este caso el análisis musical del género danzón.

Desde la etapa preescolar se contribuye al desarrollo de la sensopercepción asimilando patrones rítmicos, melódicos y tímbricos,

mediante audiciones para los pequeños; en estas se incluyen fragmentos de danzones, aumentando progresivamente su duración, dado que la atención de los preescolares es aún involuntaria. El patrón rítmico de la habanera y del danzón estarán presentes en diseños rítmicos para palmear, ejecutar y percutir libremente con el cuerpo y realización de múltiples improvisaciones y creaciones, en canciones, polirritmias y en juegos cantados diversos. Estas células estarán presentes en otros géneros como el bolero, la guaracha, por ejemplo la canción: **Zapatos de Caramelo**, letra y música de Mayra Sablón (Anexo 1: **Zapatos de caramelo** de Mayra Sablón) está compuesta a partir del cinquillo cubano, canciones tradicionales infantiles como El Pollito, Duérmete mi niño, Señora Santana, Los pollitos dicen, Palomita blanca, La bella Lola, y Mamacita linda con música de Olga de Blanck y letra de Tilsia Perigault, están escritas sobre el ritmo de habanera.

En relación con la improvisación-creación y a partir de la concepción pedagógica de E. J. Dalcroze sobre la euritmia, desde la audición del género se puede vivenciar, o sea desarrollar un proceso de sensopercepción para después corporizar su ritmo o su diseño rítmico melódico libremente y más tarde de acuerdo con la edad sus pasos básicos. La corporización puede realizarse individual y colectivamente expresando la forma, el ritmo, la textura, la expresión rítmico-corporal entre otros medios expresivos.

Estas actividades se mantienen en los primeros grados de la escuela general, donde los niños tienen entre seis y nueve años aproximadamente. Se le añaden actividades ya más complejas encaminadas al desarrollo de la esfera cognitiva sin descuidar la afectiva, se ejecutarán por diferentes vías, incluida la corporización, con un mayor nivel de precisión el cinquillo cubano, lo identificarán en audiciones, y podrán también ejecutarlo simultáneamente con la audición. La forma se puede identificar con las características del rondó realizando diversas actividades para delimitar cada una de sus partes mediante actividades diversas tales como: asociación con letras, dibujos, textos literarios, acompañamiento con ostinatos rítmicos y melódicos rítmicos, entre otras.

En 5to. y 6to. grados que corresponden al segundo ciclo, se estudia el origen, desarrollo e influencias de los principales géneros

de la música cubana, Ya en este nivel se analiza y se reconoce el tratamiento de los medios expresivos: en cuanto a las características melódicas, diferentes en cada nueva parte con instrumentos específicos para cada una, "parte del violín, parte del clarinete, parte de la flauta"(*Ibidem*; 264); medio sonoro interpretado por la originalmente orquesta típica y posteriormente la charanga; la textura homófona; el aire más lento que la contradanza; la forma rondó sobre la cual se fueron introduciendo nuevas secciones, como la última que "repetía la forma alternante de los montunos, de los sones y un tempo más rápido." Y finalmente el aprendizaje del paso básico.

En la enseñanza media se retoman estos contenidos sobre música cubana y se relacionan con otras manifestaciones artísticas teniendo un orden cronológico, en un programa de Educación Artística.

Merece mención aparte el trabajo con la rítmica, dentro de ésta, la polirritmia, desde las edades preescolares hasta la enseñanza media, graduando las dificultades: se ejecuta la unidad de tiempo en diferentes partes del cuerpo y con desplazamientos se va incorporando la unidad de compás, el diseño rítmico y la creación libre de ostinatos rítmicos y melódicos rítmicos y otros elementos hasta la interpretación de complejas polirritmias.

En la educación musical especializada forma parte de las asignaturas de Solfeo, Teoría de la Música y Apreciación Musical, en cada una se valora desde su objeto de estudio y objetivos. Resulta antológico el libro de solfeo del maestro Juan Elósegui, *El ritmo en la música cubana*, que aún se utiliza como libro de texto, recoge ejercicios y fragmentos de música cubana para lograr un adiestramiento de la técnica que caracteriza "al estilo de las diferentes formas musicales cubanas." (Juan Elósegui; (1979; 3).

El patrón rítmico del danzón es parte del adiestramiento auditivo, que se realiza sistemáticamente en el proceso de formación de los músicos.

Diferentes autores del pasado y contemporáneos han creado danzones para la enseñanza por ejemplo César Pérez Sentenat como parte de la **Suite cubana en sol menor para piano**, tiene **Danzón en forma de canon** (Anexo 2: Danzón en forma de canon) y la compositora María Matilde Alea (Anexo 3: Danzón), crea un

Danzón para piano en su libro *Práctica Musical Piezas y ejercicios*. En **Fantasías infantiles III** de María T. del Sol, compone obras a cuatro manos, una de ellas **Vacaciones** combina, el ritmo de habanera y el cinquillo cubano, simultáneamente. (Ver Anexo 4: Vacaciones). Sin embargo, en sentido general el danzón como material de estudio dentro de los diferentes instrumentos, es aún insuficiente por no decir casi nulo y especialmente de compositores actuales.

Cuando se habla de formación de públicos deben tenerse en cuenta también el trabajo de las Casas de Cultura, en las que se realizan diversas actividades, tales como grupos danzarios, con bailes del folclore cubano.

Los medios de difusión masiva radio y televisión deberían tener los distintos géneros tradicionales cubanos en mayor cuantía y sistematicidad en su programación, lo cual aún es insuficiente. Pudiera presentarse en programas de participación, recreativos y culturales.

Vale destacar que el curso Música y músicos cubanos, de Universidad para Todos ha contribuido a la divulgación de los géneros musicales cubanos. Y el propio evento Danzón Habana, en que se desarrolla esta ponencia, es una muestra de su influencia educativa en un segmento poblacional.

El danzón ha traspasado las fronteras de lo nacional, y se ha desarrollado en otros países latinoamericanos y en otras latitudes, por ejemplo, el norteamericano Aaron Copland (1900-1990) hace una visita a México y a propósito del popular Salón México, crea el Danzón cubano, originalmente en 1941 para dos pianos y después, en 1942, lo llevó a la música sinfónica con el título de Danzón cubano. En 1946 a la versión orquestal le introduce batería y percusión cubana. No reproduce auténticamente la sonoridad cubana, sino que evoca danzas rítmicas nacionales al estilo del danzón., consigna el propio compositor "que refleja las impresiones de Un americano en Cuba" (Michael Tilson Thomas, CD).

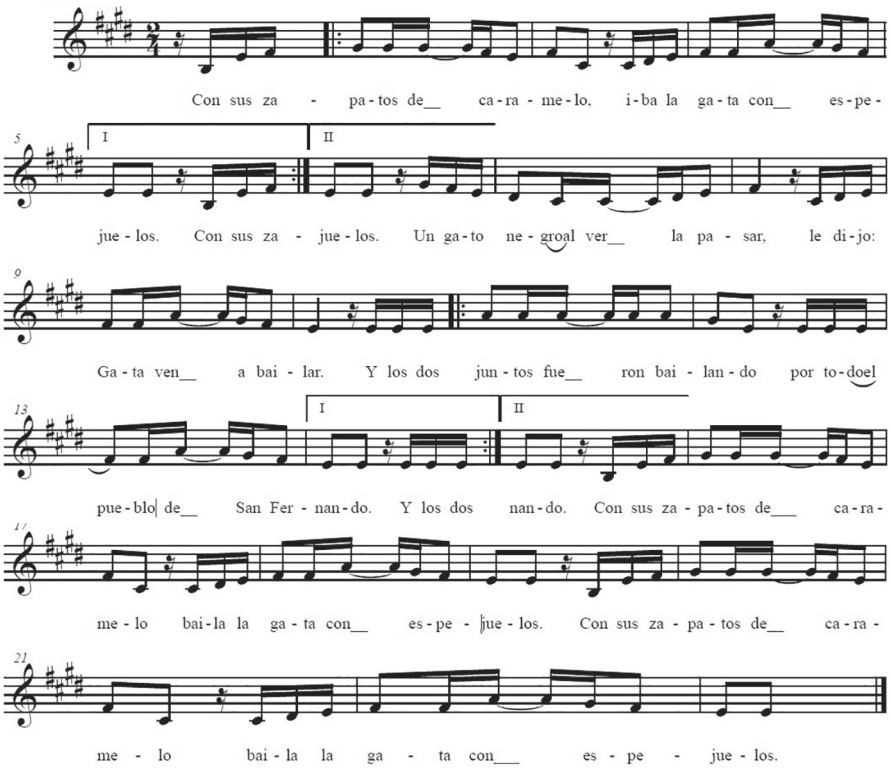
Se puede resumir esta ponencia afirmando que el género danzón es parte de los procesos formativos en nuestra sociedad cubana, en mayor o menor medida, tanto en la enseñanza escolarizada como por otras vías no formales que se dirigen hacia la conservación y no digo rescate porque está presente en la contemporaneidad, sino difusión, enriquecimiento y contextualización

en nuestra realidad actual, lo cual refirma el planteamiento de María Antonia Fernández en Bailes Populares Cubanos (1976; 70): "El danzón ha sido y es el baile más elegante del siglo xx y además lleno de toda la cadencia que marca con un sello indiscutible nuestras danza".

Al inicio de mi ponencia valoraba la relación cultura, arte, educación y en este V Coloquio Danzón Habana se evidencia y muestra esta relación, donde no ha habido fronteras entre la teoría y la expresión musical y bailable lo que me hace evocar un pensamiento martiano que dice: "Lo verdadero es lo que no termina: y la música está perpetuamente palpitando en el espacio." Pensando en el género que motiva estas palabras pudiera decirse que "Lo verdadero es lo que no termina" y el danzón palpita en el espacio.

Anexo 1

Zapatos de caramelo
(Guaracha)
Autora: Letra y música, Mayra Sablón

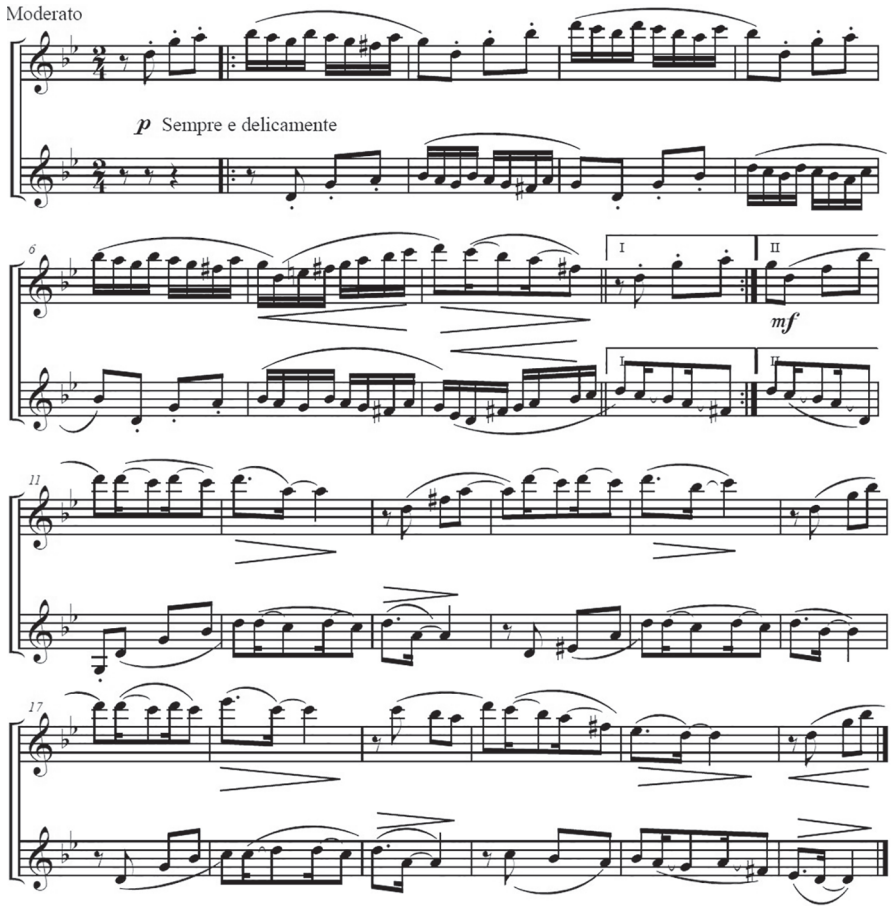


Zapatos de caramelo

Con sus zapatos de caramelo,
iba la gata con espejuelos. (BIS)
Un gato negro al verla pasar
le dijo: Gata ven a bailar.
Y los dos juntos fueron bailando
por todo el pueblo de San Fernando. (BIS)
Con sus zapatos de caramelo,
iba la gata con espejuelos. (BIS)

Anexo 2

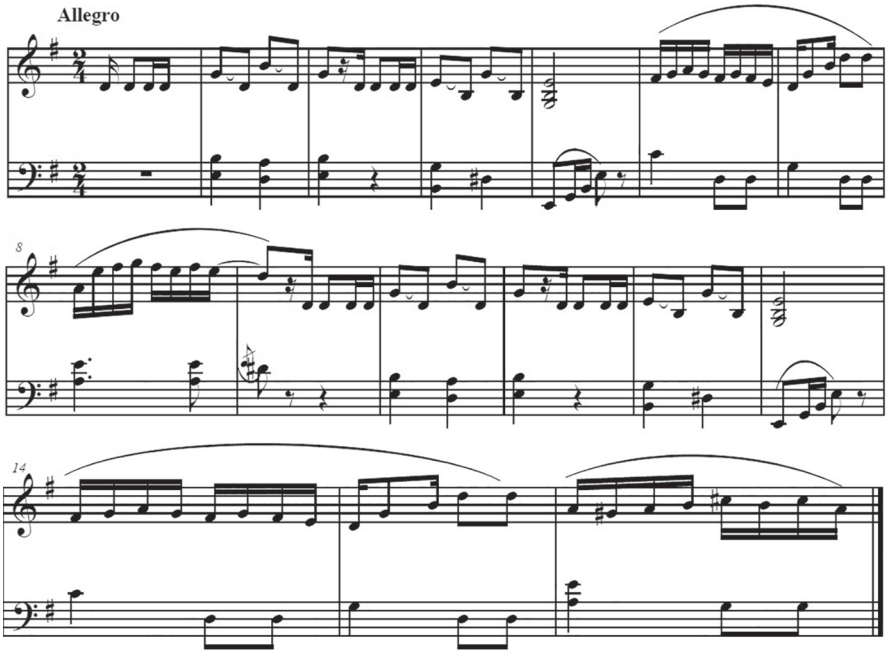
Danzón en forma de canon
Autor: César Pérez Sentenat



Anexo 3

Danzón

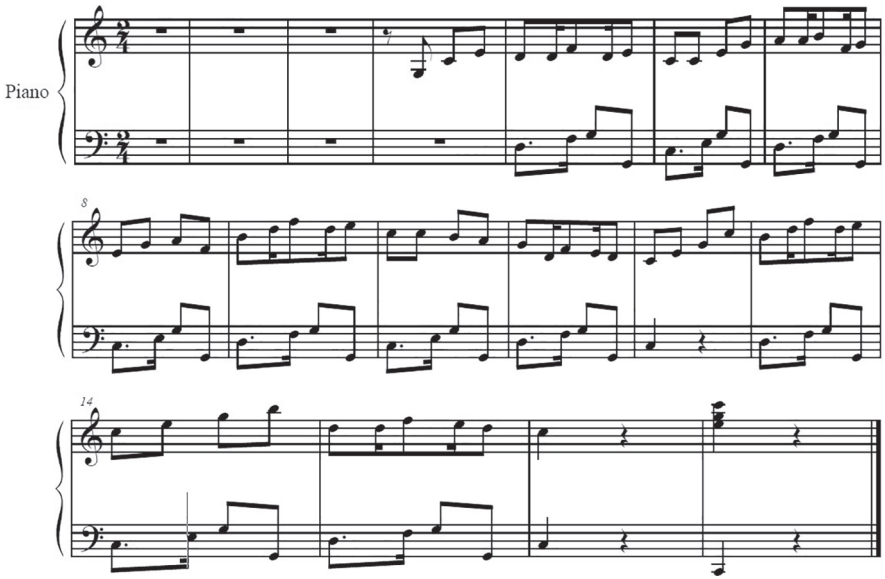
Autora: María Matilde Alea



Anexo 4

Vacaciones

Autora: María T. del Sol



Bibliografía

Aharonián Coriún: *Educación, arte, música*, Ediciones Tacuabé s.r.l. Montevideo. Uruguay. ISBN 9974-7572-4-X.

Eli Rodríguez, Victoria y Zoila Gómez: *Haciendo música cubana*, Ed. Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1989.

Fernández, María Antonia: *Bailes populares cubanos*, Ed. Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 1976.

Hemsy de Gainza, Violeta: *La educación musical en el siglo xx*, Revista Musical Chilena, Año LVIII, enero-junio 2004, No. 201.

León, Argeliers: *Del canto y el tiempo*, Ed. Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 1981.

Sánchez Ortega, Paula Y Xiomara Morales Hernández.: *Educación musical y expresión corporal,* Ed. Pueblo y Educación. Ciudad de La Habana, 2003.

Sánchez Ortega, Paula y Delia Ana Mendoza.: *Educación Musical,* Ed. Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 2003.

Tejeda del prado, Lecsy: *Ser y vivir.,* Ed. Pueblo y Educación. Ciudad de la Habana, 2001.

LA MÚSICA DE CONCIERTO UNIVERSAL Y CUBANA

Autoras: Paula M. Sánchez y Delia Ana Mendoza Sánchez[28]

Breve resumen

La música de concierto está destinada, preferentemente, para ser escuchada de forma individual o de conjunto, por un grupo de personas en el teatro. Este tipo de música puede ser interpretada por diferentes medios sonoros, desde un solista vocal o instrumental, una orquesta de música popular, hasta la gran orquesta sinfónica.

Existen obras de concierto que incluyen sonidos y efectos sonoros de la naturaleza y de la realidad.

La música de concierto también está en el teatro o música para la escena, la ópera, la zarzuela y espectáculos musicales.

[28] Paula María Sánchez Ortega y Delia Ana Mendoza Sánchez: Aprendiendo música. pp. 98–102.

A continuación, se brinda una breve información sobre algunos momentos importantes de la música de concierto europea, como base para el análisis del pequeño recorrido de la música cubana de concierto.

La música en la Edad Media

Nuestra panorámica de la música europea comienza en la Edad Media, época que tenía como sistema social imperante el Feudalismo. Se prolongó durante diez siglos aproximadamente, desde el IV hasta el XIV, en los que la música se fue enriqueciendo en sus cinco vertientes principales: la música folclórica del campesinado, de las cortes, de la Iglesia, de la clase media y de la burguesía naciente.

La Iglesia Cristiana tuvo gran hegemonía en este período, con énfasis en las artes. El canto llano o gregoriano representó el interés de la Iglesia por lograr un ambiente de pureza y austeridad en el culto religioso que contribuyera a ejercer su dominio. Por ello, no tenía acompañamiento, era monódico, con ritmo libre, de prosa que se supeditaba al texto en latín.

En la música no religiosa o profana se destacaron los juglares que, de procedencia muy humilde, recorrían toda Europa, cantaban, bailaban, recitaban, hacían acrobacias como vía de entretenimiento a la población. Los trovadores eran músicos cortesanos que interpretaban poesías, músicas y combinaban la música vocal con la instrumental.

La música del Renacimiento

Se desarrolla en los siglos XV y XVI. Época de grandes convulsiones históricas, sociales y económicas, de descubrimientos científicos y geográficos y difusión del uso de la imprenta.

El caballero feudal se fue sustituyendo por el cortesano adinerado. Se desarrolla la polifonía en la música.

Madrigal: es una polifonía vocal profana, en que se unen la poesía y la música, sin acompañamiento.
Motete: obra coral polifónica religiosa sin acompañamiento.

Los instrumentos típicos, más importantes de la época eran:

- Clavicordio.
- Laúd.
- Vihuela, entre otros.

Barroco

Se desarrolló en el período de 1600 a 1750.

Este término quiere decir exagerado, cargado de detalles.

Sus principales características son:

- Se forman las orquestas y se desarrolla la música instrumental, las melodías que se utilizan en las obras musicales son muy ornamentadas, se destaca la textura polifónica.
- Las formas que más se destacan son la fuga, el concerto grosso, la suite, la ópera y el oratorio.
- Los instrumentos característicos de la época son: el violín, el órgano y el clavicémbalo

Los músicos que representan el período son:

— J. S. Bach, Alemania, 1685-1750
— Antonio Vivaldi, Italia, 1680-1743
— Jorge Federico Haendel, Alemania, 1685-1759

Clasicismo

En el siglo XVIII se desarrolló el Clasicismo que surge como una reacción contra el Barroco. Significa equilibrio, justeza, proporción, sencillez. Predomina la razón, la inteligencia sobre la sensibilidad.

En este período la música instrumental tiene gran fuerza, se amplía la orquesta y se divide en tres familias: cuerdas, viento y percusión. Las melodías son sencillas y elegantes.

Las formas más destacadas son: la sonata, la sinfonía, el cuarteto clásico y el concierto.

Los músicos más relevantes de la época son:

— Francisco José Haydn, Austria, 1732-1809
— Wolfgang Amadeus Mozart, Austria, 1756-1791.

Beethoven

Ludwig v. Beethoven, Alemania, 1770-1827.

Fue un gran músico, figura de transición entre el clasicismo y el romanticismo, pues compuso música con características de ambos períodos.

Amplía y perfecciona las formas musicales existentes e introduce nuevos instrumentos en la orquesta, la música sinfónica llega a

un nivel muy alto, sus nueve sinfonías son famosas sobre todo la Quinta y la Novena, esta última llamada coral.

Romanticismo

Se desenvolvió en la primera mitad del siglo XIX, es una etapa de gran expresión de los sentimientos de los artistas. Predomina la sensibilidad sobre la razón. En las obras musicales se exalta la individualidad, tienen un carácter íntimo, con gran deseo de libertad.

Los autores tienen gran libertad al componer, utilizan pequeñas formas, como: baladas, polonesas, impromptu, etcétera.

El piano tiene su momento de esplendor por su expresividad y posibilidades sonoras. Se crean conciertos para piano y orquesta por diversos autores.

Se destacan numerosos músicos, cuya música ha trascendido hasta nuestros días, mencionaremos algunos de ellos:

— Roberto Schumann, Alemania, 1810-1856
— Federico Chopin, Polonia, 1810-1849
— Franz Liszt, Hungría, 1811-1886
— Ricardo Wagner, Alemania, 1813-1883
— Johann Strauss, Austria, 1825-1899

Impresionismo

El Impresionismo se desarrolló desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX.

Su nombre viene de las Artes Plásticas, de un creador llamado Monet que hizo un cuadro titulado Impresión le Soleil.

Es típico de este período la atmósfera que envuelve las cosas, es decir, la sensación. El color es muy importante.

La armonía o el acompañamiento es más destacado que la melodía en las obras musicales.

Los compositores crean nuevas formas de acuerdo con las características del período.

Los compositores del más representativos del Impresionismo fueron:

— Claudio Debussy, Francia, I862-1913
— Mauricio Ravel, Francia, 1875-1937

Siglo XX

El Expresionismo Musical surge en Francia después de la I Guerra Mundial, como característica principal rechaza la construcción musical tradicional. Es una vuelta a la sinceridad, la naturalidad y la expresión directa.

Se destacan dentro de estas corrientes:

- Dodecafonismo o atonalismo: Es un sistema basado en la igualdad de funciones de doce sonidos que el compositor estructura de un modo personal y forma una serie de doce sonidos (dodeca-doce) (fono-sonido).
- Sus principales representantes fueron Arnold Schoenberg y Alban Berg.
- Música concreta y electrónica: Se crean los sonidos artificialmente en laboratorios y van transformándose, repitiendo varias veces las bandas magnetofónicas.
  - Música concreta: Surge en 1948 en Francia. Se toman sonidos del entorno, ruidos, de la vida cotidiana, del ambiente, se graban y se procesan: se altera la velocidad de la cinta, se toman fragmentos, se invierte el discurso, etcétera.
  - Música electrónica: Surge en la década del 50 siglo pasado en Alemania, se fabrican los sonidos por medio de generadores electrónicos.
  - Música electroacústica: Surge de la fusión de la música concreta con la electrónica.
  - Música aleatoria: Se dejan espacios de tiempo para que el intérprete improvise.

Igor Stravinski

Nace en Rusia (1882-1971) y vive en Estados Unidos, donde se hace ciudadano norteamericano.

Figura muy relevante del siglo XX.

Manifestó en su música tendencias de folclorismo, ritmos primitivos de neoclasicismo, de serialismo y de jazz.

Cambia las funciones de la orquesta, le otorga importancia a los vientos y la percusión.

Entre sus obras más importantes están:

- El Pájaro de fuego.
- Petrouchka.
- La Consagración de la Primavera, entre otras.
- Técnicas de composición en el siglo xx:
- Serialismo: estructuración de una serie de 12 sonidos, sobre la que se crea una música.
- Atonalidad: no tiene una tonalidad definida, de acuerdo con el criterio tradicional de tonalidad.
- Aleatorismo: música improvisada por el intérprete en el espacio que le deja el compositor.
- Policompás: utilización de varios compases en una obra musical.
- Polirritmia: ejecución de varios ritmos, simultáneamente, en una obra musical.
- Politonalidad: Utilización simultánea de varias tonalidades en una obra musical.

La Música Cubana de Concierto

Siglo XVIII

Esteban Salas y Castro (1725-1803).

Con su obra, dirigida al culto religioso, se inicia la música de concierto en Cuba, es considerado el primer clásico cubano.

Con influencia del clasicismo que se recibía en la Isla, de música de Haydn y música religiosa italiana y española, entre otros. (C. Valdés 1978;45.; Música, Editorial de Libros para la Educación. La Habana, 1978, p.45.)

Sus obras comprendían: misas, salves, motetes, villancicos y pastorellas.

Es en el siglo XX cuando se divulga su obra por el escritor y musicólogo Alejo Carpentier y, posteriormente, por el musicólogo Pablo Hernández Balaguer.

Siglo XIX

Se expresa la formación y desarrollo de la conciencia nacional cubana.

La población en general en su recreación disfrutaba del canto y el baile, tanto de antecedente hispánico como africano.

La burguesía cubana prefería el piano, el violín y óperas italianas.

Manuel Saumell (1817-1870)

"Padre" del nacionalismo cubano, compuso hermosas contradanzas para piano, para ser tocadas y escuchadas, en las que se integran elementos de lo popular en la música de concierto.

Ignacio Cervantes (1847-1905)

Compositor de danzas cubanas para piano, de estilo clásico con elementos de música popular cubana.

Como pianista ganó un primer premio en un concurso en el Conservatorio de París.

Entre los intérpretes de piano y violín, con influencias del estilo Romántico y fuerte

tendencia nacionalista: Fernando Arizti (1828-1888), Manuel Lico Jiménez (1855-1911), Claudio Brindis de Salas (1852-1911), José White (1836-1918).

Siglo xx

Ernesto Lecuona (1896-1963)

Incursiona en la música popular y de concierto.

Sus danzas cubanas para piano son reflejo del nacionalismo cubano y una continuación de Saumell y Cervantes.

En 1922 Gonzalo Roig y Ernesto Lecuona fundan la Orquesta Sinfónica de La Habana.

Amadeo Roldán (1900-1939)

Alejandro García Caturla (1906-1940)

Dos figuras importantes de la primera mitad del siglo xx en Cuba.

Innovadores en la música de concierto cubana.

Integraron las verdaderas tradiciones cubanas y un lenguaje técnico y expresivo contemporáneo a la época en que les tocó vivir.

Su música está influenciada por el postimpresionismo y el folclorismo de Stravinski.

Grupo de renovación

Se funda este grupo en 1942, bajo la dirección del compositor español José Ardévol (1911-1981), nacionalizado cubano y se desintegra en 1948.

Integraron este grupo algunos de los educandos del Conservatorio Municipal de La Habana, entre ellos Edgardo Martín (1915),

Serafín Pro (1906-1978), Argeliers León (1918), Harold Gramatges (1918), Hilario Gonzáles, Gisela Hernández (1912-1971).

La corriente artística del Grupo fue el neoclasicismo y buscaban la objetividad musical, donde preferentemente conjugaban la politonalidad, polirritmia y el modalismo.

El Grupo organizó conciertos de música contemporánea y del repertorio internacional, y contribuyó favorablemente a la difusión de la música cubana de concierto.

La música de vanguardia en Cuba

Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos Fariñas, Manuel Dúchesne Cuzán (en calidad de difusor y director de la Orquesta Sinfónica Nacional), Héctor Ángulo (1932), Roberto Valera (1938), Calixto Álvarez (1938), José Loyola (1941), Nilo Rodríguez (1921-1997), integran las nuevas técnicas del siglo xx: música concreta, serialismo, aleatorismo, música electrónica y música electroacústica.

La búsqueda de la identidad nacional no se limita a lo folclórico, sino a la creación de un estilo propio dentro de la música de concierto.

La música de concierto contemporánea ha estado presente en las obras de compositores cubanos para el cine, el ballet, la danza, el teatro, la televisión y la radio.

Otros creadores contemporáneos:

Calixto Álvarez (1938), José Loyola (1941), Juan Piñera, Magaly Ruiz, Argeliers León, Harold Gramatges.

Jazz latino en concierto:

Chucho Valdés, José María Vitier, Gonzalito Rubalcava y Emiliano Salvador.

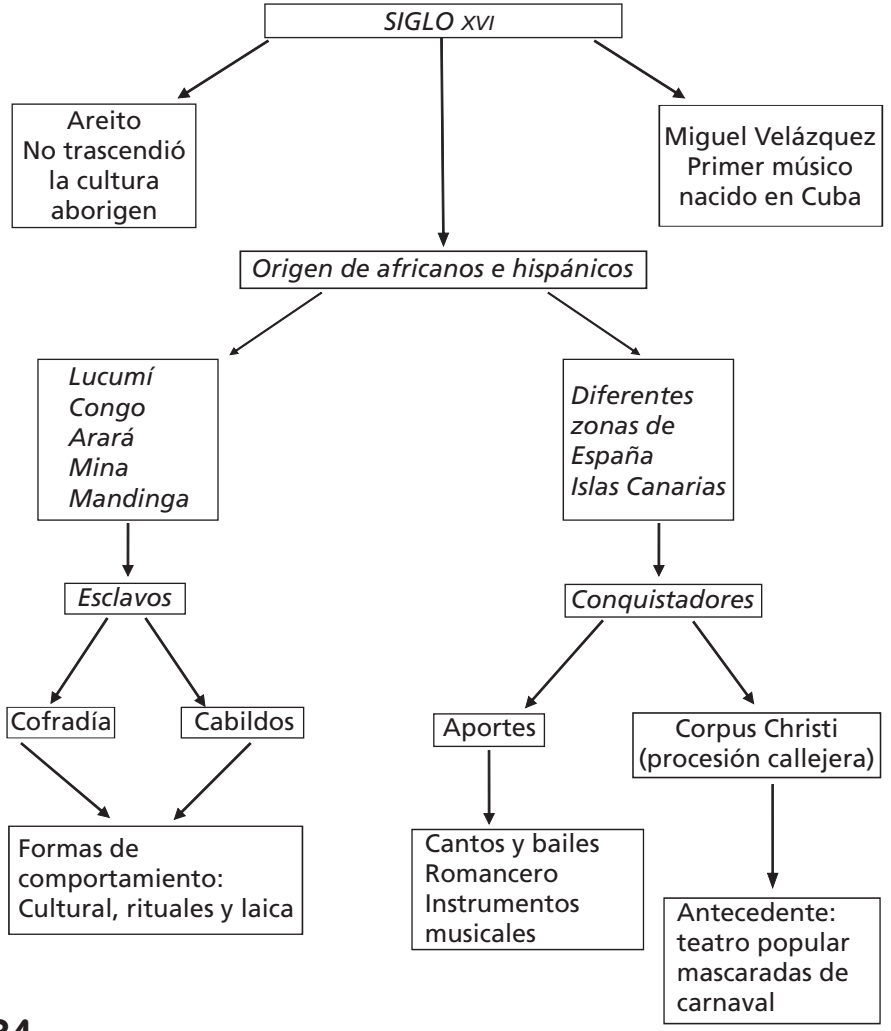
Actividades:

- Observa la programación televisiva durante una semana y selecciona de la música profesional de concierto cuatro obras, especificando el título, nombre del autor y género de cada una, determina:
  - El medio sonoro de cada obra interpretada.
  - El tipo de agrupación.

— Tararea la melodía que más se destaca.
— Marca el diseño rítmico que más te impresionó.

- Escucha la programación radial y determina los distintos tipos de música que se utilizaron, con sus correspondientes títulos, autores y medio sonoro.
- Investiga en tu comunidad sobre figuras representativas de los diferentes tipos y géneros de la música cubana, consigna sus datos biográficos y géneros musicales por los cuales incursionan.

Resúmenes de hechos significativos de la música cubana desde el siglo XVI hasta el XX:



SIGLO XVII

↓

Pobre desarrollo económico
Estancamiento

↓

Surgimiento de lo criollo

↓

Población criolla nacida en Cuba

Mezcla
- *Inmigrantes*
  - *Islas Canarias*
  - *Peninsulares*
- *Mestizaje*
  - *Aborígenes*
  - *y negros*

SIGLO XVIII

↓

Recrudecimiento trata esclavista
Auge plantación azucarera
Estabilización del comercio
Exportaciones

Instrumentos y agrupaciones de procedencia africana

Elementos comunes a las diferentes etnias:

canto alternante entre solo y coro acompañamiento instrumental de membranófonos e idiófonos
Tres tambores metal (agudo, medio, grave)

↓

Yoruba:
cantos y bailes yoruba
conjunto de tambores
conjunto de güiros o chekeré

Bantú, congos o paleros:
expresiones danzarias
Los tambores bantús, tumbadoras, congas, hierro (reja de arado, guataca o cencerro) canto: frases cortas entrecortadas

Carabalí:
originaron sociedades secretas:
abakuá y ñáñigos
Conjunto biankomeko (4 tambores) acompañan a los diablitos además de: un cencerro, dos sonajas y dos palos percutientes

Tumba francesa:
Característica de Oriente.
Revolución de Haití, inmigrantes franceses acompañados de sus esclavos. También negros y mestizos libres.
Cantaban en patois o creóle, en el baile reconstruían formas coreográficas del salón francés.
Acompañamiento de tambores y metales africanos.
Tambor = tumba

Músico cubano en la música religiosa:

Esteban Salas Castro (1725-1803).
Tiene in uencias española e italiana.
Expresa características del Barroco y Clasicismo temprano

Hechos importantes de la cultura artística

↓

Se funda el teatro Coliseo, el primero que tiene el país. Posteriormente llamado Principal

↓

Se funda El Papel Periódico en 1790

SIGLO XIX

Formación y de nición de la conciencia nacional
Cultura: primero criolla → después cubana
Aparición e integración de complejos musicales Nacionales.

Cultura de antecedente Hispánica propició:

Zapateo ↔ *Punto*

Criolla Guajira.
Acompañamiento de cordófonos pulsados.
Estructura literaria: décima o espinela.
Baile: diversos zapateados.
Idiófonos: claves y güiro.

Rumba
Se nutre de

Lo africano:
Percusión.
Alternancia:
coro estribillo.

Lo hispánico:
versi cación en cuartetas y décimas.
Impostación de la voz

Incremento de compositores en *La música de concierto:*
Manuel Saumell
Ignacio Cervantes

Cancionística
Asimiló:
Estilo operístico italiano
La romanza francesa.
Teatro de zarzuela español.

Trova tradicional
José Pepe Sánchez (1856- 1918)
Sindo Garay (1867-1968)
Manuel Corona (1867-1950)
Alberto Villalón (1882-1955)
Rosendo Ruiz (1885-1982)

Primera mitad del siglo XIX:
contradanza
Segunda mitad del siglo XIX:
transformación de la contradanza al danzón.

SIGLO XX

Integración en complejos genéricos
Relación: folclor-música profesional
Influencia norteamericana

Son:
Género vocal instrumental
Formato instrumental:
Sexteto y septeto
Guaracha
Salsa

Danzonete
Danzón cantado
Mambo
Orquesta jazz-band
Chachachá
Charanga típica cubana

Música de concierto
Amadeo Roldán
García Caturla
Grupo:
Renovación Musical.
Década del cuarenta:
Vanguardia Musical Cubana
Décadas sesenta y setenta:
Música contemporánea

Cancionística:
Filin: César Portillo de la Luz
José A. Méndez
Movimiento de la nueva trova:
Silvio Rodríguez
Pablo Milanés
Rock cantado
Rap

Teatro musical cubano:
Zarzuelas cubanas
Gonzalo Roig (1890-1970)
Ernesto Lecuona (1896-1963)

LA CONGA: REFLEJO DE LA IDENTIDAD CUBANA[29]

Autor: Helio Orovio

Si de un género de música cubana se ha escrito poco, no obstante su importancia, es de la conga. El son, el danzón, la rumba; aún el punto guajiro, la canción, la guaracha han sido más afortunados. Distintos investigadores y musicólogos los han hecho objeto de estudio, brindándonos aportes valiosos. Aunque la secular conga cubana no requiere, por cierto, de una defensa "saloniere", pues ella se defiende sola (como aquel personaje cine-radial) en las calles de Cuba, hemos querido traer a este Simposio unas notas, que no pretenden ser exhaustivas, ni por supuesto eruditas, para llamar la atención acerca del hecho innegable de su arraigo y trascendencia dentro de nuestra cultura musical y danzaría.

La conga tiene su origen en las fiestas que celebraban los esclavos africanos, durante el período colonial, en las ocasiones en que les eran permitidas por las autoridades. Esto ocurría como se sabe en la festividad del Corpus, los domingos y, principalmente, el Día de Reyes. Era un suceso musical y social que llenaba de alegría las ciudades cubanas, desbordándose los cantos, toques de tambor y las fabulosas coreografías, en un holgorio que contrastaba con los bailes de salón que la burguesía generaba para su disfrute, y aún con los llamados bailes de cuna, donde se mezclaban, siempre dentro de los moldes impuestos por la cultura dominante, diversos estratos y grupos sociales. La conga por su carácter masivo (sobre todo a partir de la abolición de la esclavitud, en 1880, en que los criollos libres —negros, mulatos y ciertos elementos blancos— la incorporaron al carnaval en ciudades como La Habana, Santiago de Cuba y Güines) fue una manifestación cultural aglutinante que mucho significó en el proceso de forja de lo cubano.

Una crónica de la época señala cómo "los congos eran la nota alegre, reidora", o cómo "impusieron, con sus tambores, su música" y cómo "sus bailes y canciones reinaron en el campo y en

[29] Helio Orovio: *La conga: reflejo de la identidad cubana, en Orientaciones metodológicas. Actividades complementarias,* Ministerio de Educación, 1982, pp. 53-58.

la ciudad". Efectivamente, esos cantos, toques y danzas fueron incorporados, en una interacción facilitada por la característica altamente moldeable de los grupos de origen bantú, a las congas y comparsas de las poblaciones urbanas, brindando un maravilloso espectáculo de arte popular a fines del pasado siglo y principios del actual.

Mientras las orquestas típicas o las charangas a la francesa muestran, como elemento percusivo, el timbal o la paila criolla, junto a una combinación instrumental de procedencia europea, en un camino de asimilación en que van entrando elementos cubanos a la contradanza, proceso que culmina en el danzón, y al tiempo que el son, radicado aún en las zonas montuneras de Oriente, presenta al bongó como percusivo acompañante, la conga expande su instrumental afrocubano, integrado por tumbadoras, quintos, cencerros, rejas de arado, sartenes, campanas y bombóes, en rico arsenal sonoro. Y ya que mencionamos el bombo criollo, base de la orquesta conguera, es oportuno aclarar que no aceptamos la afirmación que remite su origen a una simple mimesis del bombo de las bandas militares españolas. Hemos visto —y oído— un instrumento exactamente igual utilizado por grupos musicales mozambiqueños, que, además -lo han percutido —con mazo en la mano derecha e inflexiones de la palma de la mano izquierda— de igual manera. Por lo que nos inclinamos a pensar que fue de África de donde vino tal percusivo. Debe apuntarse que en la región de Santiago de Cuba el bombo, más achatado, recibe el nombre de "galleta", en graciosa muestra de ingenio popular. A este equipo se le adicionó, con el tiempo, y debido a una natural evolución, un cornetín (con su variante de corneta china en Oriente), y más tarde una o más trompetas, observándose actualmente la presencia del trombón, evidentemente en busca de mayor sonoridad.

Y ya que hemos hecho referencia a las variantes congueras de la región oriental, destacaremos que, en su proceso de desarrollo fueron interviniendo influjos musicales provenientes de Haití, de donde vinieron miles de emigrantes a raíz de la Revolución, estableciéndose aquí desde principios del siglo XIX.

Los tambores bocú, fundamentales en las congas santiagueras, difieren en su forma y uso de las tumbadoras utilizadas en las congas del occidente del país. Algunos de los hierros que se percuten en Oriente son igualmente exclusivos. Y la sonoridad de la trompeta china se encarga de darle el toque de originalidad mayor.

En cuanto a la base rítmica es muy diferente. Las figuras que hacen los tambores, hierros y, sobre todo, el bombo —la folklórica "galleta"— son distintas, con: un carácter más sin-copado. La marcha de los bailadores es igualmente diversa. Formas provenientes de Haití, como la tumba francesa o la tahona, tuvieron que ver en este desarrollo específico.

En otras regiones del país fueron surgiendo, igualmente, características propias en la manera de sonar y danzar. En Camagüey, notoriamente, fueron naciendo congas sui generis, que recorrían sus calles en las festividades populares, especialmente en las tradicionales fiestas de San Juan. Los toques de bombo camagüeyanos son particularmente ricos y peculiares.

Argeliers León ha referido el proceso histórico en que van surgiendo en Cuba formas culturales urbanas. Destaca cómo se origina "una música folklórica determinada por el factor urbano, determinada por la presencia de la ciudad, propia ya. de la ciudad " donde "empieza a incorporarse una música del pueblo humilde de la ciudad". Y en este punto sería oportuno citar, como una prueba más de la fuerza irresistible de esta música, el hecho de que los músicos cultos, como Juan Casamitjana, no hayan podido sustraerse a su influjo y se hayan visto impelidos a llevar al pentagrama —en lo posible— sus notas contagiosas. Carpentier, en su estilo no exento, por supuesto del aliento novelístico, reconstruye el momento: Cierta noche de 1836, hallándose en el café La Venus, el excelente músico catalán Casamitjana (autor de canciones cubanas muy gustadas en Santiago), asistió al paso de una ruidosa comparsa, llevada por las mulatas María de la Luz y María de la O, que iban cantando el cocoyé. En el acto, deslumbrado por la revelación, anotó las coplas y los ritmos, escribiendo una partitura para la Banda del Regimiento de Cataluña. Días después, estrenaba su obra en la retreta, ante el escándalo de la "gente

distinguida". Pero ya los aplausos del público popular llenaban la plaza, dejando sin efecto las muecas de los currutacos.

El mismo Carpentier expresa, en su insuperado libro sobre La Música en Cuba, cómo la conga, con su característica estructura, penetró la contradanza desde mediados del siglo XIX, permeándola de su gracia rítmica. Ejemplifica su aserto con una contradanza: Tu madre es conga, analizándola en su composición rítmica. Por nuestra parte, quisiéramos destacar la relación evidente entre la conga y la rumba, especialmente en la modalidad de la columbia, donde es notable el influjo de aquella, sin soslayar la circunstancia de que el fenómeno columbiano tiene su origen en una zona de alto poblamiento congo: la llanura de Colón, al este de Matanzas.

Volviendo al hecho histórico, la conga, que había sentado sus raíces en el ámbito carnavalesco, desde la terminación de la esclavitud hasta su supresión, en 1913, por el gobierno de Menocal, por motivos políticos, reinicia un período de vigencia gracias a su introducción precisamente en el mundo de la política. Su fuerza musical, su poder aglutinante en el plano danzario colectivo, fueron utilizados por el Partido Liberal en su lucha, que incluso llegó a la violencia armada, contra el régimen menocalista. La chambelona, la inmortal conga traída en 1917, de tierras villareñas por Rigoberto Leyva, al frente de una murga de quintos, tumbadoras, cencerros, fue seguida por las masas liberales como un himno.

Por otro lado, el ritmo de la conga movía los pasos de miles de bailadores en fiestas tradicionales como las charangas de Bejucal, las parrandas de Remedios, los cabildos de Regla, con sus representaciones danzarías de enorme colorido, que hicieron decir a Alejo Carpentier que "más que marcha colectiva, eran ballet ambulante".[30] Y los compositores cultos seguían sin poder sustraerse a su influjo. Amadeo Roldan y Alejandro García Caturla, por citar dos ejemplos mayores, explotaron sus posibilidades expresivas en obras que alcanzaron categoría universal.

A partir de 1928, la conga cubana halla su consagración internacional. Elíseo Grenet la introduce en París, donde causa furor

[30] Rogelio Martínez Furé: *Diálogos imaginarios,* La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1979, pp. 177-178.

desplazando —en compañía del son— nada menos que al jazz y al tango. Más tarde irrumpe en Nueva York, y de ahí — sin que pudiera evitarse su adulteración comercialista— a través del disco, el cine, la radio, se difunde al mundo entero, El estremecimiento que causó este género musical y danzario fue enorme. Congas como Uno, dos y tres, de Rafael Ortiz, alcanzaron fama mundial.

Luego del triunfo de la Revolución cubana, cuando una nueva sociedad comienza a generar nuevas maneras y nuevos contenidos culturales, y podía pensarse en una cristalización de la conga, al igual que otros géneros musicales nuestros, convertida quizás en archivo, o pieza de museo, en objeto de estudio museográfico o concierto didáctico, irrumpe el ritmo del mozambique, construido por un percusionista y compositor popular, Pedro Izquierdo, llamado "Pello el Afrocán" , precisamente sobre la estructura musical y danzaría de la conga, mezclada a formas de raíz yoruba e incluso de la samba brasileña, en ingeniosa simbiosis de elementos enlazados por su origen.

Seguía vigente la conga, con su arsenal instrumentístico, en nuestra historia musical. Lo moderno le daba cabida, haciendo concluir a Rogelio Martínez Furé que:

La. ascensión social del tambor es un reflejo de la de negros y mulatos. Hoy no se concibe música cubana moderna donde no resuenen los golpes pausados o encendidos de sus parches (...) haciendo hervir la sangre en congas (...) El tambor es el rey de nuestros instrumentos musicales. Pero ha sido largo el camino; largo y difícil.[31]

Hoy, mucho de la música y del baile presentes en nuestro ámbito popular procede de la conga. Cuando una orquesta como la Monumental entona El paraguas, cuando el grupo Los Reyes 73 interpreta el folklórico Cirilo y Clara, cuando la Ritmo Oriental enardece a los bailadores más jóvenes con El ritmo te está llamando, y el grupo Iraquere nos regala el excelente Aguanile. estamos ni más ni menos que frente a la inmortal conga cubana. Un compositor adscripto al canto nuevo como Pedro Luis Ferrer, elabora con elementos contemporáneos una conga, que se populariza

[31] *Ibidem,* pp. 177-178.

bajo el título de Operación sitio, sirviendo de tema a un programa de televisión. En reciente entrevista, Enrique Jorrín señalaba que muchos bailadores, hoy, cuando creen estar ante un ritmo moderno, lo que están bailando es la secular conga cubana.

Indudablemente, como género, la conga es fundamental dentro del proceso histórico de la música cubana, como estructura danzaria, por su carácter masivo, general, popular, su riqueza de movimientos poliarticulados , manifestación del genio colectivo, tanto en su forma procesional reflejada en los primigenios círculos e hileras como en su proyección individual, por su vigencia y trascendencia, sin olvidar la importancia del danzón, el son o la rumba, es de los bailes nacionales cubanos el que mejor expresa nuestra identidad.

ACERCA DE LA BANDA SONORA EN LOS AUDIOVISUALES EDUCATIVOS [32]

Autora: Dr. C. Paula M. Sánchez Ortega*

Resumen: en esta ponencia se valora el papel de la música en el contexto del mundo sonoro durante el desarrollo de la humanidad y su presencia en los medios de difusión masiva: radio, cine y televisión.

Se caracteriza sucintamente la música en la radio, el cine y la televisión, se valoran los medios expresivos de cada uno y se explica la utilización de la música en los audiovisuales, a partir de sus funciones y utilización.

Se retoma el concepto de banda sonora del cine y se valora su uso en la televisión educativa, teniendo en cuenta los elementos que la conforman.

Finalmente se considera dónde y cuándo utilizar la música, los sonidos, ruidos y silencios en la programación televisiva.

PALAVRAS-CHAVE: Banda sonora, banda sonora original, televisión educativa,
clase con apoyo audiovisual, teleprofesor, audiovisual, teleclase.

[32] Paula María Sánchez Ortega: *Educación Artística I. Selección de lecturas,* Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2011, pp. 53-66.

ACERCA DE LA BANDA SONORA EN LOS AUDIOVISUALES EDUCATIVOS

En la actualidad el mundo sonoro que rodea al humano tiene una especial relevancia, nos relacionamos con nuestro entorno sonoro por múltiples vías, desde los sonidos propios de la naturaleza hasta las sonoridades de los objetos; toda la riqueza de sonidos que se producen en las viviendas durante la propia vida cotidiana; los sonidos de la calle; cada cuadra tiene una sonoridad particular, tiene que ver con las casas, la actuación de las personas, la música y la programación radial y televisiva que escuchan, la existencia de centros de trabajo, de recreación, entre otro factores.

Como parte de esta realidad sonora la música ocupa un lugar privilegiado, es una vía de disfrute, de expresión artística, y de acompañante de una buena parte de las actividades que realiza el individuo cotidianamente, de ahí su importancia y trascendencia. Si analizamos su evolución a través de la historia, observaremos que, desde la época primitiva hasta la actualidad, ha estado profundamente relacionada con la vida misma de la sociedad, por su gran poder de comunicación y contagio.

En las etapas tempranas de la sociedad los hombres y mujeres se reunían para la realización de sus ritos mágicos religiosos, sus actos funerarios y recreativos, entre otras actividades. En la Edad Media los hombres cantaban en los oficios religiosos de la iglesia católica y los restantes escuchaban. En la calle se observaban y escuchaban a los juglares, saltimbanquis, estos en ocasiones junto a los trovadores y troveros llevaban su poesía y su música hasta los salones de los castillos feudales.

El concierto como vía de disfrute para la aristocracia comienza a concebirse en estas pequeñas salas, se fue desarrollando a través del tiempo y devino en la llamada música de cámara, que aún hoy goza de gran aceptación.

Con el advenimiento de los grandes teatros y la figura relevante del intérprete solista, esencialmente en el siglo XIX, el público dedica parte de su tiempo a la participación en estos conciertos como oyente o espectador.

Al surgir la radio, la televisión, el cine, la computadora y los adelantos de las nuevas tecnologías de la electrónica, el ciudadano puede

disfrutar de las músicas del mundo desde su propia casa o en cualquier lugar en que este se encuentre, sin asistir específicamente a una sala de concierto. Está permanentemente influenciado e inundado de músicas diferentes, aún sin proponérselo.

La música forma parte del lenguaje radial, televisivo y cinematográfico, por tanto, es una tremenda vía de consumo, al ser escuchada por el ciudadano de forma consciente o inconscientemente. Esta actividad va condicionando el gusto sonoro musical, de los sentimientos y emociones de las personas vinculado directamente con la adquisición de valores universales de la humanidad.

La llamada música contemporánea identificada para algunos como la música clásica o de concierto en un período del siglo xx, solo brinda una parte de la realidad sonora actual. La música contemporánea y postmoderna que rodea al ciudadano como: el rock, el hip hop, el rap, el beat, el reggaetón la música sinfónica, la música de escena, los grandes espectáculos musicales que se transmiten por la televisión entre otras vías, es consumida por lo diferentes públicos. En este sentido se van orientando los oídos de los oyentes para formar parte del "nuevo paisaje sonoro" (Schafer, p. 9) de la vida contemporánea.

Esta es una etapa de polución sonora "el nuevo educador musical estimula los sonidos salubres a la vida humana y arremete contra los hostiles a ella" (*Ibidem*. p.17).

La radio como medio de comunicación se vale de la voz, la música y los efectos especiales. Con estos elementos se realizan cortinas, spot, transiciones, entre otras realizaciones. Las voces de actores, narradores, locutores tienen la función de describir hechos, situaciones, novelas, obras de teatro.

Favorece la creatividad del oyente, que puede dar rinda suelta a su imaginación según la descripción que le brinden en la obra radiofónica. La radio crea una situación personal entre los oyentes y los que hacen el programa.

El tono de muchos programas es coloquial, como de conversación, incluso se pueden establecer diálogos telefónicos, a los que tienen acceso miles de personas, la música se divulga con mucha facilidad pues esta es concebida para escuchar.

La radio es un excelente vehículo para difundir músicas para distintos tipos de oyentes, tanto por medio de programas especializados de música propiamente, o como ilustración o apoyo de determinadas situaciones o personajes en un programa.

La televisión tiene dos medios expresivos esenciales: el sonido y la imagen, permite la comunicación inmediata e instantánea con el espectador, esa es una gran diferencia con el cine, desde su surgimiento en la década del cincuenta, se ha perfeccionado notablemente. Su lenguaje estético difiere del de la radio, por el papel determinante de la imagen.

Desde sus inicios la televisión además de entretener se ha utilizado con fines educacionales, en distintos países: para alfabetizar, elevación del nivel escolar o seguimiento, la superación postgraduada y la educación a distancia. También en la producción de modelos educativos para la población en las áreas de la salud, la medicina, la electrónica, la tecnología, entre otras ramas del saber.

Aunque a nivel de análisis se diferencia marcadamente la programación comercial y la educativa, existe diversidad de materiales audiovisuales que son comerciales, recreativos y educativos a la vez, que pueden ser parte o no de un programa curricular.

1. APRENDIZAJE MUSICAL RADIO, TELEVISIÓN Y CINE

   Entre los primeros países que utilizaron la radio con fines didácticos desde las décadas del cuarenta y cincuenta podemos mencionar a Inglaterra, la extinguida Unión Soviética y Estados Unidos.

   Desde entonces a nivel internacional, han existido múltiples propuestas de materiales didácticos audiovisuales, que aún tienen vigencia, entre ellos Pedro y el lobo de Sergio Prokófiev; La guía orquestal de la juventud de Benjamín Britten; la colección La mota de polvo, por un equipo de autores españoles, La música y la orquestación, (Saxo y Píccolo) de André Pop, que fue Gran Premio de la Academia del disco francés en 1969. Existen diversidad de audiocintas y videos con fines educativos en distintos países latinoamericanos, por ejemplo, los materiales mexicanos titulados: Canciones para niños; Cantemos juntos, Bartolo y la música.

Merece mención aparte la producción de Walt Disney con la utilización de música de excelente calidad y valor universal apoyando las imágenes de sus animados, cuentos y sus films Fantasía 1 y 2, Cenicienta entre otros no menos importantes.

Asimismo, con el desarrollo de la tecnología los programas radiales y televisivos pueden ser grabados en casete, videocasete o disco compacto, que facilitan notablemente la difusión de la obra y el trabajo del educador, guardando una calidad óptima en los ejemplos musicales.

Entre los hechos más significativos de la experiencia cubana, vale mencionar que desde finales de la década del veinte, del pasado siglo, en una Emisora Radial que existía en la empresa telefónica: Cuban Telephone Company, se transmitían conciertos. En décadas posteriores se realizaban conciertos didácticos, dando a conocer la música de concierto de actualidad en ese momento tanto nacional como internacional.

En el primer quinquenio de la década del sesenta, aproximadamente se impartió Apreciación Musical por televisión, que correspondía a un programa curricular. Paralelamente existía una publicación titulada Lecciones para todos. Apreciación musical. Esta sección tuvo una vida muy efímera.

A partir del año 1974 comienzan a impartirse por radio, clases de Educación Musical y Danzaria de preescolar (6to. año) a 4to grados, de la escuela primaria general. Esta programación se fue mejorando y en el año 1989 se extiende hasta 6to grado.

En ese mismo año se introduce en la Enseñanza Media, en séptimo grado, pero sin la utilización del radio, sino con un stop de audiciones y grabadoras para ser utilizados por los profesores de Educación Musical.

A finales de la década del noventa se crea la sección televisiva Universidad para Todos, que entre la diversidad de cursos que televisan se incluyen dos relativos a la música: Historia y apreciación de la música y Música y músicos cubanos, dirigidos a la población en general.

Existe una emisora especializada CMBF Radio Musical Nacional que transmite música profesional de concierto, (culta, clásica) que dentro de su programación se cuentan con programas

destinados a escuelas de música y otras escuelas de arte, así como otros que tienen un enfoque educativo recreativo para la población en general. Su programación está destinada a difundir la música universal y cubana.

En el año 2001 se comienza a impartir clases de algunas materias del currículo obligatorio de la escuela general y otros con temas de prolongación del proceso educativo o extracurricular. Entre otras materias se comienzan a impartir clases de Educación Musical y Educación Plástica con emisión televisiva, esta ocupa una parte de la clase que imparte el maestro del aula, y también teleclases en otras asignaturas. Comúnmente se generaliza con este último nombre.

Por supuesto todas estas experiencias han requerido la evaluación del impacto que produce en el alumno, oyente o espectador. Se ha realizado un estudio comparativo del uso de la radio, el video casete, el tocadiscos y la televisión en función del desarrollo auditivo, intelectual y musical de los usuarios. La utilización de cualquiera de estos medios requiere un análisis de las necesidades materiales y el costo económico, que implica la realización de un proyecto de este tipo.

2. LA TELEVISIÓN Y LA RADIO COMO MEDIOS DE ENSEÑANZA

La televisión como medio de enseñanza puede utilizarse desde dos puntos de vista: en un sentido estrecho como sustituto del maestro en su totalidad, como ahorro de los recursos humanos y de apoyo a la labor pedagógica del maestro, entonces, en ambos casos, su utilización estará dada de acuerdo con las necesidades del contenido, los objetivos del aprendizaje y lo que no pueden garantizar otros tipos de medios. En ambos casos se rigen por programas de estudios correspondientes a un nivel y tipo de enseñanza determinado.

La televisión en la educación en sentido amplio resulta un medio eficaz para educar a las masas desde un enfoque cultural, estético, artístico y de entretenimiento. Puede ocupar un lugar preferencial en la utilización del tiempo libre del ciudadano e influir en el trabajo comunitario.

3. LA TELEVISIÓN MEDIO DE COMUNICACIÓN DE MASAS

Vicente Gonzáles Castro, especialista en medios audiovisuales y autor de varios libros al respecto, expone algunas ideas sobre las "Posibilidades de la televisión como medio de comunicación de masas" (Gonzáles Castro, 1986; 2), entre ellas:

- La televisión puede llegar a muchos lugares a la vez, al mismo tiempo en que se produce la emisión o la transmisión de un material grabado con anterioridad, a precios muy bajos.
- Sirve como instrumento de observación indirecta. Y de auto observación en especialidades como pedagogía, sociología, medicina, artes.
- Visión colectiva de ciertos fenómenos y procesos.
- Dada la gran cantidad de información y estímulos, muchas veces simultáneos, facilitan al maestro sintetizar las informaciones, tanto que los contenidos de una clase de dos horas pueden reducirse a 25 minutos.
- Las posibilidades expresivas del sonido y la imagen combinados en la televisión.
- Constituye un peligro en ocasiones, pues imágenes muy bien logradas técnicamente, pero en el proceso de montaje de las imágenes, tomas de cámara lenta, inserciones en el tiempo con tomas del pasado o del futuro pueden conllevar a una interpretación falsa de la realidad, a pesar de que se alaba y reconoce el carácter realista de la TV.

4. LA MÚSICA EN LOS AUDIOVISUALES

En la Edad Media se utilizó muy poco la música como reforzamiento dramático del drama litúrgico y del teatro trágico. En los siglos XV y XVI aparecen las primeras muestras de ambientación musical aplicada a la escena teatral, antes del principio de la tragedia, se interpretaba un concierto de voces e instrumentos, con la intención de anunciar el carácter de la fábula que se iba a representar. La música ayudaba a crear la atmósfera anímica necesaria para alcanzar un efecto dramático en el espectador. (Ver: Beltrán Moner, 1984. p. 5). Durante el romanticismo, en el Siglo XIX, en la

ópera se utiliza la música como vía para lograr situaciones emocionales específicas.

El músico y compositor alemán Richard Wagner es un fiel exponente de la utilización de la música para alcanzar situaciones emotivas en sus óperas. Introduce el motivo conductor o leitmotiv, en el que cada personaje tiene un tema musical definido que lo identifica. Este tema sufre variaciones en correspondencia con las acciones que realiza el personaje y su estado de ánimo según la dramaturgia.1

La música ha acompañado al cine desde su surgimiento, fue una solución para "hacer menos silencioso el nuevo arte silente, y por otra sirvió a los productores para comprender que constituía un poderoso recurso al servicio de la dramaturgia" (Castro Gómez, A, 1895, p,3). Sin embargo, no surge como una necesidad artística sino para disminuir el ruido que generaba el aparato de proyección.

Tomó importancia el papel del pianista acompañante de las imágenes que se proyectaban, teniendo en cuenta el argumento, improvisaba temas u obras y tocaba piezas del repertorio de diferentes regiones del mundo, especialmente la música de occidente. Se fue creando una relación humana y artística que mediaba entre las imágenes y el espectador. En algunas salas se ubicaban pianolas.

Más tarde se incorporaron orquestas o pequeños conjuntos instrumentales, según la relevancia de la sala de proyecciones, para la interpretación de obras que acompañaban las imágenes: selecciones de óperas, operetas, piezas populares y arreglos de obras clásicas.

"El pianista solitario" es descrito por Alejo Carpentier (1989, p. 148). "En el acto sus dedos ingeniosos buscaban el trozo adecuado para acompañar la escena, tocando el Fox Hindustan cuando el sultán aparecía entre dos verdugos, o atacando furiosamente el final de la obertura Guillermo Tell, cuando los vaqueros emprendían la persecución de Hany Carey o Tom Mix".

1. Leitmotiv. En la música, el Leitmotiv por lo general es una melodía o secuencia tonal corta y característica, recurrente

a lo largo de una obra, sea cantada (como la ópera) o instrumental (como una sinfonía). Por asociación, se le identifica con un determinado contenido poético, y hace referencia a él cada vez que aparece. Así, una determinada melodía puede simbolizar a un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento.

En: http://es.wikipedia.org/wiki/Leitmotiv"

Según la cultura del ejecutante, la escena de amor recibía el acompañamiento de Sueño de Amor de F. Liszt o de un vals romántico, la escena de suspenso o de terror, era apoyada con trémolos sombríos o vertiginosas escalas cromáticas, oportunamente se incluían marchas fúnebres, de esponsales, de soldaditos de plomo. (*Ibidem*)

En las grandes producciones junto a los rollos del film se incluía la partitura musical para que la orquesta la interpretara. Lógicamente la sincronización y la interpretación en relación con las imágenes era muy difícil de lograr. "La primera partitura escrita especialmente para una película y prevista para ser ejecutada sincrónicamente con la proyección fue hecha para el film "Capullos rotos" producida por David Ward Griffith" en 1920. (*Ibidem*)

En las décadas del treinta y cuarenta se realizaron múltiples producciones con canciones, o musicales completamente, también con bailes o solos de baile. Los compositores comenzaron a crear músicas para películas. En 1927 con la película El Cantante de Jazz, se inserta la grabación de la música a la cinta que contiene el film. Se han realizado múltiples producciones que han hecho historia, no solo por la obra cinematográfica en sí, sino por la calidad y belleza de la música que forma parte de su banda sonora. Se han convertido en clásicos de la música para cine, ejemplos tales como: Candilejas de Charles Chaplin, Nuestros Años felices, de Sídney Pollack, Lo que el viento se llevó de Víctor Fleming, Casablanca de Michel Curtiz.

Aunque en el cine sonoro se le incorpora la banda sonora, se acompañaba la imagen con música del principio al fin utilizando obras de grandes compositores que no se correspondían

con la dramaturgia. Para superar esta dificultad se fueron relacionando acciones de la dramaturgia con músicas específicas. Lo que trajo como consecuencia que el tratamiento de la música se fue estereotipando y así se relacionaba, por ejemplo, La canción de cuna de Brahms para representar el sueño, la Marcha nupcial de Mendelsshon para las bodas, entre otros.

La influencia de las grandes obras sinfónicas del Romanticismo perduró hasta los años 30, con su gran carga emocional y expresiva. La música se seleccionaba de los archivos musicales existentes, que eran obras creadas para otros fines o ideas estéticas.

El compositor Max Steiner, discípulo de Gustav Mahler en Viena, transformó el papel de la música en la historia del cine, hizo una partitura original totalmente sincronizada con la imagen en la película Kin Kong en 1933. Desde entonces las bandas sonoras tienen tremenda importancia, y se crean en función de la dramaturgia de la película.2

En los años cincuenta y sesenta el estilo cambia debido a la influencia del jazz en la música sinfónica y el auge de la música llamada ligera, por otra parte, no se utiliza con la fuerza anterior el leitmotiv y comenzó un mejoramiento técnico creciente de los sistemas de grabación sonora En esta década los compositores comienzan a escribir temas y canciones para ser editadas por discos y venderlas al público. La música pop toma fuerza surgen cantantes como Elvis Presley y los Beatles que hicieron películas con sus interpretaciones y se vendieron millones de copias en el mundo entero.

2. Banda sonora original." De esta manera, y con las influencias predominantes de la música y el sonido, las grandes compañías del cine se lanzaron a una producción desenfrenada de películas con canciones, musicales completamente e incluso con baile o sólo de baile. El público se volvía loco por la novedad, Pero además existía otra explicación: aunque desde muy pronto se crearon sistemas de doblaje, estos eran caros y laboriosos y Hollywood no se podía permitir perder a los clientes extranjeros con su fuerte inyección de

ingresos. Así y para no perder al público que no entendía inglés, en un principio, y hasta que el doblaje se perfeccionó y abarató, las películas musicales fueron las más lucrativas. Desde aquí hasta "Cantando bajo la lluvia", en la época de la cumbre de la Comedia musical americana, todo fueron ganancias." Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/Banda_Sonora_Original.

Con la invención del sintetizador y la música electrónica se ampliaron las posibilidades sonoras y la creación de múltiples efectos especiales, los compositores escriben indistintamente su música, por la vía tradicional o por partituras electrónicas.

Los méritos de una partitura para cine están determinados por sus servicios funcionales en relación con la dramaturgia, más que por su calidad como pieza musical en sí misma.

La música creada para una película no es una pieza de concierto, sino un elemento funcional cuya razón de ser no es complacer estéticamente a un auditorio, sino servir como apoyo por su expresividad al relato cinematográfico" Ob.Cit.

A pesar de las ideas expresadas en la cita anterior, no puede perderse de vista que toda música que se utilice en un audiovisual tiene que poseer altos valores estéticos, artísticos y culturales pues influye educativamente en la formación del perceptor, es decir de los públicos en general.

En la actualidad las Bandas Sonoras originales tienen su propia estética y entidad, han tomado mucha importancia con altos niveles de aceptación por parte del público, se comercializan y difunden en diversos formatos. Contienen las canciones o músicas del film, que tienen un mensaje artístico independientemente de este. Se editan desde distintos criterios de clasificación, pueden compilarse por autor, por temas de películas o por géneros entre otras variantes. Tanto las películas como la programación de la radio y la televisión son medios eficaces para la difusión de la música. En la actualidad la mayor parte de las familias en el mundo entero poseen algún medio audiovisual que les permite escuchar música y/u observar programación con la inclusión de la música y los sonidos.

5. LOS MEDIOS EXPRESIVOS EN LA RADIO, LA TELEVISIÓN Y EL CINE

Radio: voz, música y efectos especiales.
Televisión: sonido (voz, música, efectos especiales) e imagen, dos medios expresivos esenciales.
Cine: sonido (voz, música, efectos especiales) e imagen. El sonido desde su surgimiento ha sido "un poderoso recurso al servicio de la dramaturgia" (Castro Gómez, 1999, p, 3).
A manera de concreción pudiera resumirse que en los diferentes medios audiovisuales se utiliza la música:

- Incidental que destaca lo que ocurre en la imagen y refuerza la acción de sugestión sobre el espectador–oyente.
- Prepara al espectador oyente para lo que va a ocurrir.
- Contribuye a la comunicación de las emociones internas de los personajes.
- Influye poderosamente en los sentimientos y emociones del espectador oyente.
- "Cuando se presenta como tema del personaje, trasmite al espectador la psicología del mismo. Su mundo interior." (Castro Gómez, 1995, p, 4)
- Como elemento unificador en la trama.
- Incluye el silencio propiamente, tanto en una obra musical, como en una descripción sonora o efecto sonoro determinado. El silencio tiene un alto valor expresivo en un contexto determinado.
- El silencio puede ser una vía de expresión dramática independiente de la música.

Teniendo en cuenta los criterios de diferentes especialistas sobre la función de la música en los audiovisuales, pueden resumirse en que el valor de una música para la radio, el cine o la televisión está determinado por sus niveles funcionales en relación con la dramaturgia y sirve de apoyo al relato cinematográfico. Todo lo cual no le resta en lo más mínimo su valor estético y artístico. Este enfoque también se considera importante en la producción de audiovisuales educativos.

6. BANDA SONORA

Es válido el término "Banda Sonora" utilizado en el cine y en ocasiones en la televisión. Se define como "música incorporada a la banda de sonido de una cinta, o ejecutada como acompañamiento de películas mudas. Normalmente, subraya el título principal y los créditos de una película, mientras que la música incidental se usa a lo largo del film con propósitos dramáticos. Las bandas sonoras también contienen música en directo, justificada en la imagen por la presencia de aparatos de radio, tocadiscos o músicos en vivo. "(Biblioteca de Consulta Microsoft. Encarta 2006).

Se le llama Banda Sonora Original (BSO) en inglés Original Sound Track (O.S.T) al "conjunto de palabras, sonidos y música que acompaña a una película." "…Desde el punto de vista musical: se entiende como banda sonora original a aquella música tanto vocal como instrumental compuesta expresamente para una película, cumpliendo como función la de potenciar aquellas emociones que las imágenes por sí solas no son capaces de expresar."

(http//wikipedia.org/wiki/B.S.O.) Puede citarse un ejemplo famoso las músicas de John Williams en Tiburón y en La Guerra de las Galaxias.

Con una visión más integral los componentes que la conforman son: música, diálogos, ruidos o efectos sonoros, música incidental (música para ilustrar un hecho, situación o personaje), música en directo (música emitida por aparatos de radio, tocadiscos, grabadoras o músicos en vivo) o de acompañamiento y silencios. Estos últimos, como parte de la música y de nuestra realidad, también se incluyen en la banda sonora, en determinados momentos pueden producir una fuerte carga emocional Todos estos elementos utilizados en el momento oportuno de una teleclase, clase con apoyo audiovisual o programa educativo en general contribuirán en buena medida a la elevación de la calidad del audiovisual.

La televisión educativa considerada como una especialización en la producción televisiva, requiere una dramaturgia

particular, en relación con los objetivos y el contenido a tratar, y la utilización óptima de los medios y recursos expresivos de este medio audiovisual.

El dominio de los componentes de la banda sonora por parte de los teleprofesores y guionistas de programas educativos, facilitará el trabajo de equipo que debe realizarse en un programa entre el director, el diseñador de la banda sonora, el editor, el compositor, si es que existiera, el musicalizador, entre otros, para diseñar "la selección, montaje, sincronización y efectos especiales sonoros que se incorporan a la obra". (Beltrán Moner, 1984, p, 1)

La selección de la música en sentido general, ya sea grabada o compuesta especialmente para un programa, los ruidos y los efectos sonoros deben corresponderse con la temática abordada, el objetivo rector que debe cumplirse y el clímax o momento culminante del programa. También tener en cuenta las secciones diferentes que puedan presentarse. Y el tema para la identificación de un programa o asignatura en particular, entre otros elementos.

Para responsabilizarse con este tipo de trabajo y tener un criterio selectivo sobre qué elegir y en qué momento debe insertarse en la dramaturgia del programa, es imprescindible el conocimiento sobre el tratamiento de la voz humana y las características de los tipos de voces ideales para la locución en la radio y la televisión, así como de las cualidades de los sonidos y de los medios expresivos de la música o del lenguaje musical.

7. LA VOZ Y LOS DIÁLOGOS

La voz tanto la voz del conductor, como de los personajes que participan en los diálogos requieren una atención aparte, pues en la locución se debe lograr una emisión de voz adecuada, (redonda o cubierta) que incluye: proyección vocal, utilización correcta de los resonadores, la respiración costodiafragmática, una buena articulación y dicción. Esta última debe ser clara y precisa, pronunciar claro y a una velocidad moderada, es decir ni rápido ni lento, generalmente se le asocia con el ritmo del habla.

Una buena respiración requiere una adecuada dosificación del aire en el ataque, continuidad y final de cada oración, frase o párrafo que se interprete.

La búsqueda del tono central o fundamental, de forma tal que las cuerdas vocales trabajen y salga la voz sin ningún tipo de esfuerzo y con una intensidad que no se sienta molestias al hablar. Este tono central es individual cada persona debe buscar el suyo de acuerdo con sus cuerdas vocales y línea de emisión, en ella es donde se debe hablar normalmente. Las propias cuerdas vocales indicarán cual es el tono o altura en que se debe hablar.

La expresión oral se realizará entonces, con un tono natural, y el énfasis, la entonación y la emotividad que reclame la dramaturgia. Debe tenerse en cuenta: "primero pleno dominio de lo que vamos a exponer; segundo, tener dominio absoluto de nuestra voz: tono adecuado, intensidad indispensable, respiración controlada" (Guevara ,1984,p,76)

8. LOS RUIDOS Y EFECTOS ESPECIALES

Todos los sonidos, incluyendo los ruidos, pueden ser observados y analizados a partir de sus cualidades o parámetros: altura, duración, intensidad y timbre. Teniendo en cuenta estas cualidades podrá realizarse la búsqueda y selección de los distintos efectos que pudieran necesitarse en momentos determinados en función de la dramaturgia.

9. LOS MEDIOS EXPRESIVOS DEL LENGUAJE MUSICAL

Ya hablando de música propiamente, como manifestación artística, debe partirse de sus dos elementos esenciales el ritmo y la melodía y a continuación los restantes medios expresivos de este lenguaje musical como: dinámica, tempo o aire, metrorritmo o compás, medio sonoro, tonalidad, textura, forma, armonía y en sentido más general la factura de la obra. Según el tratamiento que les conceda el compositor a estos medios expresivos, se obtendrá diferentes tipos de música con funciones diferentes, que en el contexto audiovisual puede comunicar mensajes diversos como: sentimientos, descripción

de cosas, hechos, situaciones, o de ambientes naturales. Una obra o fragmento musical afecta emocionalmente a la persona que la escucha, produciendo tristeza, melancolía, alegría, temor, pasión. También puede sugerir imágenes mentales de la realidad paisajes, lluvia, viento, momentos como amanecer o atardecer, etcétera.

El hombre en su relación con la música y el mundo sonoro en general necesita conocer y comprender su sistema conceptual más general a fin de poder interactuar con la música desde distintos contextos.

Los medios expresivos del lenguaje musical son aquellos elementos que, organizados y relacionados en el propio contenido, con una forma particular actúan como mediadores o enlace en la cadena comunicativa y facilitan la comprensión y apreciación del lenguaje musical. Los medios expresivos en una obra influyen poderosamente en la esfera afectiva de la personalidad y en la formación de valores universales. Al igual que la pintura, la literatura, la danza o cualquier otra manifestación artística; la música posee sus propios medios expresivos, los cuales van a interactuar con los recursos propios de la televisión o el cine. Algunos de ellos son comunes como el ritmo, que también está presente en las restantes manifestaciones artísticas, pero está condicionado por las características o referentes del propio medio audiovisual.

El ritmo en cualquier manifestación y en el audiovisual debe entenderse como un orden o regularidad en la sucesión de las cosas, ya sean sonidos, sílabas, latidos, imágenes, en el movimiento de la cámara, la relación del día y la noche, la respiración humana. Existe una sucesión y alternancia de una manera periódica en el verso, en la frase musical, en las imágenes. La melodía representa una idea musical conformada por varios sonidos que varían en altura y duración. Está muy relacionada con el ritmo. Su extensión puede ser amplia o estrecha y su movimiento por grados conjuntos, intervalos pequeños y saltos.

La organización de las diferentes alturas conforma el modo y el sistema musical. Históricamente, los distintos pueblos han

manifestado diferentes modos o sistemas musicales, en este sentido una buena parte de la música de distintas regiones del mundo se desenvuelve en los modos: mayor y menor, es decir, en un pensamiento tonal armónico. Asimismo, existen diferentes sistemas, entre ellos; tonal, modal, pentáfono, exáfono y atonal.

En relación con la melodía y el ritmo se organizan los restantes medios expresivos en el contexto de la obra musical o efectos, que todos en su conjunto influyen en los estados anímicos del oyente espectador por ejemplo para:

- Reflejar alegría, amor, cordialidad, tranquilidad deben utilizarse instrumentos que tengan su timbre claro como el violín y la viola, que se desenvuelvan en un registro medio y agudo; en una tonalidad o modo Mayor; una textura homófona donde se destaque el fraseo melódico; una orquestación y armonía sencilla o simple; tempo o movimiento andante o moderado y un ritmo regular y constante.
- Reflejar maldad, envidia, crueldad, celos; el timbre debe ser opaco y oscuro, algunos aerófonos en tesitura grave como el violonchelo y el contrabajo; el registro medio o grave; la tonalidad o modo menor o atonal; fraseo y ritmo irregular; tempo o movimiento lento; orquestación y armonía simple o sencilla.
- Reflejar pasión, valor, grandeza, orgullo, deben utilizarse instrumentos de timbre claros, brillante como la flauta y el flautín, el clarinete y la celesta; el registro medio o agudo; la tonalidad o el modo mayor; textura homófona con fraseo melódico grandioso; la orquestación llena y majestuosa y el ritmo regular y constante.
- Reflejar violencia, horror, temor, excitación se utilizarán timbres claros e incisivos de instrumentos aerófonos de metal. El xilófono y el piano; en los tres registros: agudo, medio y grave; tonalidad o modo atonal; el fraseo irregular; textura polifónica; tempo o movimiento rápido; ritmo destacado e irregular.

10. FUNCIONES DE LA MÚSICA EN UN AUDIOVISUAL

Gramatical: Se sitúan fragmentos de música para separar secciones o textos, para pasar de un asunto a otro.

Expresiva o subjetiva: provoca climas emocionales específicos. Esta es la función principal de la música, sonidos, silencios y ruidos. Influye en el estado emocional de las personas puede producir tristeza, melancolía, alegría, temor, pasión.

Puede expresar aspectos subjetivos de un hecho, situación o personaje. Apoya "una situación emocional concreta, creando el ambiente anímico que no es posible reproducir por medio de la imagen y/o la palabra". (Ob. Cit.)

Los efectos sonoros o ruidos también pueden crear una situación anímica "sin que el objeto productor de la misma esté en imagen o ni siquiera se adivine su presencia". (Ob. Cit.) (El tictac del reloj obsesivo en una situación emocional tensa.)

El silencio puede ser utilizado como medio de expresión de un momento altamente emotivo. Se ubica antes o después de ese momento culminante.

Descriptiva: Expresa estados de ánimos y puede proporcionar la sensación de un efecto o situación natural: paisajes, la impresión de los decorados de un lugar, de hechos, los sonidos de ambientes particulares. El viento, la lluvia, los pájaros, un paisaje, un lugar determinado, una época y otras circunstancias ambientales.

Los efectos sonoros o ruidos se inventan "para producir sonidos irreales, fantásticos o sobrenaturales" (Ob. Cit.)), como gruñidos de seres extraterrestres, animales prehistóricos, generalmente se utilizan medios electrónicos o mecánicos para su producción.

Reflexiva: Una música específica puede provocar la reflexión sobre algo que se observó y se escuchó o algo que sucederá en la escena siguiente.

Pueden presentare pausas musicales para que el espectador tenga tiempo para recapitular o reflexionar sobre el tema antes de continuar la exposición. La presentación de láminas que requieren reflexión.

Ambiental o imitativa: Refleja los sonidos de un ambiente determinado. Puede sugerir imágenes mentales, evoca paisajes bucólicos, el viento, el trueno, la lluvia, la noche, el amanecer, el atardecer, etc.

Objetiva: "es aquella que participa en la acción de forma real y sin posibilidad de exclusión. El elemento reproductor de música puede aparecer en vivo y tiene que sonar como es, con su sonido y características propias: Estilo, época, timbre, etc.". (Beltrán Moner, 1984, p,24)

También los efectos de sonidos o ruidos pueden reflejar con exactitud la procedencia de un ruido, generalmente es sincrónico con la acción que lo provoca en la imagen. La lluvia, el tráfico, el bosque, no tienen que ser sincrónicos con la imagen.

El silencio también puede ser objetivo, cuando existe ausencia de música y ruido.

Estética: Debe reflejar la belleza y valores artísticos en la propia obra musical y en su plena correspondencia con las acciones e imágenes que acompaña.

Cultural: Al introducir diferentes tipos de músicas en contextos determinados, se está proporcionando una ampliación de la cultura del oyente desde distintos puntos de vista.

Educativa: La utilización de las diferentes músicas en los audiovisuales van educando el gusto estético- musical, los sentimientos y las emociones de los perceptores.

Estas tres últimas funciones están directamente relacionadas con la calidad de la música empleada en los audiovisuales y su adecuada imbricación con la dramaturgia del lenguaje radial o televisivo.

11. UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA, LOS SONIDOS, LOS RUIDOS Y SILENCIOS

- ¿Dónde y cuándo utilizar la música, los sonidos, los ruidos y el silencio en un audiovisual educativo?
  - Identificación de una asignatura, un tipo de enseñanza, un programa específico o una sección dentro de un programa.

- Identificación de un personaje (leitmotiv).
- Brindar mayor significación a un personaje o temática específica.
- Remarcar significativamente el momento climático de la clase o programa.
- Estimulación para recordar hechos pasados.
- Poner en atención al espectador sobre lo que va a suceder.
- Creación de atmósferas específicas.
- Identificación de un lugar, un tiempo, personas o un grupo.
- Remarcar un diálogo o un monólogo o exposición.
- Separación de actividades o temáticas, también encadenarlas.
- Contrapuntear a la palabra o a la imagen.
- Los distintos tipos de música pueden reforzar estados de ánimos y sentimientos diferentes: alegría, tristeza, solemnidad, etc.
- Para ilustrar el silencio total o que no se dice nada.
- Descripción sentimientos, hechos y situaciones o ambientes naturales.
- La música de fondo nunca debe opacar la voz del conductor o los efectos utilizados.
- Existencia de equilibrio entre la intensidad y tono de las voces y los instrumentos.

Conclusiones

La música en el contexto audiovisual es una manifestación artística que a través de sus medios expresivos nos comunica mensajes diversos, tanto cognoscitivos como afectivos: expresiones sentimentales y emocionales, descripciones de hechos, cosas, situaciones, ambientes naturales.

La función de la música en el audiovisual constituye un recurso en función de la dramaturgia, sin que por ello no pueda tener entidad propia como manifestación artística y pueda aislarse en otro formato de presentación.

Como elementos de la banda sonora se consideran: la voz, los diálogos, la música incidental, la música en directo, los ruidos o sonidos, efectos especiales y el silencio.

La banda sonora vista integralmente, con todos los elementos que la conforman, es parte intrínseca de los programas televisivos de entretenimiento, didácticos y educativos.

Finalmente se brinda información sobre las funciones de la música en un audiovisual a partir de las interrogante:

¿Dónde y cuándo utilizar la música, los sonidos, los ruidos y el silencio en un audiovisual educativo?

BIBLIOGRAFÍA

Banda sonora original, en http: //es.wikipedia.org/wiki/banda-sonora-original, 2006.

BARRETO GELLES, I.: Modelo cubano de producción y utilización de medios audiovisuales en las transformaciones educacionales, tesis de doctorado, La Habana, 2005.

BELTRÁN MONER, R.: La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización, Instituto oficial de radio y televisión, España, 1984.

BUSTOS SÁNCHEZ, I.: Reeducación de problemas de la voz, 1ra. Edición Revolucionaria, La Habana, 1987.

CALDERÓN GONZÁLEZ, J.: Nosotros, la música y el cine, Editora Graphos, México, 1997.

CARPENTIER, A.: Cine, letra y solfa, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1990.

CASTRO GÓMEZ, A.: La fotografía y el sonido, trabajo de curso, ISP Enrique José Varona, La Habana, 1996.

_____: La música compuesta especialmente para el cine, trabajo de curso, ISP Enrique José Varona, La Habana, 1995.

Colectivo de autores: Hacia una educación audiovisual, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2004.

Enciclopedia Microsoft Encarta, 2006.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.: Educación de la voz, guía práctica, ediciones musicales INTEM, Chile, 1992.

GONZÁLEZ CASTRO, V.: Profesión: comunicador, Ed. Pablo de la Torriente, La Habana, 1989.

_____: Diccionario cubano de medios de enseñanza y términos afines. 3 000 vocablos, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1990.

_____: Teoría y práctica de los medios de enseñanza, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1986.

GUEVARA, F.: La locución: técnica y práctica, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1984.

HERNÁNDEZ GALÁRRAGA, E. Y OTROS: Hacia una educación audiovisual, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2004.

HERNÁNDEZ HERRERA, P.A., I. Barreto Gelles y E. Hernández Galárraga:Al habla
con los medios, Ed. Universidad Bolivariana, Venezuela, 2005.

SÁNCHEZ ORTEGA, P. M.: Educación musical por radio y televisión: realidades y perspectivas, ponencia XI, reunión del Foro Latinoamericano de Educación Musical, FLADEM, Brasil, 2004.

SÁNCHEZ ORTEGA, P. y D. Guerra: Canto, Ed. Pueblo y Educación, La Habana,
1986.

_____: La banda sonora de los audiovisuales educativos, en soporte magnético, Televisión Educativa, 2006.

_____: Lectura del mundo sonoro: vivencia y exploración, ponencia, La Habana, 2005.

_____: Radio y televisión, una vía de la educación sonora, ponencia, Universidad de La Habana, La Habana, 2005.

SCHAFER, MURRAY, R.: El nuevo paisaje sonoro, Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1990.

Sonorización, en http://www.tecnison.es/sonorización.htm, 2006.

ZÚÑIGA, P. Y OTROS: La música y los medios de comunicación, Universidad de San Martín de Porres, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Perú, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, M.: *Juegos y otros poemas*, Instituto Cubano del Libro, Ed. Gente Nueva, La Habana, 2001.

Augier, Á.: *Saltarín cantarán*, Ed. Gente Nueva, La Habana, 2018.

Blanco Reyes, I.: *Triquiñuela triquitraque*. *Recovecos del lenguaje*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2016.

Blanck, O. De: *Mi patria cubana*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2008.

Cantemos 1. El folklore en la escuela, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2008.

Cantemos 2. El folklore en la escuela, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2008.

Cantemos 3. El folklore en la escuela, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2008.

Copland, A.: *Cómo escuchar la música*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1974.

Danza 1, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1973.

Danza 2, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1973.

Eli Rodríguez, V. y Zoila Gómez García: *Haciendo música cubana*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1989.

Enríquez, M. A., comp.: *Vamos a cantar*, Selección y revisión: María Antonieta Enríquez, Ed. Gente Nueva, La Habana, 1975.

Enríquez, M. A., comp.: *Vamos a cantar, No. 2*, Prólogo, selección y revisión: Antonieta Enríquez*. Letra* y Música: María Álvarez Río, Ed. Gente Nueva, La Habana, 1983.

Enríquez, M. A., comp.: *Vamos a cantar III,* Prólogo, selección y revisión: María Antonieta Enríquez, Ed. Gente Nueva, La Habana, 1989.

Fernández, María Antonia: *Bailes populares cubanos*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1976.

García Zurita, Yamilé y Nuria García Reyes: *Cantemos todos*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2010.

Giro, R.: *Diccionario Enciclopédico de la música en Cuba*, t. I al IV, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2007.

Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña,* Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1995.

Guillén, Nicolás: *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*, Ediciones Unión, La Habana, 2010.

Hernández, Gisela: *Canciones infantiles cubanas*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2008.

Ley no. 128/2019 Ley de los Símbolos Nacionales de la República de Cuba (goc-2019-845-o71).

Nueva canción latinoamericana, Ministerio de Cultura, Ed. Orbe, La Habana, 1980.

Pérez, O. y Enrique Pérez Díaz: *Trabalenguas de la maga maguísima*, Ed. Selvi Ediciones, España, 2022.

Pupo, N.: *El libro de las vacaciones*, vol. II, Casa Editora Abril, La Habana, 2011.

Rivero, Cuca: *Cantemos y Juguemos en el círculo infantil*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1989.

Sánchez Ortega, Paula M. y Delia Ana Mendoza: *Aprendiendo música*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2008.

Sánchez Ortega, Paula M. y Digna Guerra: *Canto*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, Cuba. 1989.

Sánchez Ortega, Paula M.: *Educación musical en Cuba. Teoría y práctica educativa*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2017.

Sánchez Ortega, Paula M. y Xiomara Morales Hernández: *Educación musical y expresión corporal*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2017.

Sánchez Ortega, Paula M. y Olga Franco García: *La música en la primera infancia*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2018.

Sánchez Ortega, P. M.: *Compendio del proceso de musicalización ciudadana y su repercusión en la formación del educador musical en el contexto sociocultural cubano.1973-2016*, Tesis de Doctor en Ciencias, Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, La Habana, 2018.

Sánchez Ortega, Paula M.: *El proceso de musicalización ciudadana y su repercusión en la formación del educador musical en el contexto sociocultural cubano*, Tesis Doctor en Ciencias, Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, La Habana, 2018.

Sánchez Ortega, P. M.: *El proceso de musicalización y su repercusión en la formación del educador musical cubano*, Tesis de Doctor en Ciencias Pedagógicas, UCPEJV, La Habana,1998.

Sánchez Ortega, Paula M. y otros: *Informe de resultados del Proyecto de Investigación: perfeccionamiento de la educación estética y educación artística en el sistema educacional cubano. Perspectivas de desarrollo*, Universidad de Ciencias Pedagógicas: "Enrique José Varona". La Habana, 2017.

Schafer, R. Murray: *Limpieza de oídos Ricordi Americana*, S.A.E.C. 1992.

Stokoe, Patricia y Alicia Sirkin: *El proceso de la creación en arte*, Ed. Almagesto, Buenos Aires, 1994.

Valdés Sicardó, Carmen: *Música*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1986.

Vamos todos a cantar. *Cancionero de Teresita Fernández*, Casa Editora Abril, La Habana, 2017.

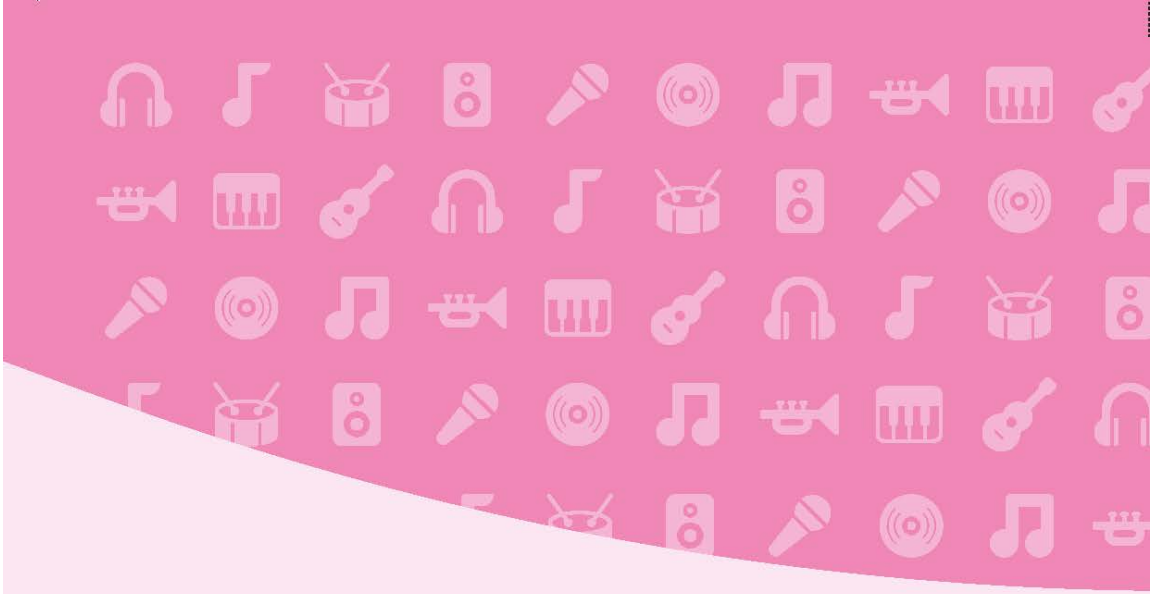
Apoyo audiovisual e interactivo

Al son del corazón [Soporte digital], serie audiovisual de veinte programas, Canal Educativo, ICRT y Tecnología Educativa, MINED, La Habana, 2015.

Softwares educativos: La Batuta Mágica y Guaracha aprendiendo. Tecnología Educativa, MINED, La Habana, [s.a.].

Sigamos el compás [Soporte digital], Dirección Nacional de Televisión Educativa, Canal Educativo, La Habana, 2015.

Cantemos Todos. Videocasete 1.er y 2.do ciclos. Repertorio de Educación Musical. Cinematografía Educativa y Canal Educativo.



EDITORIAL
PUEBLO Y EDUCACIÓN

9 789591 346896